

MARIA EDNEIA GONÇALVES QUINTO

**AS SIGNIFICAÇÕES SOBRE O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO NA
ARTESANIA DA CENA DO TEATRO RADICAL BRASILEIRO - TRB**

FORTALEZA – CE
OUTUBRO DE 2006

MARIA EDNEIA GONÇALVES QUINTO

**AS SIGNIFICAÇÕES SOBRE O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO NA
ARTESANIA DA CENA DO TEATRO RADICAL BRASILEIRO - TRB**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO BRASILEIRA, DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ,
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE, SOB ORIENTAÇÃO DA
PROFESSORA DOUTORA ÂNGELA
MARIA BESSA LINHARES.

FORTALEZA
OUTUBRO DE 2006

**AS SIGNIFICAÇÕES SOBRE O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO NA
ARTESANIA DA CENA DO TEATRO RADICAL BRASILEIRO - TRB**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO BRASILEIRA, DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ,
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE.

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Maria Bessa Linhares

Instituição: Universidade Federal do Ceará - UFC

Assinatura: _____

Prof. Dr. José Álbio Moreira de Sales

Instituição: Universidade Estadual do Ceará - UECE

Assinatura: _____

Profa. Dra. Idilva Maria Pires Germano

Instituição: Universidade Federal do Ceará - UFC

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora e amiga, Ângela Linhares.

Ao Ricardo e a Suzy, pela amizade, pelo tempo, pelo companheirismo nas jornadas (espetáculo e dissertação).

Aos professores do Mestrado, pelo muito que aprendi e pela amizade contínua.

Aos membros da banca, pela atenção e pelas valiosas observações.

A Aninha (Biju), que aturou todos os meus altos e baixos, pela revisão crítica do texto.

Ao CNPq, sem o qual seria impossível uma dedicação à pesquisa.

A minha turma do Mestrado – muitas saudades!

Ao bloco especial: Andréa, Claudinha, Érika, profa. Ângela Souza (grande solidariedade em um momento difícil), Tia Aury, Juninho, pelo carinho e apoio.

Para minha mãe,

Edilsa Gonçalves

Entre os punhos
há um laço de fitas coloridas
que amarra o tempo
desordem
idas e vindas
vidamortevida...

Um laço que enfeita
o amor de menina
a sépia guardada
o boi já sem língua
a vencedora caetana...

carpir e sorrir
desatar e refazer
giramundo
e... bumba!
bumbaboizar cirandeando!

Tempo Temporão II - Ana Remígio

RESUMO

O presente estudo é resultado de uma análise reflexiva sobre as significações atribuídas, por dois artistas do Teatro Radical Brasileiro – TRB, ao trabalho com a imaginação por eles realizado durante as duas fases da artesanaria da cena do espetáculo *Tempo Temporão*, em 2002 e 2005. Refletimos sobre os significados desse trabalho, a partir dos elementos cênicos que o integraram e de sua relação com as experiências de vida e de arte dos sujeitos. Para isso, procedemos à articulação entre os conceitos de **artesanaria da cena teatral**, de **imaginação** e de **trabalho com a imaginação**. O estudo de caso etnográfico nos permitiu descrever densamente o modo como ocorreram aquelas duas fases de artesanaria teatral, dependentes das ações e das reflexões realizadas pelos artistas envolvidos no cotidiano do trabalho imaginativo. Considerando, ainda, a prática docente dos sujeitos em teatro, selecionamos alguns aspectos como a valorização do trabalho com a imaginação, a necessidade do conhecimento crescente na área de arte, as vivências coletivas, entre outros, contidos nas significações apontadas por eles, para pensarmos a formação do arte-educador.

ABSTRACT

This study results from a reflexive analysis about significations attributed by two artists of Teatro Radical Brasileiro – TRB, to the work with imagination that was made by themselves during two phases of *Tempo Temporão*'s scene “artisany”, at 2002 and 2005. We thought about the meanings of this work from scenical elements that are in it and from its relation with life and art experiences of inquired artists. For this, we made an articulation with the concepts of **theatrical scene “artisany”**, **imagination** and **work with imagination**. The study of ethnographic case allowed us to describe with density the way how two phases happened, according to actions and reflections made by the artists involved at the daily imaginative work. Considering the teaching work at theater of that artists, we choose some aspects like the valorization of imagination work, the need of growing knowledge at Art, and others, that are into the significations pointed by them, to think the art-educator formation.

ÍNDICE DE FOTOS

FOTO	DESCRIÇÃO	PAG
01	Ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto Ana Remígio)	13
02	Suzy; ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	57
03	Suzy; ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	95
04	Ensaio de ago/2005, Centro Cultural Banco do Nordeste (foto A. R.)	98
05	Suzy e amiga, na praia da Barra do Ceará, 1988 (arquivo Suzy Élide) ..	103
06	Suzy, em desfile de 7 de setembro, 1981 (arquivo Suzy Élide)	103
07	D. Neném , 1996 (arquivo Edneia)	105
08	D. Águida Antunes Lins, s/d (arquivo Suzy Élide)	107
09	Ricardo Guilherme, aos 12 anos (arquivo Ricardo Guilherme)	109
10	Ricardo Guilherme e seu irmão gêmeo, Roberto, s/d (arquivo Ricardo Guilherme)	110
11	Unidade Teatro de Rua - Suzy e Edneia; ensaio de ago/2005, Centro Cultural Banco do Nordeste (foto A. R.)	117
12	Unidade Acalanto - Suzy, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	118
13	Transição das <i>personas</i> - Suzy e Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	119
14	Unidade Teatro de Rua - Suzy e Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	120
15	Suzy, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	120
16	Unidade Bumba-Meu-Boi, Suzy e Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	121
17	Unidade Bumba-Meu-Boi, Suzy e Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	121
18	Suzy e Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	136
19	Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A.R.)	137
20	Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A.R.)	137
21	Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A.R.)	138
22	Suzy, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A.R.).....	138
23	Suzy e Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A..R.)	139
24	Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	139
25	Edneia, ensaio de out/2005, casa de Edneia (foto A. R.)	139
26	Suzy, ensaio de nov/2005, Theatro José de Alencar (foto A. R.)	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – A ARTESANIA DA CENA TEATRAL E O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO: REFERENCIAL TEÓRICO	13
1.1 O sentido da artesanania da cena no espetáculo <i>Tempo Temporão</i>	13
1.2 Concepção do trabalho com a imaginação na artesanania da cena	25
1.3 Contribuições da Teoria Crítica do Imaginário para a análise do trabalho com a imaginação	37
1.3.1 A Psicanálise do Conhecimento Objetivo	42
1.3.2 Três faces da imaginação bachelardiana	46
1.3.3 <i>A fenomenologia da imaginação</i>	50
2 – O PERCURSO METODOLÓGICO	57
2.1 A metodologia da pesquisa	57
2.1.1 Os sujeitos	63
2.1.2 Procedimentos técnicos: entrevistas, registros e análises	71
2.1.3 A poética do TRB como espaço da pesquisa: princípios teóricos e metodológicos	78
3 – AS FASES DA ARTESANIA DA CENA DO ESPETÁCULO <i>TEMPO TEMPORÃO</i>	95
3.1 Primeira fase da artesanania: do <i>Ror de Tempo</i> ao <i>Tempo Temporão</i>	95
3.1.1 Das memórias da infância e da adolescência ao início da artesanania: imagens evocadas.....	99
3.2 Segunda fase da artesanania: do <i>Tempo Temporão</i> ao devir	129
4 – AS SIGNIFICAÇÕES DOS ARTISTAS DO TRB SOBRE O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO	141

4.1 A memória do vivido transubstanciada para a cena	142
4.2 Da vida fabulada à fabulação da vida	158
4.3 A cena Esconde-esconde: o trabalho com a imaginação em duas fases	163
4.4 O trabalho com a imaginação em teatro e a formação do arte- educador	187
Conclusão	197
Referências bibliográficas	202
Anexos	

INTRODUÇÃO

Situando o ato de imaginar no teatro como um trabalho constituinte da artesanaria da cena, analisamos, no presente estudo, as significações atribuídas por dois artistas do Teatro Radical Brasileiro – TRB ao trabalho com a imaginação por estes realizado, durante as duas fases da artesanaria da cena do espetáculo *Tempo Temporão*, em 2002 e 2005.

Para isso, procedemos a uma descrição densa do modo como esses sujeitos realizaram o trabalho imaginativo, considerando a integração com os demais elementos constituintes da artesanaria da cena, na qual ocorre esse trabalho.

Para darmos conta da interpretação do fenômeno estudado recorreremos à abordagem qualitativa do estudo de caso etnográfico. De acordo com essa escolha, o cotidiano do fazer teatral pesquisado ocupou relevância em sua dinamicidade e especificidade como referencial para compreendermos as ações e posturas dos artistas do TRB diante do trabalho com a imaginação desenvolvido no âmbito teatral.

Do recorte que fizemos (analisar as significações dos sujeitos sobre o imaginado na artesanaria de uma das cenas do espetáculo *Tempo Temporão*) recolhemos relatos, imagens e registros da história de vida e de arte dos artistas pesquisados, que se encontraram imersos no movimento de criação e de expressão de um objeto artístico. Nossas vivências e observações estiveram em diálogo com esse movimento, de forma crítica, no intuito de nos aprofundarmos sobre o tema delimitado.

O Capítulo 1 – **A artesanaria da cena teatral e o trabalho com a imaginação: referencial teórico** – consta de uma articulação entre os conceitos de artesanaria teatral, imaginação e trabalho com a imaginação complementares entre si e norteadores da interpretação de significados a qual nos propomos no fazer teatral estudado em diálogo com a imaginação criadora de Fayga Ostrower, a Estética da Formatividade de Luigi Pareyson e a Teoria Crítica do Imaginário, de Gaston Bachelard.

No Capítulo 2 – **O percurso metodológico** – descrevemos o modo como coletamos, organizamos e analisamos os dados, de acordo com as especificidades

da abordagem escolhida para o acesso à trajetória do imaginário da atriz e do autor-diretor pesquisados, em acordo com os princípios teóricos e metodológicos do TRB.

No Capítulo 3 – **As fases da artesanaria da cena do espetáculo *Tempo Temporão*** – descrevemos o processo de criação da cena *Esconde-esconde*, no qual centramos nossas análises na fase inicial, em 2002, e na segunda fase de aperfeiçoamento, em 2005, considerando, principalmente, as experiências de vida e de arte e a memória do vivido pelos artistas pesquisados.

E, finalmente, no Capítulo 4 – **As significações dos artistas do TRB sobre o trabalho com a imaginação** – procedemos à interpretação dessas significações no âmbito da artesanaria da cena da poética Radical. À luz desses significados, e considerando também o fato dos sujeitos serem arte-educadores, refletimos, ainda, sobre alguns aspectos desse trabalho imaginativo como elementos de ampliação da formação estética dos profissionais do ensino de arte, no contexto atual.

1. A ARTESANIA DA CENA TEATRAL E O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO: REFERENCIAL TEÓRICO

O artesanato não nos conquista somente por sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos, e daí ser tão difícil desprender-nos dele. É como jogar um amigo na rua.

Octávio Paz¹

1.1 O sentido da artesanaria da cena no espetáculo *Tempo Temporão*

A opção pelo estudo sobre o **trabalho com a imaginação** no processo de criação teatral, situado em um determinado espaço-tempo político e histórico, vinculado ao atual contexto da pesquisa educacional, possibilitou-nos a continuidade de uma postura atenta às problemáticas que envolvem as áreas de arte e de educação.



01 – EM BUSCA DA ARTESANIA

Nessa perspectiva, **investigamos os significados atribuídos por uma atriz e um autor-diretor do Teatro Radical Brasileiro – TRB² ao trabalho com a imaginação realizado por cada um deles durante as duas fases da artesanaria de uma das cenas do espetáculo *Tempo Temporão*, realizadas em 2002 e 2005, respectivamente.**

Para compreendermos como se deu esse trabalho imaginativo e as significações que lhe foram atribuídas pelos artistas pesquisados, julgamos necessário, antes, refletir sobre a **artesanaria da cena** do referido espetáculo como

¹ 1991, p.50.

² O TRB foi criado pelo ator, dramaturgo e pesquisador cearense Ricardo Vieira Guilherme, em 1988. Os princípios teóricos e metodológicos dessa poética teatral foram descritos no capítulo 2 da presente pesquisa.

processo em que se apoiou tal trabalho, em interação com outros elementos constituintes do fazer teatral.

Dessa forma, a **artesanía da cena** representou para nós o modo de criar e de fazer a cena, originado pelos modos dos artistas do TRB, por meio das pesquisas teóricas realizadas, das experimentações corporais e vocais, da presentificação das suas experiências de vida e de arte onde foi inserido o trabalho com a imaginação aí desenvolvido.

À medida que refletimos sobre os elementos constituintes das duas etapas de criação e de aperfeiçoamento da peça em questão, e pelo modo como tal processo foi realizado, percebemos essa **artesanía** ligada à apreensão de todos os materiais selecionados para a criação e a construção do espetáculo *Tempo Temporão*.

Foi através da reflexão sobre esse sentido de artesanía imbricado na criação da cena do TRB que tivemos acesso ao trabalho imaginativo dos artistas pesquisados. Assim, essa construção conceitual foi referenciada na participação direta desses dois artistas em todas as etapas do modo de criar e de fazer a cena, aliado ao trabalho do imaginária-la.

Esse domínio do fazer, que é instaurado pela participação direta do artista naquilo que cria, nos remeteu ao termo *artisanat*³, de origem francesa, e ao seu significado, como sinônimo do produto do trabalho do artesão e do lugar de autoria que assume nessa criação. Sua oficina é um microcosmo com leis próprias que tem a ver mais com o ritmo de seu corpo (incluindo limites e imperfeições) e da sua sensibilidade, do que com o frenesi da produção. Seu poder não se baseia em velhos sistemas, mas em um saber-fazer ensinado por seu mestre ao longo do tempo, com proximidade e laços afetivos.

Feito com as mãos, o objeto artesanal conserva, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Essas impressões são a *assinatura* do artista, não um nome; nem uma marca. São antes um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens. (PAZ, 1991, p. 51)

³ Disponível em http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx. Acesso 04.04.2006.

Na cena delimitada para a pesquisa – Esconde-esconde, da terceira unidade do espetáculo *Tempo Temporão* – procuramos pelo modo como ela se estruturou e a relação que estabeleceu com esse modo artesão de criar um objeto (em nosso caso, artístico), dependente do envolvimento global (sensível, pensante, corporal) dos seus criadores. Consideramos os percalços enfrentados por esses dois artistas, suas tentativas e incertezas vividas na realidade social em que habitaram, para tornar tal objeto expressivo.

Um outro elemento fundamental, tanto para a explicitação do sentido de **artesanía da cena** como para a análise dos significados do trabalho imaginativo dos sujeitos pesquisados, foi a relação desses aspectos com os princípios teóricos e metodológicos do TRB⁴ para a criação da cena pesquisada, com suas regras, finalidades e valores, aos quais estiveram e permanecem vinculados, até o momento, os artistas pesquisados.

Conseqüentemente, esse conjunto de elementos determinantes da artesanía da cena em questão exigiu desses artistas certo domínio da resistência da matéria (OSTROWER, 1987), ou seja, um domínio emocional e técnico do modo de agir sobre as possibilidades e impossibilidades oferecidas pelos elementos constituintes da cena a ser criada, funcionando como orientação para novos rumos a serem tomados. Nisso implicou o modo como cada um dos artistas do TRB se colocou ao longo das duas etapas da artesanía, de acordo com suas singularidades. Nesse sentido, uma outra dobra do leque se apresentou nos trabalhos imaginativos expressos pela atriz e pela criação dramatúrgica do autor-diretor.

*Assim como no pensamento de Fayga Ostrower acerca do domínio do artista sobre a matéria com a qual trabalha, Mário de Andrade (1975) chama de **ofício de artesanía** esse domínio sobre os elementos da matéria por parte do artista que cria a obra de arte, acrescido das marcas do seu “eu” nesse processo. Para o nosso caso, um fazer teatral realizado por meio do domínio técnico e expressivo e, sobretudo, por meio do trabalho imaginativo que se foi aperfeiçoando ao longo da construção da cena do Tempo Temporão.*

⁴ No Capítulo 2 trataremos, de modo aprofundado, dos princípios teóricos e metodológicos do Teatro Radical Brasileiro – TRB.

Mário de Andrade afirma que todo artista deve ser artesão do seu ofício. Porém, adverte-nos para não considerarmos esse ofício mera técnica, ressaltando-lhe o aspecto pedagógico. O artesanato é, segundo esse autor, parte da técnica da arte que se pode ensinar; é a etapa verdadeiramente pedagógica na qual se dá, na prática, o aprendizado sobre o material a ser utilizado para a construção da obra de arte em sintonia com o seu criador.

Sobre essa concepção do artista como artesão, Mário de Andrade (1975, p. 11-12) esclarece:

Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, para que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. Mas no processo de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão. [...]

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque está se tornando artesão.

Esse artista-artesão, defendido por Mário de Andrade, carrega em seu processo criativo o imprevisível do artesanato, a desnecessidade do virtuosismo e a solução pessoal do artista como atitudes imprescindíveis ao criar a obra de arte.

Nesse sentido, há duas dimensões aí presentes: a objetiva – o tipo de elemento ou

ferramenta que o artista utiliza para concretizar a obra de arte, e a subjetiva – o seu potencial imaginativo, criativo, e os seus sonhos.

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. [...] Há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a [...] imperativos do ser subjetivo de tudo que ele é como indivíduo e ser social.* Isto não se ensina e reproduzir é imitação. (ANDRADE, 1975, p. 13 – grifo do autor)

No âmbito da atividade teatral, a dimensão objetiva se realiza à medida que o artista adquire o domínio técnico crescente acerca das possibilidades expressivas do próprio corpo e da própria voz, dos elementos constituintes da estrutura do texto dramático, da composição do figurino para o personagem, da relação entre maquiagem e iluminação, do conhecimento metodológico sobre a poética com a qual trabalha, entre outros elementos.

A segunda dimensão – a subjetiva, não dissociada da primeira, ocorre através da participação do artista teatral na sociedade, enquanto ser sensível, imaginativo e cultural. É nessa dimensão que se realiza o seu exercício de imaginar como verdade interior expressa no objeto artístico que cria: a cena dramática.

Usando a imaginação como principal ferramenta, ele cria realidades imaginadas, relacionando-as ao presente como base para o conhecimento criador (que é devir) e origina-se de uma forma particular na encenação. Com isso, gera perspectivas de unidade entre a objetividade e subjetividade na vida e na arte.

Há na dimensão subjetiva um caráter de sutileza e tragicidade porque é imprescindível, mas não pode ser ensinada. Nesse sentido, constitui-se um equívoco considerar o fazer artístico e, conseqüentemente, o produto daí resultante,

dissociado da subjetividade do artista, pois, como indivíduo, deposita naquilo que cria as marcas de suas experiências de vida e de seus sentimentos.

Libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos – da sua própria história, que não é idêntica à sua existência social. É a história particular dos seus encontros, paixões, alegrias e tristezas – experiências que não se baseiam necessariamente, na sua situação de classe e que nem sequer são compreensíveis a partir dessa perspectiva. (MARCUSE, 1977, p.18-9)

Durante as duas etapas da artesanaria da cena estudada, a atriz e o autor-diretor se apropriaram de novos conhecimentos e práticas que, conectados a outros, originaram a peça Tempo Temporão. Importa-nos compreender os significados do trabalho imaginativo atribuídos por tais sujeitos, orientando-nos por esse fazer artístico.

*Retornando à discussão sobre a essencialidade do fazer como aspecto central na arte que vínhamos acumulando com Ostrower e Mário de Andrade, encontramos, também em Luigi Pareyson (1997), ressonâncias desse pensamento. Contudo, em Pareyson temos a complementaridade desse aspecto – o fazer, com o exprimir e o conhecer. Em seu estudo sobre os problemas da Estética, formula seu pensamento sobre a arte e propõe uma estética da produção ou, como ele denomina, **estética da formatividade**. Arte como um exprimir, como um conhecer ou como um fazer são as três concepções por ele apresentadas de acordo com o contexto em que estejam inseridas, ora contrapondo-se entre si, ora se combinando de diferentes maneiras. A expressividade na arte não constitui, para esse esteta italiano, uma característica própria da sua essência, embora no Romantismo a arte consistisse na beleza da*

expressão e não na adequação a um modelo externo de beleza, ou seja, na coerência entre as figuras artísticas e os sentimentos suscitados por seus autores. É que em todas as obras nas quais o homem tem a iniciativa e o empenho de construir, há um sentido de expressividade presente assegurado por sua espiritualidade e personalidade. Assim, podemos dizer que a arte tem, entre outros, um caráter expressivo.

*Na arte como conhecimento (linguagem), Pareyson nos adverte sobre a ênfase dada ao caráter revelador ou cognoscitivo dessa concepção no pensamento ocidental ao longo da História. O que se afirma da arte como reveladora da realidade é aplicável a outras atividades humanas no campo da filosofia ou da religião, por exemplo. Compreendida como visão, ou como revelação, assume um caráter cognoscitivo e de redução a um conhecimento contemplativo. Gaston Bachelard (2001b), em sua **Teoria Crítica do Imaginário**, realiza também uma crítica a essa hegemonia da visão presente no campo da imaginação ligada à arte, o que o fez fundar os conceitos de **imaginação formal** e **imaginação material** que nos permitem um olhar renovado sobre o ato de imaginar.*

*Esse acentuado caráter cognoscitivo e contemplativo da arte coloca em posição secundária a terceira concepção de arte, considerada por Pareyson como essencial, que é **o fazer**, o realizar. Em Leonardo Da Vinci, por exemplo, a sua arte traduziu o modo como conheceu, interpretou o mundo e fez ciência, mas nem por isso deixou de fazer arte.*

Contudo, embora para Luigi Pareyson a arte, como um exprimir, como um conhecer ou como um fazer, não possa ser vista de modo isolado, é esse último aspecto – o do fazer – que fala da essencialidade da arte. Mas, não devemos esquecer que em

todas as atividades humanas há também um lado executivo. De acordo com este autor,

Muito oportunamente, portanto, a primeira concepção chama a atenção [...] sobre o fato de que o aspecto essencial da arte é o produtivo, realizativo, executivo. [...]. Isto diz respeito não somente ao mundo da técnica, da fabricação dos ofícios, onde o “fazer” tem um aspecto não só evidente, mas vistoso, isto é, um aspecto manual e fabril, mas também diz respeito às atividades propriamente espirituais, onde este aspecto vistoso não existe, como o pensar e o agir. Também no pensamento e na ação não é possível “operar” sem “fazer” [...]: cumprir movimentos de pensamento e atos práticos, [...]. Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que com freqüência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. (1997, p. 25 - grifo do autor)

*Com base no que acumulamos até aqui, atentamos em nossa pesquisa especificamente para a artesanaria da cena Esconde-esconde, do Tempo Temporão, articulada ao trabalho imaginativo realizado pelos dos dois artistas do TRB. Nesse sentido, interessa-nos identificar os **momentos dessa artesanaria em que os sujeitos pesquisados realizaram um trabalho com a imaginação, cujo modo de criar e de fazer teatral originou-se no ato da feitura.** Com Pareyson (1993, p.60) temos que:*

Em síntese, formar significa por um lado fazer, executar, [...] produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, [...] saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontram as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta. Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica.

As tentativas propiciaram aos artistas do TRB operarem intimamente com a natureza da forma, concretizada no Tempo Temporão. À medida que experimentaram caminhos variados nessa prática teatral, sintetizaram uma nova forma para essa mesma prática que ia sendo criada ao longo do processo. Em acordo com Pareyson, Ostrower (1987, p. 69) acrescenta:

Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade, e, ao experimentá-la, é configurá-la. Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer. Enquanto o fazer existe apenas numa intenção, ele ainda não se tornou forma. Nada poderia ser dito a respeito de conteúdos significativos nem mesmo sobre a proposta real. (grifo da autora)

*Em seu estudo sobre o Pensamento Criador e a dimensão do fazer artístico na vida dos sujeitos, Ângela Linhares (2001) aprofunda o alcance do pensamento de Pareyson quando situa o entendimento dela de “arte” dentro da visão da formatividade, como um fazer obras, diferente do fabricado, pois é **trabalho** e criação de novas formas pelo homem.*

Compreendido assim, as obras de arte não derivam de cópias do real porque dele se deslocam, para dominá-lo. O homem é o responsável por esse deslocamento e, para isso, opera com o seu ser artístico. Tais obras também não têm em sua essência valor de uso, mas valor enquanto forma. O que não implica dizer que os objetos artísticos não possam funcionar, em certo sentido, como mercadoria.

Nas obras se objetivam sentimentos, que se põem em diálogo com as inteligências do perceber, intuir e pensar logicamente sobre o mundo. No que foi objetivado pelas formas da arte, pode-se ler as representações do sujeito, suas formas de ser e estar no mundo [...] Mais que tudo, veremos que, criando obras, o homem se autocria. Situa-se no mundo de um modo especial: como criador – e isso seria um modo fundamental de estar no mundo. Poderíamos dizer que seria necessário criarmos uma ontologia do ser artístico. Não só do ser artista (no sentido de transformar-se em artista, como profissional), mas do ser enquanto ser artístico, com esta dimensão fundamental para sua relação com a vida e o outro. (LINHARES, 2001, p.346-347)

Um outro conceito importante para a compreensão do sentido de **artesanía** da cena foi o de **cena teatral**. Elegemos a cena **Esconde-esconde**, da terceira unidade do *Tempo Temporão*, para a análise das significações do trabalho imaginativo dos artistas do TRB por ser nela mais visível o investimento na criação de imagens imaginadas, além das mudanças pelas quais passou essa cena na segunda fase da artesanía, em 2005, solicitando esse investimento dos sujeitos.

Luís Otávio Burnier (2001), do grupo teatral Lume⁵, em sua tese de doutorado sobre o teatro como lugar da arte de ator, oferece-nos uma importante contribuição no entendimento do conceito de **cena**, compreendendo-a como representação organizada. Burnier questiona a noção de interpretação como ação do ator em cena que reproduz o personagem sugerido ou mesmo definido tal e qual, pelo texto dramático. Para ele, ao contrário, a ação física é o texto do ator.

O modo como se realiza a criação desse texto é dividido em dois momentos: *Dança Pessoal e Mimesis Corpórea*. O TRB dialoga com essa concepção de cena, daí sua importância para a nossa pesquisa. Em relação ao primeiro momento, ocorre de maneira semelhante com o treinamento físico do ator, no qual se dá a criação de um repertório de ações físicas pesquisadas e experimentadas na prática, ao longo desses treinamentos. Ocorrem, então, tentativas de composição de uma matriz corporal, delimitada em um par de movimentos antagônicos (antonímias), juntamente com suas derivações que traduzem, em síntese, a lógica do espetáculo.

O termo “dança pessoal” vem de *treinamento pessoal*. Ele tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício”, que pode estar embutido na palavra *treinamento*, e incluir uma dimensão mais fluidica, orgânica, viva,

⁵ Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas – UNICAMP.

através da palavra *dança*. Já o termo *peçoal* tenta evocar o sentido de *não preestabelecido, não predeterminado*, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado. (BURNIER, 2001, p.141 – grifos do autor)

O segundo momento de criação do texto é o da *Mímesis Corpórea*, que consiste no ensaio propriamente dito. Aqui ocorre o trabalho exaustivo de criação da representação como busca de síntese criativa e de codificação pessoal do ator de suas ações físicas, para a composição da cena teatral. Nesse caminho, o ator observa, imita, codifica e memoriza as ações físicas. O treinamento prepara o ator e este prepara o espetáculo teatral. Contudo, esse momento não é mais pensado em categorias de treinamento, mas em montagem do que foi assimilado pelo corpo, em forma de técnica. No TRB, esse momento de criação em busca de uma síntese por meio das ações físicas ocorre, mas, para isso, o ator já traz da pesquisa teórica no texto dramático elementos que o auxiliam na busca por essa síntese.

[...] a técnica da mimesis corpórea se situa entre o treinamento e a montagem. Ela já não é em si treinamento, mas, ao mesmo tempo, por ainda não existir deve ser treinada. Ela se encontra sobre a ponte que liga o treinamento à montagem: precisa de um treinamento que a anteceda, mas ainda não é técnica de representação. (BURNIER, 2001, p. 182)

A reflexão sobre as experiências de vida e de teatro dos dois artistas do TRB

*como componentes da artesanaria teatral foi um outro fator relevante para a compreensão das significações por eles atribuídas ao trabalho com a imaginação. Para desenvolvermos tal reflexão, buscamos subsídios teóricos nos estudos de Walter Benjamin (1994) sobre a categoria da **experiência**. Ao analisar a transmissão das experiências coletivas da humanidade e o seu silenciamento no contexto histórico da modernidade, ele iluminou o caminho por onde seguimos na perspectiva de compreensão da artesanaria teatral estudada como uma narrativa criada e transmitida, referenciada nas memórias de infância e de adolescência da atriz e do autor-diretor pesquisados.*

Em textos como O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1994), Benjamin recorre à figura do narrador clássico como personagem central, em sua análise sobre a experiência. O que narrava esse contador de histórias era passado adiante como um conhecimento que não se pretendia pronto e acabado. Essa narrativa expressava a experiência de uma ação retirada da vida desse narrador e se pretendia útil aos ouvintes.

Para Benjamin, o empobrecimento da experiência teve na modernidade o seu principal fator. O progresso pela via da técnica e da divisão social do trabalho, como partícipes desse contexto, isolou o homem em seu mundo individual e o tornou um anônimo em meio aos milhares de trabalhadores das grandes cidades industrializadas.

As ações da experiência estavam em baixa na cotação das prioridades e os homens apresentavam cada vez mais dificuldades para se comunicarem entre si. Desde então, o ato de narrar como mediador na troca de experiências vem sendo alijado de sua importância. Sobre essa privação do ato de narrar como experiência intercambiável, Benjamin (1994, p. 197-8) ressalta:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede no grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

No texto Experiência e pobreza, Benjamin (1994) continua a reflexão sobre o sentido da experiência. A seguinte parábola ilustra a discussão: um velho moribundo conta aos filhos sobre um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam e não o encontram. Com a chegada do outono, os vinhedos produzem mais

que qualquer outro da região e os filhos compreendem a experiência transmitida pelo pai: A felicidade não está no ouro, mas, no trabalho (p. 114).

É por meio do perigo da extinção gradativa de narrativas como essa (e dos provérbios e histórias) que o autor nos faz ver a sua preocupação em relação à pobreza de experiências comunicáveis entre gerações, graças ao surgimento de uma nova forma de miséria: o desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem. Borelli (1992), em seu artigo Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson, analisa as três categorias fundantes dessa reflexão de Benjamin sobre a experiência na modernidade:

A análise sobre o sentido da experiência aponta para a existência de uma tríplice articulação entre elementos como temporalidade, comunicação e relações entre gerações. Acumular experiências implica ter o passado como dimensão ideal de temporalidade, fazer do presente o intermitente resgate das referências originais. Realizar experiências passa pela possibilidade de trocar palavras, transmitir mensagens e efetuar de forma recíproca a comunicação. Finalmente, a experiência depende da presença de velhos personagens que, com sua autoridade consentida e desejada, garantem a perpetuação das tradições pela recomposição permanente da memória coletiva. (BORELLI, 1992, p.79)

Silviano Santiago (2002), em seu texto O narrador pós-moderno, realiza uma importante análise sobre a figura do narrador no contexto atual, a partir do pensamento benjaminiano com o qual relacionamos a posição dos dois sujeitos da pesquisa em meio à experiência da artesanaria da cena por eles realizada que traz, em seu bojo, um trabalho imaginativo. Ele inicia seu texto com os seguintes questionamentos:

Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (SANTIAGO, 2002, p.44)

A partir desses questionamentos, Santiago nos conduziu a algumas reflexões sobre as possíveis posições ocupadas pelos artistas pesquisados na narrativa por eles construída. No primeiro questionamento acima, o narrador transmite o que viveu, no segundo, narra uma vivência observada em outro e da qual se exclui. E quanto aos sujeitos da nossa pesquisa, que posições ocuparam na artesanaria da cena Tempo Temporão, enquanto narrativa por eles construída?

Aprofundando a discussão, Santiago considera os três estágios evolutivos por que passa a história do narrador, caracterizados por Benjamin:

Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência [...]; o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora. Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador. (SANTIAGO, 2002, p.45-46)

De acordo com esses estágios, a opção, em nosso caso, foi a de refletirmos sobre a estrutura da artesanaria teatral em meio à ausência de experiências intercambiáveis em nosso contexto atual. Em que medida a estrutura dessa experiência teatral diferenciou-se daquelas produzidas cotidianamente pela lógica e pelos valores consumistas e alienantes do capital?

Sobre essa lógica, que tenta retirar dos sujeitos a dimensão do sentido, alienando-os, Ângela Linhares (1999, p.192) afirma:

O modo de funcionar do capital nesse nosso tipo de sociedade seria, então uma espécie de corpo fantasma que, vampiricamente, rouba os sentidos humanos de sua possibilidade sensível. Dotando-o do repetido eco do ter, retirando do sujeito a sua humanidade. A propriedade privada seria expressão da alienação do homem de seus atributos humanos e de seu corpo social, que foi reduzido à absoluta pobreza do ter. O corpo alienou-se de seu sentido de vida e passou a ser como um corpo sobrevivente, em sua luta pela sobrevivência. O espírito bateu em retirada, pois sobreviver era abdicar de sua existência.

*Com o acúmulo dos estudos benjaminianos sobre a categoria da **experiência**, pensamos sobre o caráter de experiência alongada presente na artesanaria da cena *Esconde-esconde*, construída na contramão do atual contexto de urgência e superficialidade das relações sociais, nos mais diversos âmbitos do pensar e do agir humanos e do qual a arte não está isenta. Para isso, consideramos essa cena como narrativa problematizada no tempo de agora, na perspectiva de encontrarmos vestígios de experiências individuais (trabalho imaginativo) e coletivas dotadas de autenticidade enquanto matéria narrada pelos artistas pesquisados. Miramos esses vestígios pelos sentidos atribuídos por esses sujeitos ao trabalho imaginativo realizado.*

A memória foi uma outra categoria importante para a compreensão do fenômeno estudado e de forte relação com a artesanaria da cena, como experiência significativa, e com os demais elementos elencados até aqui. Devido à complexidade desse item, trataremos em tópico específico mais adiante, juntamente com a descrição do modo como se desenvolveu a artesanaria do Tempo Temporão.

1.2 Concepção do trabalho com a imaginação na artesanaria da cena

Para alcançarmos a análise a qual nos propomos sobre as significações do trabalho imaginativo desenvolvido pela atriz e pelo autor-diretor, no contexto mencionado, foi necessário alcançarmos outros objetivos específicos. Nessa perspectiva, descrevemos densamente o processo de artesanaria da cena do Tempo Temporão vivenciado por esses sujeitos, nas duas fases, mediado pelas experiências de vida e de formação de cada um, por suas memórias e pelos princípios teóricos e metodológicos do TRB, pelos quais se orientaram durante essa trajetória de criação artística. Com essa descrição buscamos compreender como tais elementos compuseram o trabalho com a imaginação realizado pelos sujeitos.

Nossa análise foi delimitada à cena Esconde-esconde, constituinte da terceira unidade do Tempo Temporão, por percebermos que ela continha registros mais significativos do tipo de trabalho investigado. Desse modo, acreditamos ter aprofundado o estudo formativo da experiência teatral desenvolvido em pesquisas anteriores⁶, agora centrando o foco no trabalho com a imaginação.

Nesse sentido, um outro questionamento tomou forma na investigação: em que momentos da artesanaria da cena do Tempo Temporão os artistas do TRB pesquisados realizaram, segundo os seus entendimentos, um trabalho com a imaginação? Para respondê-lo, confrontamos os estudos teóricos acumulados

⁶ Referimo-nos às pesquisas em nível de especialização realizadas na Universidade Estadual do Ceará, intituladas: *As Significações das Atividades Teatrais para Educadores e Educandos das 4^o. Séries do CIES Casimiro Filho: Uma Abordagem Psicopedagógica*, em 2000 e *Representações Sociais e Experiência Estética: o caso do Curso Princípios Básicos de Teatro – CPBT, no Theatro José de Alencar em 2002.*

acerca da temática com os dados coletados em campo na tentativa de uma compreensão mais profunda do fenômeno estudado.

*Esse questionamento emergiu da nossa concepção de arte (mais propriamente de teatro) como linguagem de produção de sentidos onde se inscreve o imaginar. É essa capacidade primordial que faz do homem um criador de **símbolos** nas suas mais diversas ações cotidianas. Isso significa representar um objeto ou uma situação na ausência destes, mas, nem por isso, irreal. Sabemos hoje que simbolizar constitui-se a principal característica que distingue o ser humano das outras espécies animais, e é justamente o uso social de símbolos que o ajudam na [...] comunicação, controle, organização e transformação de seu comportamento (JAPIASSU, 2001, p. 22).*

Tradicionalmente compreendemos que somente o que é expresso pelo discurso verbal, pela racionalidade, pode ser pensado. Contudo, antes das generalizações ou conclusões, a mente humana elabora símbolos que representam um esforço de compreensão e de transformação da realidade culturalmente determinada, no sentido de ir além. Os objetos artísticos, produtos da criação imaginária do homem, constituem um dos maiores exemplos desse caso, pois transcendem a realidade para instalar uma outra, com suas características próprias.

A autêntica obra-de-arte é imagem de algo que transcende o nível das figuras. Esta entidade transcendente é meta-empírica, inobjetiva, mas de modo algum irreal, como freqüentemente se afirma. Goza de um modo iminente de realidade por ter sido instaurada como fruto de um jogo criador. A imaginação desempenha um papel decisivo em toda atividade criadora – pesquisa científica, produção artística e literária, [...]. Nenhuma das atividades-cume do homem opera com meras ficções; move-se entre âmbitos e dá lugar a novos

*âmbitos que se misturam entre si e enriquecem o universo.
(QUINTÁS, 1992, p. 43-4 – grifo do autor)*

E ainda, de acordo com Herbert Marcuse (1977, p. 22),

A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i.e., dos que a estabeleceram) para definir o que é real. Nesta ruptura, que é realização da forma estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade. A arte empenha-se na percepção do mundo que aliena os indivíduos da sua existência e actuação funcionais na sociedade – está comprometida com a emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjectividade e da objectividade. (grifo do autor)

*Esse esforço do homem para compreender a realidade através do seu potencial de representação simbólica se concretiza pela via do **trabalho**, enquanto necessidade de solucionar os problemas cotidianos. Do mesmo modo, o **fazer artístico**, por ser criação intencional e produtiva e onde o homem encontra a sua humanidade, tem o carácter de trabalho com todas as especificidades de sua matéria.*

*Com esse raciocínio que estabelece a relação entre fazer artístico e trabalho, Fayga Ostrower (1987) desenvolve a idéia de imaginação criativa à qual nos vinculamos para determinar o significado do conceito de **trabalho com a imaginação** e sua especificidade na artesanaria do Tempo Temporão. Segundo a autora (1987, p. 32),*

Formulamos aqui a idéia de a imaginação criativa vincular-se à especificidade de uma matéria, de ser uma 'imaginação específica' em cada campo de trabalho. Haveria uma imaginação artística, uma imaginação científica, tecnológica, artesanal e assim por diante. [...] A imaginação criativa

levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto. [...] Mas, por ser o imaginar um pensar específico sobre um fazer concreto, isto é, voltado para a materialidade do fazer, não há de se ver o 'concreto' como limitado, menos imaginativo ou talvez não criativo. Pelo contrário, o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade. Nunca chagaria a ser um imaginar criativo. (grifo da autora)

*Assim, o trabalho com a imaginação realizado pelos artistas do TRB constituiu-se um pensar específico sobre a artesanaria da cena em suas duas fases, considerada, nesse âmbito, um fazer concreto. Como conteúdo, as experiências, ações e reflexões dos artistas envolvidos nesse **trabalho** originaram o Tempo Temporão, enquanto matéria resultante desse fazer.*

Para Ostrower (1987), o fazer artístico não se torna menos imaginativo ao voltar-se para uma materialidade, quer dizer, para a perspectiva de obtenção de um produto artístico em processo. Ao contrário, a concretização desse fazer se verifica exatamente pela sua vinculação a uma matéria específica através das diversas linguagens artísticas.

*No rastro dessa reflexão e com ajuda dos teóricos estudados tentamos construir o conceito de **trabalho com a imaginação**, mediado pela identificação dos elementos que compuseram tal trabalho realizado, na prática, pelos artistas do TRB, na artesanaria da cena teatral à qual estiveram e ainda permanecem vinculados.*

A partir daí, um segundo questionamento orientou nossa trajetória de pesquisa: quais e como os elementos apontados pela atriz e pelo autor-diretor compuseram o trabalho com a imaginação, tomando como referencial de análise as

experiências de vida e de arte contidas na artesanaria da cena intitulada Esconde-esconde, do Tempo Temporão?

Investigamos o modo como cada um dos sujeitos experienciou e ordenou esse trabalho imaginativo. Para serem criadas, as imagens imaginadas por eles delinearam, aos poucos, o esboço das diferentes configurações da cena em função desse trabalho, referenciadas nas memórias de infância e de adolescência e nas tentativas de composição de partituras corporais e vocais, para a criação de movimentos em integração com a artesanaria da cena, em seu todo.

Por tudo isso, o imaginar – esse experimentar imaginativamente com formas e meios – corresponde a um traduzir na mente certas disposições que estabeleçam uma ordem maior, da matéria, e ordem interior nossa. Indaga-se, através das formas entrevistadas sobre aspectos novos nos fenômenos, ao mesmo tempo, que se procura avaliar o sentido que esses fenômenos novos podem ter para nós. [...] são ordenações de uma matéria, formas igualmente simbólicas cujo conteúdo expressivo se comunica. É nesses termos de ordenações simbólicas, que incursiona o pensamento imaginativo. (OSTROWER, 1987, p.34 – grifo da autora)

Esse processo de criação artística foi marcado profundamente pelas inquietações e conflitos dos sujeitos pesquisados, que registraram, no Tempo Temporão, seus diferentes modos de pensar e de agir na totalidade do contexto em que viveram e vivem. Suas singularidades foram aí registradas como ânsia de crítica, ou mesmo de identificações parciais com tais contextos.

Considerar **trabalho** aquilo que criamos ou fazemos na arte parece, ainda hoje, algo inusitado. Por vezes, em cursos de teatro que ministramos para professores de escolas públicas e privadas, nos deparamos com relatos que

apontam para uma compreensão desse fazer como uma atividade-meio para a melhoria do desempenho dos alunos em sala de aula, ou uma forma de relaxamento do cansaço cotidiano, provocado pela jornada escolar.

Linhares (1999), em seu estudo sobre a arte e a educação em escolas públicas de Fortaleza, evidencia que, para os sujeitos pertencentes às classes populares, o trabalho é visto como exploração e sacrifício. Desse modo, tais sujeitos não encontram nessa atividade um fazer gratificante, mas sim, no mundo do consumo gerido pelo sistema capitalista.

A arte na escola, como potencial de crítica a essa concepção de trabalho e aos processos de construção de subjetividades próprios desse mundo, é expulsa desse espaço educativo, juntamente com as dimensões sensíveis, como partes integrantes da aprendizagem dos alunos⁷. Desse modo, torna-se realmente difícil conceber algum outro significado para esta ação humana que é o trabalho.

Nesse estudo, a autora mostra como, no contexto escolar, a concepção de trabalho vem se ligando a uma visão negativa que implica obrigação, sofrimento e alienação, perpassando as dimensões mais profundas dos sujeitos que ali se encontram. A etimologia da palavra trabalho já traz embutida essa visão.

A palavra trabalho vem do vocábulo latino tripaliare, do substantivo tripalium, aparelho de tortura formado por três paus ao qual eram atados os condenados e que também servia para manter presos os animais difíceis de ferrar. Assim, vemos na própria etimologia da palavra a associação do trabalho como tortura, sofrimento, pena, labuta. (ARANHA, 1996, p. 22)

Por outro lado, a desvalorização do trabalho manual em detrimento da supervalorização do trabalho intelectual, originada na sociedade grega antiga, escravagista, introduziu o pensamento de que as atividades manuais seriam

⁷ Na obra *O tortuoso e doce caminho da sensibilidade* (1999) Linhares registra esse estudo articulando à esfera da subjetividade e aos processos de produção, ao mundo do trabalho e às estruturas da ciência, preparadas desde a escola, realizando uma crítica da educação pela via estética.

apropriadas aos escravos e subalternos. Aos homens livres caberia um pensar que resultasse em produções científicas e filosóficas (PESSANHA, 1991, p. xiii-xiv).

Gaston Bachelard, ao criticar a desvalorização do trabalho manual em virtude do trabalho intelectual advinda do contexto acima referido, enfatiza que essa desvalorização influenciou o pensamento ocidental no sentido de instalar o vício da ocularidade como extensão do pensamento que separa sujeito e objeto. A visão assume uma posição hegemônica em relação aos demais sentidos humanos.

Complementando seu pensamento, Bachelard (2001b, p.21) acrescenta:

Matéria e Mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquele do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia outro em sua ociosidade. De fato, a mão que trabalha põe o objeto em uma ordem nova, na emergência de sua existência dinamizada. (grifos do autor)

Esse vício da ocularidade, do qual nos fala Bachelard, pode ser observado amplamente no vocabulário com o qual nos deparamos nas produções teóricas clássicas e atuais e, conseqüentemente, no modo como nos expressamos oralmente, até fora dos muros da academia. Como complementa Pessanha (1991, p. XIV):

E transparece no próprio vocabulário básico da filosofia e da ciência – vocabulário que herdamos e utilizamos geralmente sem perceber suas conotações e seus pressupostos ideológicos – e que é construído freqüentemente com variantes de ver, contemplar, visão, vidência: “idéia” (que significa originariamente “forma visível”), “evidência”, “teoria”,

“perspectiva”, “ponto-de-vista”, “visão-de-mundo”, “enfoque” etc.

Essa concepção de trabalho enfatizada a partir da segunda metade do século XVII e ao longo do século XVIII, com o desenvolvimento do sistema capitalista, alterou profundamente a relação homem-trabalho. Com o surgimento das fábricas e, com elas, das máquinas e da produção em série, essa relação tornou-se ainda mais mecanizada e fragmentada, perpassando todas as dimensões do sujeito nesse tipo de sociedade.

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. [...]. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica, que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p 119)

Historicamente, as criações artísticas produzidas nesse contexto de industrialização também não ficaram isentas. Um importante exemplo disso foi o movimento das Artes e Ofícios, de 1835, na Inglaterra, que objetivava tornar compatível a arte das manufaturas com a industrialização, criando escolas oficiais de desenho. Um dos seus principais representantes, William Morris, passou a divulgar a importância da renovação da tradição artesanal para melhorar o design, pois receava que o conteúdo artístico dos objetos industrializados fosse vulgarizado. Porém, ele percebeu a impossibilidade de associar consumo crescente e produção artesanal. Segundo Graça Proença (1999, p. 137),

A Revolução Industrial havia criado definitivamente uma nova realidade e era preciso aceitar o trabalho artístico mecanizado. Mas, as idéias de William Morris acabariam por constituir o Movimento das Artes e Ofícios (Arts and Crafts Movements), que exerceu uma grande influência no moderno desenho industrial. Foi com esse movimento que se estabeleceu a prática de os artistas desenharem objetos para a produção em série pela indústria.

O fascínio do homem pela máquina e pelo consumo em conseqüência do modo de produção capitalista industrial alterou a sua maneira de conceber o trabalho e o lazer, levando à produção em série e à padronização. A partir daí, cada um deveria se comportar de acordo com o seu nível social, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher os produtos destinados ao seu tipo.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-la. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128),

À medida do avanço da tecnologia, foi se dando a quebra da separação rígida entre objetos industrializados e obras de arte, alterando a própria arte e a relação com ela. As obras de arte, nesse contexto, deixaram de resultar do trabalho exclusivo das mãos do artista que dominava todas as etapas da produção, além dele perder, gradativamente, o contato com o receptor da sua obra, que, por sua vez, era estimulado a reproduzir passivamente o que via.

O cinema foi um dos exemplos mais expressivos desse tipo de influência no século XX, denominada Indústria Cultural por Theodor Adorno⁸. Com a atualidade da análise sobre os efeitos do filme sonoro realizada por esse pensador, percebemos como tais filmes planejam adestrar o espectador entregue às imagens que fabrica para que ele imagine passivamente o mundo como prolongamento dessas imagens.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119).

Em função da profunda influência desse tipo de sociedade industrializada nas dimensões objetiva e subjetiva do homem, o capitalismo, embora organizado, enfrentou conflitos entre a alta burguesia e o proletariado. Organizado em sindicatos, esse último seguimento interferiu diretamente nesse contexto, reivindicando melhores condições de trabalho.

A Primeira Guerra, o Nazismo na Alemanha e a Revolução Russa foram alguns dos fatos históricos que marcaram essas contradições. Surgiram movimentos artísticos como o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, que expressavam a perplexidade e a angústia do homem contemporâneo marcado por tais fatos.

⁸ Theodor Adorno, pensador da Escola de Frankfurt, no texto *A Indústria Cultural: o esclarecimento*

Em especial, o Surrealismo (1924), fundado por artistas e intelectuais, exerceu a crítica aos valores tradicionais expressando na literatura e nas artes a revolta contra o irracionalismo capitalista que espalhara o caos por toda a Europa, em meio à Primeira Guerra. Para isso, era preciso que os objetos artísticos expressassem uma realidade mais profunda, advinda de sonhos e de devaneios.

O principal líder surrealista, o poeta e escritor André Breton, escreveu em manifesto os princípios da criação artística surrealista, que rompia com os valores vigentes das Ciências, da Religião e da Filosofia, produzidos até então, para dar vazão às manifestações inconscientes do artista, rompendo com a realidade estabelecida.

Sobre o movimento surrealista, Marcuse (1977, p. 46-7) assim se referiu:

O Surrealismo, no seu período revolucionário, atestou este conflito inerente entre a arte e o realismo político. A possibilidade de uma aliança entre “o povo” e a arte pressupõe que os homens e as mulheres administrados pelo capitalismo monopolista desaprendam a linguagem, os conceitos, e as imagens desta administração, que experimentem a dimensão da mudança qualitativa, que reivindiquem a sua subjectividade, a sua interioridade.

Com a dinamicidade histórica, alterou-se profundamente a relação da sociedade com os meios de comunicação e com as demais esferas da vida, por meio da globalização das informações, da economia, da arte e do modo de viver nessa nova face do capitalismo. Daí resultou um processo de homogeneização de

como mistificação das massas (1985, p. 113-156), realiza uma importante análise sobre o conceito de Indústria Cultural no contexto do capitalismo tardio.

condutas e de valores em que vem pesando, cada vez menos, o envolvimento com os problemas sociais.

Em vez do direito à diferença, a política da homogeneidade cultural impôs o direito à indiferença (SANTOS, 1995, p. 17), que submeteu a vida e o trabalho humanos às relações de consumo. A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm que mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 144).

Nesse contexto globalizado e midiático, somos seduzidos e controlados pela informação dos mass media, das embalagens de produtos e das ofertas da tecnociência, como um terminal de informações isolado de outros terminais. Assim, nos fragmentamos pelos ataques constantes de mensagens que simulam um real, pela espetacularização da vida.

A vida é um show que seduz pelo consumo das novas imagens do espaço-tempo da comunicação e da informação advindos do espaço eletrônico. Esse espaço-tempo virtual de âmbito global e duração instantânea aos poucos neutraliza a nossa identidade cultural. De acordo com Boaventura Santos (1995, p. 29):

A globalização dos mass media, da cultura de massas, da iconografia norte americana e da ideologia do consumismo, neutralizam as culturas locais, descontextualizam-nas e assimilam-nas sempre que lhes reconhecem algum valor de troca no mercado global das indústrias culturais.

*Nesse contexto contraditório de padronização e de fragmentação se encontram situados os artistas do TRB pesquisados, realizando um **trabalho com a***

imaginação. Tentamos captar, dos significados por eles atribuídos a esse trabalho, outros olhares para essa realidade que insiste em controlar nossos atos imaginativos na medida dos dados repassados pelas imagens que absorvemos.

Os artistas teatrais também podem ser considerados mercadorias nessa realidade social. O desconhecimento, por parte de muitos, da natureza do trabalho na ausência da posse dos meios de produção, provoca o risco de submissão à massificação pelos critérios de exigências da produção em série de espetáculos teatrais.

Em Fortaleza, são raros os grupos que mantêm um espetáculo em cartaz por mais de um mês. A variação de fatores que contribuem para isso vai da ausência de público à ausência de políticas públicas que dêem suporte aos grupos teatrais para exercerem suas atividades com dignidade. Alia-se a esses fatores, a profunda desarticulação política da classe teatral. Os processos ligados à artesanaria da cena (como é o caso do trabalho imaginativo) por vezes são apressados em função da lógica do consumo.

Marcuse (1977), em seu ensaio sobre a crítica à estética marxista, intitulado A dimensão estética, apresenta-nos uma importante reflexão sobre a relação entre a arte e a realidade, de acordo com as relações de produção existentes. Na sua autonomia, a arte não só contesta estas relações como, ao mesmo tempo, as transcende. Deste modo, a arte subverte a consciência dominante, a experiência ordinária (p. 11).

A lógica interna da arte transcende a realidade imediata, faz emergir outra razão e outra sensibilidade que são desafiadoras. O potencial político e autônomo da arte está na própria arte, em sua forma estética em si. Autonomia e verdade aí se

interligam e rompem com a realidade estabelecida, para definir um mundo irreal como verdadeira realidade. Segundo Marcuse (1977, p. 22):

A arte empenha-se na percepção do mundo que aliena os indivíduos da sua existência e actuação funcionais na sociedade – está comprometida numa emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjectividade e da objectividade. A transformação estética torna-se um veículo de reconhecimento e acusação. Mas, essa realização pressupõe um grau de autonomia que desvia a arte do poder mistificador do dado concreto e a liberta para a expressão da sua própria verdade.

A arte tem a sua própria dimensão de afirmação e negação como forma de desafiar a realidade estabelecida, criando um mundo fictício com seus critérios, especificidades e valores que estabelecem um tipo de realidade.

*O mundo significado na arte nunca é de modo algum apenas o mundo concreto da realidade de todos os dias, mas também não é um mundo de mera fantasia, ilusão, e assim por diante. Não contém nada que também não exista na realidade concreta: as acções, pensamento, sentimentos e sonhos de homens e mulheres, as suas potencialidades e as da natureza. No entanto, o mundo de uma obra de arte é “irreal”, no sentido vulgar da palavra: é uma realidade fictícia. Mas, é “irreal” não porque seja inferior em relação à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente “diferente”.
(MARCUSE, 1977, p. 61)*

*Desse modo, a concepção de **trabalho com a imaginação** que propomos difere da visão alienada e consumista de conceber a arte, o teatro, o trabalho e a própria vida. Nessa visão, o homem é alijado da sua liberdade e da imaginação criadora em função da perda de posse daquilo que produz. Além de não mais*

projetar o que vai ser feito, já não exerce controle sobre o ritmo e o tempo que levaria para isso.

Assim como a escola está inserida em uma realidade social cujas dimensões sensíveis dos sujeitos vêm sendo sufocadas, desde a infância, pela visão de que é por meio do trabalho sacrificante e mecânico que se alcança o sucesso na vida, o fazer artístico esteve/está também exposto às mesmas condições dentro e fora desse espaço educativo. A imaginação é daí afugentada para dar lugar às produções artísticas que se submetem ao mundo da mercadoria.

A exigência da especialização para o trabalho no âmbito tecnológico em que vivemos, não considerando a dimensão do ser e o seu potencial imaginativo, gera, na arte e no seu fazer, uma expectativa máxima de subjetividade, transformando o fazer em subjetivismo. Desse modo, o trabalho artístico é visto como lazer ou lugar em que é possível extravasar emoções contidas, antes de ser um trabalho criativo no qual o artista se debruça sobre uma determinada matéria para dominá-la.

Enquanto o fazer humano reduzido ao nível de atividades não-criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não-comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos. O que, portanto, se coloca aqui é que, para poder ser criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. Criará em *afinidade* e *empatia* com ela, na linguagem específica de cada fazer. Mas sempre conta a visão global de um indivíduo, a perspectiva que ele tem do amplo fenômeno que é o humano, *o seu humanismo*. (OSTROWER, 1987, p. 39 e 40 – grifos da autora)

*O trabalho com a imaginação realizado no âmbito teatral está também condicionado a uma **cultura**, o que para nós associa-se à [...] auto-realização da pessoa humana no seu mundo, numa interação dialética entre os dois, sempre em dimensão social. Algo que não se cristaliza apenas no plano do conhecimento teórico, mas também no da sensibilidade da ação e da comunicação (VANNUCHI, 1999, p.21).*

Assim, consideramos o **trabalho com a imaginação** dos artistas do TRB como atividade humana inserida em uma cultura que influenciou a artesanaria da cena investigada, com todos os conflitos que povoaram a realidade dessa

criação artística evocada e vivida no tempo de agora. Realidade reinventada com novos sentidos e imagens registradas na cena dramática? De que natureza seria essa nova realidade?

Para refletirmos sobre os aspectos aqui levantados da problemática do trabalho imaginativo delimitado, nos orientamos por alguns elementos pertencentes à **Teoria Crítica do Imaginário**, de Gaston Bachelard, com a qual procuramos aprofundar alguns aspectos da categoria central do nosso estudo – a **imaginação**. Com essa base teórica em diálogo com as demais apresentadas até aqui, norteamos nossas análises sobre os sentidos do **trabalho imaginativo** realizado.

O empenho de Bachelard em realizar uma crítica à tradição filosófica que relegava a imaginação a uma posição de inferioridade, resultou na sistematização de sua Teoria Crítica da Imaginação. Os estudos sobre as produções imaginárias contidas nas obras de poetas e artistas dos séculos XIX e XX, entre outras análises, constituíram o caminho traçado pela reflexão bachelardiana, como veremos a seguir.

1.3 Contribuições da Teoria Crítica do Imaginário para a análise do trabalho com a imaginação

A atuação de Gaston Bachelard como pedagogo, filósofo e poeta, transmutando-se em um único personagem para originar novos princípios epistemológicos na ciência e na arte, nos ofereceu contribuições teóricas no âmbito do trabalho com a imaginação e da produção de imagens, que foram indispensáveis a nossa pesquisa.

*A origem da **Teoria Crítica do Imaginário** como uma nova concepção de conhecimento é postulada por Bachelard como ordenação de uma filosofia da criação artística em que a imaginação é o objeto central da reflexão. Essa nova epistemologia propunha discutir os limites e os valores do conhecimento produzido*

entre o século XIX e a primeira metade do século XX, por meio das imagens literárias criadas por escritores e pintores que viveram nesse contexto.

No estudo bachelardiano sobre a imaginação é clara a prioridade das imagens literárias em detrimento das imagens pictóricas. Isso se deu pelo fato de Bachelard considerar que as primeiras detêm o seu próprio caráter de criação no universo imaginário, em contraponto com as possíveis influências de estagnação da forma sofridas pelas últimas.

Para o mundo novo que surgia, não mais adaptável aos esquemas mecanicistas e classificatórios das vertentes racionalistas (o fato aliado a um argumento racional) e empiristas (só o conhecimento empírico é válido), Bachelard concebeu a ciência como um construto em que pensamento e experiência aliam-se e se alternam. Não mais a pura explicitação de leis ou a transcrição de informações obtidas pela via da observação. Reafirmando esse pensamento, Gilbert Durand (2004, p.14-15) acrescenta:

O positivismo e as filosofias da História, às quais nossas pedagogias permanecem tributárias [...], serão frutos do casamento entre o factual dos empiristas e o rigor iconoclasta do racionalismo clássico. As duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, são o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas expressas de forma concreta por um evento histórico). Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste mesmo movimento as divagações dos “poetas” (que passarão a ser considerados os “malditos”), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência.

Na visão bachelardiana, a imaginação, considerada pelos ditames da razão instrumental como fonte de erros e ilusões, vai, aos poucos, erigindo-se em diálogo com a razão, fortalecendo a idéia de uma razão criativa e não mensurada. Com isso, origina um novo entendimento das ações humanas na realidade, através da produção criativa nas áreas da arte e da ciência.

Por essa via, propõe uma epistemologia que rompe com os dogmas e as certezas da filosofia das ciências que, em sua perspectiva tradicional, não dialoga com a intermediação dialética entre razão e experiência. Baseada em um ou outro pólo, tal filosofia foi apropriada ao pensamento do contexto histórico passado. Já não acompanhava as mudanças ocorridas no limiar do século XX.

Empiristas e racionalistas concebiam a ciência como um objeto ideal de reflexão, desvinculado do mundo concreto, da efetividade da prática. Assim, era necessária uma nova epistemologia que mergulhasse nesse mundo das novas descobertas e não que ficasse refém de princípios definitivos e imutáveis. Um novo humanismo e, conseqüentemente, uma nova estética deveriam anunciar esse devir sob um olhar dialético. Segundo Bachelard (1978, p.4-5),

Parece-nos, pois, claro que não dispomos de uma filosofia das ciências que nos mostre em que condições – simultaneamente subjetivas e objetivas – os princípios gerais conduzem a resultados particulares, a flutuações diversas; em que condições os resultados particulares sugerem generalizações que os completem, dialéticas que produzam novos princípios.

Se pudéssemos então traduzir filosoficamente o duplo movimento que atualmente anima o pensamento científico, aperceber-nos-íamos [...] que o empirismo e o racionalismo estão ligados, no pensamento científico, por um estranho laço, tão forte como o que une o prazer à dor. Com efeito, um deles triunfa dando razão ao outro: o empirismo precisa de ser [sic] compreendido; o racionalismo precisa de ser aplicado. Um empirismo sem leis claras, sem leis coordenadas, sem leis

dedutivas não pode ser pensado nem ensinado; um racionalismo sem provas palpáveis, sem aplicação à realidade imediata não pode convencer plenamente. O valor de uma lei empírica prova-se fazendo dela a base de um raciocínio. Legitima-se um raciocínio fazendo dele a base de uma experiência.

A imaginação é tomada nesse momento do pensamento bachelardiano como potencial criativo e crítico, concretizado pelo homem através de imagens, e como a principal via para as suas leituras sobre o novo mundo que surgia. É essa reciprocidade presente no ato de imaginar que nos permite dialetizar o pensamento e esclarecer a experiência. A imaginação potencializadora da razão torna-a criadora, inquieta, não mais limitada à classificação e à esquematização.

O conhecimento oriundo do pensamento e da ação deve ir além, recriando o real. Com essa visão, Bachelard tornou a imagem um postulado orientado pela racionalidade para a verificação de uma experiência. Ao lado da lógica racional está a lógica das imagens e seus ritmos. O que é puramente factício para o conhecimento objetivo permanece, pois, profundamente real e ativo para os devaneios inconscientes (Bachelard, 1999, p. 31). Aí se encontra a dupla face do cientista rigoroso e do poeta em busca da novidade originada do poder da imagem, a partir do sensível.

Tentando compreender as transformações do mundo contemporâneo, Bachelard voltou-se para a análise das obras de pintores como Monet e Chagall e dos textos de poetas como Rimbaud e Edgar Allan Poe. As imagens produzidas por tais artistas foram encaradas por ele, naquele momento, não como uma mera representação mental, mas, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é

apreendida não como construção subjetiva sensório-intelectual, como representação mental, fantasmática, mas como acontecimento objetivo (PESSANHA, 1991, p. xiii).

Para o pensador francês, a imaginação difere do registro passivo da percepção. Ou seja, ela não é apenas a mera reprodução das sensações vividas pelo homem. Ela é criadora porque se revela como inventividade que suplanta a formação de imagens acerca do real. É transformando essas imagens pela via imaginária que ultrapassamos as formas percebidas.

Opondo-se à tradição filosófica que relegou a imaginação a um lugar de inferioridade, Bachelard conferiu a essa faculdade o poder do homem para assumir-se como produtor de imagens e de pensamentos, revelando-se sujeito dos seus atos. A razão científica que cria teorias e axiomas é criadora, porém, necessita do reconhecimento alheio, por isso sua liberdade de criação não é absoluta como na imaginação.

Como fundamento da existência humana a imaginação se antecipa ao pensamento organizado, gerando novidades pela criação de imagens. Com essa tese, Bachelard se opôs à determinação da imaginação pela via da percepção.

***Imaginação e imagem** foram, portanto, duas categorias estudadas a partir desse momento, fundamentais a nossa pesquisa.*

*Diferente do que define a etimologia, a imaginação não é a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que **cantam** a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. (BACHELARD, 1997, p.17-18 – grifo do autor). Por ser aberta ao devir, ela nos desprende ao mesmo tempo do passado e da realidade cotidiana; dá ao irreal uma realidade compreendida em si mesma.*

*Da oposição estabelecida por Bachelard entre a imagem imaginada e a imagem percebida, resulta a discussão acerca da **primitividade da imagem**, ou seja, a consideração de que a imagem é uma realidade psíquica e não a mera reprodução do real. A imaginação deforma as imagens da percepção.*

*E o que seria **imagem** para Bachelard? Vejamos alguns conceitos apresentados:*

Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. (BACHELARD, 1993, p.4)

Como dizer melhor que a imagem tem uma dupla realidade: uma realidade psíquica e uma realidade física? É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens. (BACHELARD, 2001b, p. 3-4)

A imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. (BACHELARD, 1989, p. 10)

Na artesanaria da cena do Tempo Temporão houve uma proposta de ação imaginária (encenação) que transformou a imagem real (duas atrizes dentro de uma rede de dormir) em imagens imaginadas na cena. Tais imagens estimularam atrizes e platéia a abandonar a visão real de uma rede armada no palco para mergulhar no universo fantástico da cultura popular nordestina com seus personagens e lugares encantados. Nesse estudo, coube-nos investigar, como os artistas do TRB envolvidos na pesquisa construíram essa viagem imaginária durante a artesanaria da cena?

A tese da primitividade das imagens estabelecida por Bachelard contribuiu para analisarmos, com mais segurança, esse caminho da imagem percebida à imagem imaginada (que nos pareceu ser percorrido no Tempo Temporão). Consideramos ainda os demais elementos constituintes dessa trajetória a partir dos indícios apontados pelos artistas pesquisados. Sobre a imagem percebida e a imagem imaginada, Bachelard (2001b, p. 2-3) esclarece:

Para nós, a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a imagem imaginada. Tudo aquilo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa função do irreal [...]. (grifos do autor)

*Na obra poética, a sua abordagem é situada na imaginação artística enquanto produtora de imagens criativas através de diferentes métodos. Para o nosso estudo, tratamos da **Psicanálise do Conhecimento Objetivo** como movimento necessário para compreendermos a **Fenomenologia da Imaginação** enquanto método que nos ajudou na elucidação da gênese do trabalho com a imaginação em teatro. É importante esclarecermos que não objetivamos, nesse trabalho, a aplicação direta de ambos os métodos, mas sim, colhermos subsídios teóricos para nossas análises.*

1.3.1 A Psicanálise do Conhecimento Objetivo

Ao referir-se à investigação científica, Gaston Bachelard defende que, nesse campo, é preciso erradicar a presença excessiva da subjetividade. Para essa reflexão, ele se apropria de alguns conceitos da Psicanálise Clássica para psicanalisar o conhecimento objetivo, explicitando o assédio do inconsciente e suas produções (emoção, fantasia, devaneio), cujas manifestações, na construção desse saber, o tornam estagnado.

Nesse caso, o exercício da psicanálise do conhecimento objetivo pretendeu manter o pensamento vigilante em relação à sedução das imagens inconscientes na produção do conhecimento científico. Contudo, em seguida, ele admitiu que a completude absoluta da objetividade fosse utópica e que, mesmo em seu processo de elucidação do real, há sempre a presença das forças oníricas.

Os eixos da poesia e da ciência são a princípio inversos. Tudo que a filosofia pode esperar é tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários bem feitos. É preciso, portanto, opor ao espírito poético expansivo o espírito científico taciturno, para o qual a antipatia prévia é uma saudável precaução. (BACHELARD, 1999, p. 2)

Não se contendo pela satisfação apenas racional do conhecimento de um texto literário, Bachelard interessou-se por investigá-lo em um nível mais amplo e profundo. Assim, declarou sua busca pela compreensão do homem e do mundo por

meio da linguagem poética, discutindo as imagens fantásticas originárias, inicialmente, do elemento fogo.

O estudo da metamorfose das formas poéticas expresso de forma estética e imaginária representa, para Bachelard, a tentativa de realizar uma analogia entre o conhecimento por imagens e o conhecimento científico. Segundo ele, há na procura da verdade com o conhecimento por imagens uma emoção espiritual análoga ao prazer e à emoção que encontra nessa procura com o conhecimento científico, conduzindo-o à tentativa de superação dos obstáculos epistemológicos entre arte e ciência.

*Para esse intento, Bachelard lançou, em sua obra intitulada **Psicanálise do Fogo** (1949), as bases do método que o norteou nesse momento, ao qual denomina **Psicanálise do Conhecimento Objetivo** (Bachelard, 1999, p.6): o conhecimento, para ser verdadeiro e científico, passa também pelas experiências íntimas, não se afasta do objeto. Imaginação e razão são vistas como formas de apreensão e recriação do mundo. Preocupando-se com as sucessões do desenvolvimento imaginativo em um mundo instaurado pelas imagens dos textos literários, ele afirma:*

Talvez se possa perceber aqui um exemplo do método que pretendemos seguir para uma psicanálise do conhecimento objetivo. Trata-se, com efeito, de encontrar a ação dos valores inconscientes na própria base do conhecimento empírico e científico. Cumpre-nos, pois, mostrar a luz recíproca que vai constantemente dos conhecimentos objetivos e sociais aos conhecimentos subjetivos e pessoais, e vice-versa. Cumpre mostrar, na experiência científica, os vestígios da experiência infantil. (BACHELARD, 1999, p.15)

É como se poetas distintos que se identificassem com um mesmo elemento estabelecessem diálogos, independentes de suas diferenças de estilo. Essa

vinculação dos autores a um elemento comum é o que demonstra um estudo objetivo das imagens, nesse momento da Crítica do Imaginário.

*Embora retomando, na Psicanálise do Conhecimento Objetivo, alguns conceitos de Freud, como os de **sublimação** e **símbolo** (imagem), Bachelard os utilizou assumindo uma nova postura. Considerou seu método uma psicanálise prospectiva devido à relação que estabelece entre arte e ciência, segundo uma visão de futuro e de criatividade (CASTRO, 2000).*

Desse entendimento temos que a produção imaginária resultante de cada um desses campos do saber, não é definitiva. Ao contrário, a imagem é um meio autônomo de atingir o inconsciente através das forças psíquicas do desejo e da imaginação, em sua trajetória dinâmica e multifacetada. Nesse sentido, a análise bachelardiana diverge da Psicanálise Clássica pelo fato dessa associar à imagem, um estado de fixidez.

Um símbolo psicanalítico, por mais proteiforme que seja, é, contudo, um centro fixo, propende para o conceito; em suma, é com suficiente precisão um conceito sexual. [...]. De qualquer maneira, para o psicanalista, o símbolo tem o valor de significado psicológico. A imagem é diferente. A imagem tem uma função mais ativa. Por certo tem um sentido na vida inconsciente, por certo designa instintos profundos. Mas, além disso, vive uma necessidade positiva de imaginar. (BACHELARD, 2001b, p.62; grifos do autor).

Segundo o filósofo, na psicanálise freudiana o objeto é tomado como experiência do passado que, como causa, incide objetivamente sobre o sujeito no presente. A linguagem simbólica é o elemento que Freud utiliza para expressar o universo do inconsciente, transformando o símbolo psicanalítico em conceito sexual.

Convém esclarecermos, no entanto, que a sexualidade de que trata Freud não se confunde com o genital, é mais ampla e inclui as preliminares do ato sexual, as perversões, as experiências sensuais das crianças vividas em relação ao seu próprio corpo ou em contato com o corpo da mãe (KUPFER, 1995, p. 39).

*Em Freud, o conceito de **sublimação** consiste em um caminho específico da pulsão que, por sua vez, é [...] um estímulo mental constante, com renovável poder de pressão, que visa a satisfação (CRUXÊN, 2004, p. 8). Embora a fonte da pulsão seja somática (surge em uma região do corpo) ela é, sobretudo, psíquica, pois apresenta-se ao indivíduo através de imagens (representantes das pulsões) que o informam do que se passa em seu corpo (KUPFER, 1995).*

*Quando uma pulsão fica presa a um objetivo sexual primário (perversões parciais infantis como o prazer da sucção – oral, o prazer da defecação – anal, o prazer do olhar – escópica, entre outras) pode ter um destino perverso, transformando-se, mais tarde, em perversão adulta, como, por exemplo, o voyeurismo. Para superá-la é necessário que o indivíduo transponha a vergonha e a repugnância ligadas ao **recalque**.*

*Ao aplicar o método psicanalítico na atividade do conhecimento objetivo, Bachelard conclui, de maneira positiva, que o **recalque** é uma atividade normal, útil e alegre, imprescindível ao pensamento científico, mesmo quando o erro acontece:*

O recalque está na origem do pensamento [...] abstrato. Todo pensamento coerente é construído sobre um sistema de inibições sólidas e claras. Há uma alegria da rigidez no fundo da alegria da cultura. O recalque bem conduzido é dinâmico e útil na medida em que é alegre. Para justificar o recalque, propomos a inversão do útil e do agradável, insistindo na supremacia do agradável sobre o necessário. Em nossa opinião, a cura analógica não consiste em liberar as tendências

recalcadas, mas em substituir o recalque inconsciente por um recalque consciente, por uma vontade constante de endireitamento. Essa transformação é bem visível na retificação de um erro objetivo ou racional. (BACHELARD, 1999, p.146-147)

*Em seguida, na análise freudiana, se a pulsão se direciona para um alvo não propriamente sexual ela é dita sublimada. Nesse sentido o termo **sublimação** está ligado à transformação, ao desenvolvimento de fantasias que protegem o indivíduo de suas angústias. Vejamos o que registra Kupfer (1995, p. 42) em sua análise sobre o conceito de **sublimação**, de Sigmund Freud:*

De modo aproximado, Freud menciona em alguns textos a seguinte idéia: a uma espécie de excesso libidinal, algo como uma reserva, que não é usado para fins diretamente sexuais e deve ser, então, de alguma maneira reaproveitado. Haveria, por isso, a possibilidade de uma certa reciclagem dessa energia, através da “dessexualização” do objeto e da inibição de seu fim sexual. Com isso, se torna possível que o indivíduo se volte para atividades “espiritualmente elevadas”, segundo a expressão usada por Freud. São elas a produção científica, artística, e todas aquelas que promovem um aumento do bem estar e da qualidade de vida dos homens.

*Ao apropriar-se desse conceito freudiano, Bachelard o compreende de modo diferenciado. As imagens resultam em um processo no qual as pulsões inconscientes dos poetas, quando sublimadas (**sublimação poética**), transformam-se em imagens objetivas, ou melhor, transmudam-se em poemas advindos de suas atividades psíquicas. É certo que tais imagens resultam de sublimação, mas, depois de criadas, libertam-se de causalidades, adquirindo significados múltiplos e novos.*

Assim, com a Psicanálise do Conhecimento Objetivo, Bachelard recusa-se a lançar sobre o homem um olhar determinístico da volta ao passado que origina desvios ou doenças. Ao contrário, o homem é um ser capaz de integrar-se à cultura do seu tempo presente, pensando o futuro nesse contexto. Assim, Bachelard considera prospectiva a sua psicanálise em relação à psicanálise clássica, pois muda o enfoque metodológico ao caracterizá-la como confiante no futuro e na força da imaginação.

1.3.2 Três faces da imaginação bachelardiana

*Em sua Teoria Crítica do Imaginário, Bachelard declara a incompatibilidade entre percepção e imaginação. Desse conflito originam-se os conceitos de **imaginação formal, imaginação material e imaginação dinâmica**, desenvolvidos por ele, importantes para compreendermos a produção das imagens literárias animadas por uma matéria (e, em nosso caso, como desafio para a leitura do trabalho com a imaginação na cena dramática).*

*À **imaginação formal** correspondem as imagens percebidas, atreladas à percepção e à memória. São imagens estáveis que, fundamentadas na contemplação superficial da matéria, nada de novo lhes acrescenta. Assim como os conceitos, esse tipo de imaginação tende ao desgaste fácil pela ação do tempo e*

pela transformação do mundo em objeto de visão, de representação, no qual o homem, como espectador passivo, deve admirar.

A sistematização do axioma dialético como etapa metodológica a ser percorrida pelos artistas do TRB no trabalho com a imaginação durante a artesanaria da cena Esconde-esconde guardaria alguma relação com esse tipo de imaginação que propõe Bachelard? Como isso poderia ocorrer?

*Distinta da imaginação formal, a **imaginação material** não se limita ao que é apresentado pelo real – ela é originada e mobilizada pela provocação do objeto ou do elemento; estabelece uma íntima e dinâmica relação com a matéria situada em um universo concreto, gerando sempre novas imagens. Aqui o mundo é recriado pelo homem, que concebe o real como provocação, como matéria sobre a qual a imaginação deve agir. Não se contenta em ver, mas em criar. Esse tipo de imaginação se modifica na medida do seu movimento constante.*

Um questionamento: essa produção de imagens novas, propiciadas pela imaginação material da qual nos fala Bachelard, forneceria elementos de análise para uma equivalência no TRB ao mecanismo da transubstanciação de significados, que permite ao artista criar interações transformadoras com o objeto em cena?

Bachelard insiste em afirmar que a imaginação, sendo independente, não se reduz à matéria, transcende-a. O homem é o sujeito provocador dessa metamorfose, unindo uma atividade sonhadora a uma atividade ideativa para produzir obras. É essa provocação que pode transmitir à imaginação formal a densidade da matéria. Ou, como poetiza o filósofo, que pode obrigar uma planta selvagem a florescer e dar matéria a uma flor.

Para exemplificarmos como Bachelard constata a imaginação material em uma obra poética, mostraremos, a seguir, um trecho do estudo da obra de Michelet, intitulada La Mer, na qual o filósofo aponta a imagem do leite comandando todas as outras imagens:

Enfim, a melhor prova de que a imagem “nutritiva” comanda todas as outras imagens é que Michelet não hesita no plano cósmico, em passar do leite ao seio: “Com suas carícias assíduas, arredondando a margem [o mar], deu-lhe seus contornos maternais, e eu ia dizer a ternura visível do seio da mulher, o que o filho acha tão suave, abrigo, tepidez e repouso.” No fundo [...] diante de que cabo arredondado teria Michelet visto a imagem de um seio de mulher se primeiro não tivesse sido conquistado, retomado por uma força da imaginação material, pelo poder da imagem substancial do leite? (BACHELARD, 1997, p. 123-4).

*Com a criação dos conceitos distintos de **imaginação formal** e de **imaginação material**, Bachelard propõe estudar os problemas da imaginação poética instalando o primado da beleza material sobre a beleza formal⁹. A obra de arte, nesse entendimento, passa a ser a explicitação de uma matéria (fogo, água, ar e terra) pertencente ao tempo e ao espaço, juntamente com o compromisso do escritor com a mesma. Dentro dessa abordagem objetiva da imagem, é a matéria que comanda a forma.*

*Nesse momento da **Crítica do Imaginário**, poemas e contos de escritores como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, entre outros, compõem o universo em que o autor realiza essa análise com a finalidade de*

⁹ O pressuposto teórico no qual Gaston Bachelard se ancorou para constituir esse primado da imaginação material sobre a imaginação formal foi desenvolvido a partir de uma interpretação do filósofo pré-socrático e poeta Empédocles de Agrigento, que desenvolveu [...] *uma interpretação do universo em que todos os fenômenos da natureza eram entendidos como resultado da mistura de quatro elementos ou ‘princípios’: água, fogo, ar e terra* (ENCICLOPÉDIA BARSÁ, 1987, p. 487).

mostrar que, mesmo se tratando de imagens poéticas carregadas de sonhos e emoção, é possível analisá-las objetivamente.

Em A água e os sonhos, o autor afirma que uma doutrina filosófica da imaginação seria possível apenas através do estudo das relações entre a causalidade formal (conceitos, memórias) e a causalidade material (sonhos e devaneios), sendo essa originada de imagens em movimento. A variabilidade da imaginação passa, então, a ser apreendida por meio da lei dos quatro elementos. Segundo Bachelard (1997, p. 3-4),

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos da matéria fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. (grifo do autor)

Assim, é o elemento material que dá substância a uma imagem, ou seja, ela é originada na dimensão onírica do poeta ou do artista e potencializada por um elemento que lhe dá representações polissêmicas. À matéria cabe a definição da forma. A rigor, a imagem resultaria do modo como a imaginação combinaria os elementos, realizando-se por meio desses. Pelo que vimos, parece-nos estranho, na vertente poética, a associação da imaginação a uma lei que determina, por meio dos quatro elementos da matéria, um que prevaleça para determinar a forma das imagens, uma vez que, na vertente epistemológica, a razão deve ser instigada pela imaginação. Porém, é o próprio autor que elucida o nosso estranhamento ao enfatizar o caráter de dinamicidade das imagens poéticas. Na lei dos quatro elementos, a materialidade deles funciona apenas como um guia para a imaginação

das formas resultantes, prenhes de novidades, e não como determinação dessas formas. A limitação da imaginação aos ditames da intencionalidade formal (reprodução do real), além de minimizar a dimensão criadora da imaginação material, negligencia a função de novidade da imaginação dinâmica sobre aquelas duas.

Originadas da relação entre as experiências de vida e as experiências de sonhos e de devaneios, as imagens repousam em um tipo de elemento que insinua ambivalências. A imaginação é o próprio centro de onde partem as duas direções de toda ambivalência (BACHELARD, 2001b). É certo que tais imagens resultam de sublimação, mas, depois de criadas, libertam-se de causalidades adquirindo significados múltiplos e novos. Nesse caso, por exemplo, a água clara pode estar associada à pureza e à calma do mesmo modo que a água escura pode estar relacionada às manifestações violentas. Em sua condição de matéria original, a água pode ser vivida duplamente pela imaginação, originando uma ambivalência.

Uma matéria que não é ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético que permite transposições sem fim. Por conseguinte, é necessário haver dupla participação – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranqüila do branco e do preto – para que o elemento material envolva a alma inteira. (BACHELARD, 1997, p.13 - grifos do autor)

*É o elemento material que dá substância a uma imagem originada na dimensão onírica do poeta ou do artista. Ao dotar essas imagens de ambivalências, tais elementos nutrem essas imagens de polissemias, com sentidos multifacetados, condutores de dinamicidade. A **imaginação dinâmica**, que se acrescenta às*

imaginações formal e material, sublima e transcende essa última no sentido de tê-la como um motivo causador da imaginação e não como uma determinação daquilo que é imaginado.

*Há na **imaginação dinâmica** uma associação entre a imaginação e a vontade do homem, que age no mundo para transformá-lo. Assim, em suas atividades criadoras, aspectos como ambivalência, mobilidade e transcendência, integrantes da relação complementar entre imaginação material e imaginação dinâmica, o conduzem a uma viagem imaginária geradora de outras imagens que rompem com a racionalidade e a fixidez.*

Em conexão com a imaginação material e agindo sobre ela, a imaginação dinâmica é presentificada à medida do investimento do homem em uma atuação ofensiva contra a resistência da matéria pela via do trabalho, como fonte de criação. Essa conexão deixa clara a oposição que essas modalidades de imaginação realizam ao pensamento da tradição filosófica, que concebe o conhecimento como extensão da visão e da percepção, própria à concepção formalista da imaginação.

A imaginação dinâmica envolve, portanto, o trabalho e a vontade do homem para a mobilização e a transformação contínua das imagens, dando novas formas ao mundo. A imaginação educa-se pela ação sobre a matéria criando novas imagens. Contudo, tais imagens não derivam da matéria que, funciona apenas como meio de presentificação da imaginação. A imagem resultante desse processo não se configura pela substância, mas pela dinamicidade com que é criada. Desse modo, a imaginação dinâmica propicia a criação de imagens em movimento. A supremacia da dinamicidade da imaginação anula a mínima possibilidade dos quatro elementos possuírem algum grau de determinação ou de causalidade na formação das

imagens. O movimento das imagens não depende de causalidades que possam sugestioná-las (PAIVA, 1997, p. 98).

Na obra O ar e os sonhos, Bachelard elegeu as imagens dinâmicas provocadas por esse elemento (o ar) para evidenciar a independência da imaginação diante de sua motivação. Através das obras de autores com estilos diferenciados como Shelley, Balzac e Rilke, o filósofo nos mostrou como as imagens aéreas produzidas nos escritos deles nos remetem à força dos ventos, à metamorfose das nuvens, indo além do elemento ar que representam. Segundo Bachelard (2001a, p. 39):

Shelley, sem dúvida, amou a natureza inteira, cantou, melhor que ninguém, o rio e o mar. [...]. Entretanto, o elemento aéreo nos parece sua marca mais profunda, e, se tivermos de usar apenas um adjetivo para definir uma poesia, facilmente se concordará que a poesia de Shelley é aérea. (Grifos do autor).

Para o pensador francês, na relação homem-mundo é o homem que, se sentindo provocado, atua sobre o mundo, com inteligência e vontade. Portanto, o estudo bachelardiano da imagem baseia-se na força, na matéria e no movimento criador dessa resultante da imaginação, como consequência de uma intencionalidade formal, material e dinâmica.

1.3.3 A fenomenologia da imaginação

A abordagem objetiva da imaginação através da tese dos quatro elementos da matéria, no sentido de encontrar as razões e as causas da imagem, prevalece no primeiro momento do pensamento bachelardiano. No segundo momento, marcado pela produção poética através das obras A poética do espaço (1957) e A poética do devaneio (1960), Bachelard, buscou captar a imagem no momento em que ela emerge da consciência originada dos sentimentos mais profundos de sua alma.

Verificamos aqui o seu afastamento da Psicanálise por atestar a incapacidade desse método em desvendar a autonomia e a dinamicidade simbólica das imagens. Em seu entender, esse método negligencia a imaginação ao vinculá-las a um símbolo fixo, desprovido de dimensão subjetiva.

Bachelard tinha clareza sobre a importância da explicação psicanalítica das imagens, da qual se considerava devedor. Como vimos, julgou-a necessária para a apreensão das formações inconscientes, mesmo considerando que tais explicações omitam da imaginação o seu próprio campo de pesquisas. A imaginação, oriunda do universo das pulsões, produtora de imagens e de pensamentos, precede o pensamento organizado e claro. Ela detém a supremacia sobre qualquer outra atividade espiritual (PAIVA, 1997, p.88).

A Psicanálise, ao vincular a criação imaginária a uma recordação unívoca, advinda de pulsões reprimidas, não lhe serve como método para a investigação da imagem literária em sua dinamicidade. Noutras palavras, a psicanálise se contenta em definir as imagens por seu simbolismo. Mal é detectada uma imagem pulsional, mal é descoberta uma lembrança traumatizante, a psicanálise coloca o problema da interpretação social (BACHELARD, 2001b, p.17).

Se, por um lado, a imagem é produto de sublimação, pois emerge do caos das pulsões inconscientes, por outro, ao ser criada em seu sentido inaugural, ela se

*liberta de causalidades pelos novos significados que adquire. O uso da análise objetiva dos quatro elementos da matéria, tentando evitar uma interpretação pessoal, levou o filósofo das ciências a reconhecer a insuficiência desse método. Esse novo posicionamento em relação ao estudo da imagem poética exigiu de Bachelard uma outra metodologia de envolvimento entre sujeito e objeto, até então refutada em sua obra epistemológica: a fenomenologia. Vejamos alguns motivos que o levaram à **Fenomenologia da imaginação** como nova opção metodológica para a interpretação das imagens poéticas:*

Talvez nos perguntem por que, modificando o nosso ponto de vista anterior, buscamos agora uma determinação fenomenológica das imagens. Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria [...]. Fiel aos nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-me insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. (BACHELARD, 1993, p. 3)

*Entregue agora aos devaneios e considerando-os como sonhos de ação precisa (BACHELARD, 2001b, p. 3), referindo-se à ação criativa e de vontade própria do ser criador seria necessário um método como a **fenomenologia da imaginação**. Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1993, p.2).*

Em outras palavras, interessava, então, captar a subjetividade das imagens poéticas no momento em que emergiam e se explicitavam na própria consciência do leitor/ fenomenólogo. A causalidade do primeiro momento já não era mais primordial. O redimensionamento da trajetória metodológica fez com que o filósofo

abandonasse as imagens produzidas pelos poetas e investigasse aquelas resultantes dos seus próprios sonhos e devaneios.

*Ao ser invadido pelo poema, o leitor cria as próprias imagens advindas do que leu, dando prosseguimento à criação do autor. Dessa mobilidade gerada entre as imagens poéticas e aquelas suscitadas por ele (poema), resulta uma intersubjetividade da imaginação, ancorada em dois movimentos importantes: a **ressonância** e a **repercussão**. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência (Bachelard, 1993, p.7).*

Para o fenomenólogo, o poema ressoa na alma pelo devaneio do poeta. A repercussão viabiliza que essa imagem, pertencente ao poeta e com a qual ele se defronta, o estimule à criação de novas realidades imagéticas.

*A exigência dessa fenomenologia da imaginação é que vivamos diretamente as imagens, interpretando-as por meio de **devaneios poéticos**. O devaneio surge, então, como o meio de atingirmos o inconsciente em busca das forças criadoras da imaginação. Isso requer o empenho de nossa subjetividade, no sentido de nos voltarmos para si mesmos para a apreensão de imagens inéditas.*

Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar. [...] São esses impulsos de imaginação que o fenomenólogo da imaginação deve tentar reviver. (BACHELARD, 1988, p. 6)

*Com esse novo olhar para a imagem poética, Bachelard origina uma **filosofia do devaneio** privilegiando o estudo da vivência da imagem literária quando*

esta lhe provoca devaneios. Esse estado corresponde à força que se origina na alma do leitor em momentos de súbita criação, distanciando-o do real. Mais do que conhecer as imagens, trata-se agora de nos maravilhamos com o fascínio que elas produzem. Enfim, o devaneio é o meio pelo qual a imaginação criadora inaugura novos mundos que estão além da visão, os quais resultam da vontade aliada ao ato de imaginar (PAIVA, 1997, p. 113).

Em busca de subsídios teóricos para essa análise subjetiva da imaginação diante da leitura poética, Bachelard se aproxima das teses de Carl Gustav Jung, criador da Psicologia Analítica. Para ele, Jung, a fim de expressar a realidade do psiquismo humano, teve a feliz idéia de colocar o masculino e o feminino para uma única alma, sob o signo de dois substantivos latinos: animus e anima.

Em suma, [...] existem dois tipos de leitura: a leitura em animus e a leitura em anima. Não sou o mesmo homem quando leio um livro de idéias, em que o animus deve ficar vigilante, pronto para a crítica, pronto para a réplica, ou um livro de poeta, [...]. Ah, para fazer eco a esse dom absoluto que é uma imagem de poeta seria necessário que nossa anima pudesse escrever um hino de agradecimento. (BACHELARD, 1988, p. 61-2 - grifos do autor)

Nas palavras de Jung (1997, p. 102),

Os sentimentos de um homem são, por assim dizer, os de uma mulher, e assim aparecem nos sonhos. Designo esta figura pelo termo anima, por ser ela a personificação das funções inferiores, que relacionam o homem com o inconsciente coletivo. A totalidade do inconsciente coletivo apresenta-se ao homem sob forma feminina. Para a mulher ele se afigura como uma entidade masculina, e eu o denomino animus.

Com base nessa dualidade, Bachelard afirma que, na psique humana, a construção de projetos, os esforços racionais de compreensão do universo, a prática de correção do passado, são construídos em animus (manifestação masculina da alma) e em anima (manifestação feminina da alma). A poética do devaneio é uma poética da anima. Resulta de processos que se evadem dos trâmites tradicionais do saber.

De todas as escolas da psicanálise contemporânea, a de C.G. Jung é a que mais claramente demonstrou ser o psiquismo humano, na sua primitividade, andrógino. Para Jung o inconsciente não é um consciente recalcado, não é feito de lembranças esquecidas – é uma natureza primeira. O inconsciente, por conseguinte, mantém em nós poderes da androginidade. (BACHELARD, 1988, p. 55)

Vejamos como na obra A poética do devaneio, Bachelard apresenta-nos à parábola com que Paul Claudel (apud BACHELARD, 1988, p. 63) compara a presença de animus-anima nos poemas de Arthur Rimbaud:

Animus é um burguês, tem hábitos regulares; gosta que lhe façam os mesmos pratos. Mas... um dia em que Animus voltava sem ser esperado, ou talvez dormitasse após o jantar, ou estivesse absorvido por seu trabalho, ouviu Anima, toda entregue à sua solidão, cantando atrás da porta fechada: uma canção estranha, algo que ele não conhecia.

Através do devaneio que nos proporciona a poesia, é possível alargarmos a consciência pelo contato com a dimensão criadora e dinâmica das imagens que daí

proliferam. O devaneio, no entanto, não se confunde com o sonho noturno, pois, nesse estado, segundo Bachelard, a imaginação declina. A impressão que temos é que outro veio sonhar em nós, como se sofrêssemos passivamente a ação das imagens. No sonho noturno não há sonhador, enquanto no devaneio, o sonhador pode dizer: Sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar o meu devaneio [...] (Bachelard 1988, p. 22).

Valendo-se da fenomenologia, enquanto método, para estudar o mundo imaginado pelo poeta, ele nos fala da consciência de maravilhamento (BACHELARD, 1988, p.1): possibilidade dialógica, estabelecida pela poesia ao leitor, de uma forma de recriar as suas próprias imagens poéticas, fontes de novos conhecimentos. Em nosso entendimento, instaura-se aí uma relação pedagógica que suscita a atividade pensante e de envolvimento criativo do leitor.

Acreditamos que na lógica teatral do TRB podemos estabelecer diálogos com essa relação criativa que emana do devaneio como sonho que sonhamos acordados, segundo Bachelard. No caso da atriz pesquisada, ela pode convocar o espectador a participar das imagens que inventa na encenação. O espectador, por sua vez, inventando as próprias imagens a partir do que vê (imagina), pode criar novas visões de mundo, novos saberes, referenciados nessa possibilidade imaginativa.

*No TRB, a relação ator-espectador apóia-se nos aspectos da **invenção** do ator (a cena criada) e na **inventividade** do espectador, ou seja, o estímulo que esse invento provoca no espectador. Porém, convém enfatizarmos que, na presente pesquisa, não nos detivemos no impacto de tais aspectos sobre o binômio ator-espectador, mas sim, nas significações das imagens criadas pela atriz e pelo autor-*

diretor do Tempo Temporão, como resultantes de um trabalho imaginativo mediado pela artesanaria da cena desse espetáculo.

Para os demais artistas teatrais, como é o caso do nosso segundo sujeito, o autor-diretor, também foi necessária a sua presença e lucidez diante daquilo que criou (imaginou): o texto dramático e a direção da encenação. Em seu devaneio explicitou, segundo a sua vontade, uma consciência imaginante (Bachelard, 1988).

Seguindo o que vínhamos desenvolvendo, o método fenomenológico apropria-se da força da experiência individual e criadora do sujeito imaginante com a produção de imagens, para descrevê-la. Entretanto, essa descrição, como Bachelard afirma, não é simplesmente uma descrição empírica dos fenômenos, pois isso representaria uma subserviência ao objeto e a passividade do sujeito frente àquilo que descreve. Assim, é possível mergulhar profundamente na emocionalidade desse sujeito (como pertencente a uma realidade socialmente construída por suas ações individuais e coletivas) para interpretá-la. A natureza dessa imagem não se reduz a um símbolo, ela é variada e possibilita sempre novas leituras, novas visões no leitor como sujeito imaginante que se forma em contato com ela. A imagem é, portanto, uma modalidade própria de conhecimento originada pela imaginação criadora.

Prolongando a atividade criadora na alma do leitor, a imagem literária transforma-se em outras imagens autônomas, novas, intersubjetivas. Quando o poema entra em seu coração, ele é invadido pelo devaneio do poeta e já cria outras imagens. Ao ouvir o poema, o leitor é sensibilizado pela criação; ao verbalizá-lo, propicia-lhe um encantamento, um maravilhamento como partícipe da criação, originando um jogo interminável de imagens que o faz prosseguir a criação do autor.

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação. (BACHELARD, 1988, p. 2-3).

A peculiaridade das imagens literárias libertas da causalidade dota-as de significados múltiplos e novos que devem ser revelados pela fenomenologia, por meio do poder criador da linguagem e, mais propriamente, da palavra que a poesia instaura. Um grande verso pode ter grande influência na alma de uma língua. Ele desperta imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? (BACHELARD, 1993, p. 11).

À fenomenologia cabe a alegria e a novidade que ela origina, em conseqüência do mergulho nos espaços de linguagem criados pela dinamicidade da imagem poética, desvinculada de recalques passados. A poesia põe a linguagem em estado de emergência. (BACHELARD, 1993, p. 11). Não se trata mais de buscar as razões e causas das imagens como critérios objetivos a serem seguidos pelo sujeito, mas do seu empenho pessoal em apreendê-la como alguém que se entrega ao seu fascínio.

Finalmente, para estudarmos as significações atribuídas ao trabalho imaginativo realizado pelos dois artistas do TRB, com base nos ensinamentos da poética do devaneio de Gaston Bachelard, foi necessário nos rendermos ao encantamento provocado pelas imagens imaginadas por tais sujeitos, ao mesmo tempo em que tentamos nos manter críticos, atuantes e criadores.

Os dois momentos da **Crítica do Imaginário – Psicanálise do Conhecimento Objetivo e Fenomenologia da Imaginação** – foram fundamentais como base teórica para o nosso estudo, para compreendermos as concepções

implícitas nessa teoria sobre a **imaginação**, embora não tenhamos tratado da aplicação desses métodos para análise da temática delimitada. Registramos as significações sobre o processo imaginativo da cena dramática em que tais sujeitos habitaram o irreal por meio da vontade e do trabalho do imaginar.

2. O PERCURSO METODOLÓGICO

receita pra engordar um instante
magro:

sentir o gosto do tempo atravessando
o corpo

e gostar

do tempo atravessando o corpo

Viviane Mosé¹⁰

2.1 A metodologia da pesquisa

E scolhemos a abordagem
qualitativa do estudo de caso
do tipo etnográfico para investigarmos as
significações do **trabalho com a**
imaginação realizado pelos artistas do
TRB, durante as duas fases da artesanaria da
cena *Esconde-esconde*, do Tempo

Temporão, entre fevereiro e dezembro de 2002 e outubro de 2005.



02 – COMO TECER OS FIOS...

¹⁰ *Pensamento chão*, 7 Letras, 2000.

Por meio da descrição densa dos aspectos que compõem esse fenômeno como parte de um fazer teatral específico, refletimos sobre as dimensões individual e coletiva do trabalho imaginativo de cada um dos sujeitos e as influências desse trabalho nas dimensões artística, profissional e pessoal deles. Nesse sentido, o estudo de caso do tipo etnográfico constituiu-se na escolha metodológica que julgamos adequada para responder aos questionamentos formulados.

Estiveram envolvidos nessas significações, os elementos e as ações que compuseram o trabalho imaginativo dos dois sujeitos em interação com a cultura e com outros sujeitos, como decorrência daquilo que eles criaram em seus contextos de atuação, como artistas e arte-educadores. Produzido em uma realidade histórica e social, esse trabalho resultou das ações passadas de cada um, integradas a outras, do tempo atual, com sua dinamicidade, preparando um devir anunciador de um modo específico de fazer arte.

Sobre essa leitura dos significados atribuídos a um determinado fenômeno que conseguimos captar por meio da pesquisa qualitativa, Minayo (1994, p.21-22) acrescenta:

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

A pesquisa do tipo etnográfico, como modalidade da pesquisa qualitativa, nos permitiu utilizar alguns princípios e técnicas tradicionais da Etnografia como a

observação participante, a entrevista em diferentes etapas do estudo, o diário de campo (da peça e da pesquisa) e a história de vida, intensificando as reflexões e o contato direto com a situação pesquisada (ANDRÉ, 1995). Com isso, foi possível enfocarmos o mundo dos sujeitos pesquisados a partir de seus significados sobre o trabalho imaginativo em sua complexidade e totalidade. Segundo Gamboa (2000, p. 90),

[...] os enfoques etnográficos [...] destacam os instrumentos e as técnicas que permitem a descrição densa de um fato, a recuperação do sentido, com base nas manifestações do fenômeno e na recuperação dos contextos de interpretação e, em contrapartida, limitam a importância dos dados quantitativos, pelo seu 'reducionismo matemático', embora os aceitem apenas como indicadores que precisam ser interpretados à luz dos elementos qualitativos e intersubjetivos.

*Com isso, não desconsideramos o debate que envolve os paradigmas quantitativo e qualitativo no âmbito da produção científica em ciências sociais, surgido no final do século XIX, de acordo com André (1995). Contudo, ao escolhermos o enfoque qualitativo acreditamos que a descritividade do fenômeno estudado como aspecto que lhe é inerente ajudou-nos a refletir sobre o imaginado em teatro, como um **trabalho** em sua concretude.*

Para Santos Filho (2000), as visões de mundo dominantes no âmbito da pesquisa científica, principalmente entre as décadas de 70 e 80, fizeram emergir, de forma ainda mais acentuada, as diferenças entre o que ele denomina paradigma quantitativo-realista para a abordagem quantitativa, e qualitativo-idealista para a qualitativa. Em nosso estudo, não nos interessou o distanciamento das leituras que fizeram os artistas do TRB sobre os seus trabalhos imaginativos.

Com essas leituras, ao contrário de procurarmos generalizações, tentamos compreender e interpretar os sentidos atribuídos pelos sujeitos à participação no processo de criação de uma obra artística, da qual também participamos. Esse ato de compreender, em um estudo interpretativo circunscrito ao âmbito da pesquisa qualitativa, para Gamboa (2000, p. 27) é:

[...] conhecer o que alguém está experienciando por meio de uma re-criação daquela experiência, ou do contexto daquela experiência em si mesmo. Portanto, requer-se um certo grau de empatia ou uma disposição para recriar. Quanto mais complexo o evento, maior o esforço exigido para compreendê-lo.

Por outro lado, concordamos com André (1995) quando afirma ser reducionismo identificar, em uma pesquisa, quantificação com positivismo, ou defini-la qualitativa por usar aspectos unicamente subjetivos, ou ainda, não usar dados numéricos. É o reconhecimento da subjetividade na pesquisa que nos distancia de uma postura positivista ao tratarmos com dados quantitativos. Dessa forma, quantidade e qualidade estão intimamente relacionadas. Em acordo com essa posição de André de busca de unidade entre os paradigmas na pesquisa científica, Minayo (1994, p. 22) afirma:

A diferença entre qualitativo-quantitativo é de natureza. Enquanto cientistas sociais que trabalham com estatística apreendem dos fenômenos apenas a região “visível, ecológica, morfológica e concreta”, a abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas.

O conjunto de dados quantitativos e qualitativos, porém, não se opõem. Ao contrário, se complementam, pois a realidade abrangida por eles interage dinamicamente, excluindo qualquer dicotomia.

Essas reflexões são pertinentes a nossa pesquisa, uma vez que, ao situarmos nosso objeto de estudo na área teatral, nos deparamos com discursos que enfatizam aspectos unicamente subjetivos como a emoção, a criatividade e a intuição. Decorre daí o risco de uma negação dos elementos lógicos presentes no pensar e no fazer artísticos, que seguem uma ordenação consciente, racional, como é o caso, por exemplo, da estrutura do texto dramático do Tempo Temporão, ou dos princípios teóricos do método radical, que obedecem a uma lógica racional, como veremos em item posterior, neste capítulo. Ao tratar sobre a dicotomia entre razão e sensibilidade historicamente, no conhecimento humano, Zamboni (1998, p.8) menciona:

Tomando-se a forma de pensamento das principais correntes filosóficas ocidentais, percebemos que as atividades relacionadas ao conhecimento humano giram em torno de um componente lógico, racional, inteligível, de um lado, e de um componente intuitivo e sensível, de outro, sendo assim tanto na produção do conhecimento científico, quanto na do conhecimento artístico.

*Em relação ao esquema de pesquisa etnográfico utilizado como via de acesso à interpretação sobre o mundo imaginário dos sujeitos, enfrentamos dois desafios: a descrição densa do fenômeno estudado e o envolvimento com a pesquisa. Para descrevermos as ações dos sujeitos no que se refere ao **trabalho com a imaginação** durante as duas fases da artesanaria da cena, partimos dos*

registros das atividades e reflexões anotados durante essas fases, no caderno de campo do Tempo Temporão. Com isso, realizamos, com os dois sujeitos, exercícios de reconstrução do vivido através das memórias relatadas por eles, sobre suas criações e vivências e o que foi modificado nessas ações passadas dos seus trabalhos de imaginar, no tempo presente.

Descrevemos o modo como a atriz e o autor-diretor realizaram tal trabalho imaginativo quanto aos elementos constitutivos, atividades realizadas e significados atribuídos. Com o estudo de caso etnográfico nos foi possível enfocá-lo a partir das experiências do fazer teatral no grupo TRB, da formação de cada um, da relação com o ensino de teatro e do modo como pensam essas práticas. Ao sistematizar as idéias de vários autores sobre o estudo de caso etnográfico, André (1995, p.51-52) seleciona algumas situações; dentre essas, nos situamos entre as seguintes:

(1) quando se está interessado em uma instância em particular, isto é, numa determinada instituição, numa pessoa ou num específico programa ou currículo; [...], (3) quando se estiver mais interessado naquilo que está ocorrendo e no como está ocorrendo do que nos seus resultados; (4) quando se busca descobrir, novas hipótese teóricas, novas relações, novos conceitos sobre um determinado fenômeno;

A Etnografia, segundo André (1995), ao ser desenvolvida por antropólogos atende a objetivos bem mais amplos como os de estudo da cultura e da sociedade junto a um grupo social. Contudo, essa adaptação da pesquisa científica a princípios etnográficos, como estamos utilizando em nosso estudo, vem sendo atualmente realizada na área da educação, o que, ainda para André, significa dizer que realizamos estudos do tipo etnográfico e não etnografia em sentido estrito.

O segundo desafio foi o de compormos uma matriz crítica de análise, tendo em vista o envolvimento como atriz nas duas fases da artesanaria do Tempo Temporão.

Tentamos nos colocar no lugar de quem olha como pesquisadora e, dessa forma, tem um ponto de vista a ser explicitado sobre a problemática, mediado pelos sujeitos pesquisados, originando, coletivamente, novos saberes.

Esse envolvimento com a situação investigada não foi um obstáculo à realização do estudo, o que não significa dizer que não ficamos em alerta, pois existe, na literatura em investigação qualitativa, uma discussão que consiste na conveniência de não escolhermos um assunto em que estejamos pessoalmente envolvidos (BOGDAN; BIKLEN, 1994).

Entretanto, não fomos reafirmadores da idéia de distanciamento do objeto como estratégia para melhor compreendê-lo. A realidade investigada foi construída pela interação entre sujeitos-investigados e sujeito-investigador. Uma pesquisa é um compromisso afetivo, um trabalho ombro a ombro com o sujeito da pesquisa. E ela será tanto mais válida se o observador não fizer excursões saltuárias na situação do observado, mas participar da sua vida. (BOSI, 1994, p. 38)

Elisa Gonsalves (2003) apresenta três argumentos que se contrapõem à separação entre o pesquisador e o seu objeto de estudos: o primeiro se refere à compreensão a partir do envolvimento, que significa estar-junto, pertencer a uma sociedade; o segundo, trata da distinção sujeito-objeto que, ao perder essa condição de pólos separados, assume um continuum; o terceiro ponto se refere à afetividade do conhecimento, ou seja, à superação da visão dicotômica entre razão e emoção, para a constatação de que os sentimentos são elementos constituintes da razão. Além disso, ao compararmos arte e ciência enquanto formas de atividades do conhecimento humano, os componentes lógicos e sensíveis podem ser encontrados tanto na produção do conhecimento artístico como na do conhecimento científico.

Toda essa discussão para, finalmente, afirmar: nem distanciamento, nem separação, nem controle do afeto. O percurso teórico-metodológico da investigação científica não se dá em contraposição aos elementos subjetivos. A subjetividade é, ela mesma, condição para o exercício da investigação científica. (GONSALVES, 2003, p.19)

Estranhar uma realidade que nos parecia tão próxima foi difícil. Ao contrário de facilidades, esse estranhamento revelou-nos uma abundância de saberes produzidos pelos artistas do TRB imersos no fazer teatral, que nos exigiu empenho nos estudos no sentido de dar conta dos objetivos da pesquisa aos quais nos propomos. E, por acreditar na necessidade e no compromisso que deve ter o artista de pensar com o seu grupo e/ou individualmente sobre o seu fazer, bem como registrá-lo, como exercício de autoria, é que enfrentamos tais desafios.

É desta maneira que acreditamos estar intervindo no mundo, questionando-o, suscitando respostas e, desde já, outras inquietações. Do enfrentamento do que nos parece conhecido, trazemos de volta a novidade, novas imagens da vida, novos saberes extraídos de outras formas de olhar o que fora tantas vezes visto. Portanto, nosso pensamento e nossa palavra não estiveram afastados desse processo.

Somos dele partícipes, como nos ensina Freire (1982, p. 92):

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tão pouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. (grifos do autor).

Essa pertença nos exigiu um pensar com o corpo todo sobre o imaginado na cena, construído pelos artistas pesquisados e do qual também fizemos parte. Por outro lado, a posição de pesquisadora desse fenômeno significou uma tomada de consciência, no sentido de mantermos uma postura crítica e ética durante esse caminhar. Por esses aspectos, acreditamos que o estudo de caso do tipo etnográfico constituiu-se na escolha metodológica adequada para responder aos questionamentos formulados sobre as significações do trabalho com a imaginação dos dois artistas do TRB.

2.1.1 Os sujeitos

Estiveram vinculados diretamente ao contexto do estudo realizado, dois artistas do Teatro Radical Brasileiro - TRB, considerados sujeitos da pesquisa: a atriz Suzy Élide e o autor-diretor de Tempo Temporão, Ricardo Guilherme.

Esclarecemos que, até a qualificação do projeto de pesquisa, ainda não havíamos definido com clareza os reais sujeitos. Na época apontávamos apenas a atriz do TRB. Contudo, ao refletirmos sobre a participação do autor-diretor na artesanaria da cena estudada como autor do texto dramático e diretor desse espetáculo, e pelo seu perfil de formação e prática na área teatral, como ator e arte-educador, percebemos que ele seria mais um sujeito e não poderia ser desprezado na pesquisa.

Para a escolha desses dois sujeitos, consideramos três critérios: o envolvimento com a artesanaria da cena do Tempo Temporão nas duas fases, o desempenho de

*funções artísticas nesse processo e o envolvimento dos sujeitos em atividades docentes em Teatro ou Arte-Educação, uma vez que **pretendíamos dar continuidade ao estudo da dimensão formativa da experiência teatral pela mediação do trabalho imaginativo.***

O Grupo Pesquisa criado por Ricardo Guilherme como núcleo filiado à Associação de Teatro Radicais Livres – ATRL assumiu a produção do Tempo Temporão. Isso significa dizer que, dos oito artistas componentes dessa Associação, apenas três estiveram diretamente envolvidos no processo de construção da cena desde o início: Suzy, Ricardo e eu, pesquisadora desse fenômeno. Os demais participaram do processo esporadicamente, dando opiniões sobre a encenação e observando os ensaios. Portanto, não atendiam plenamente aos critérios acima mencionados.

Sobre a definição da amostragem, Deslandes (1994, p. 43) informa que: A pesquisa qualitativa não se baseia no critério numérico para garantir sua representatividade. Uma pergunta importante neste item é “quais indivíduos sociais tem uma vinculação mais significativa para o problema a ser investigado?”

Compreendemos o conhecimento daí resultante como uma produção originada de um contexto relacional no qual estabelecemos um diálogo contínuo e reflexivo com os sujeitos sobre seus trabalhos de imaginar na produção da cena, considerando-os pronunciadores de suas palavras, influenciando-as e sendo por elas influenciados. Essa dialogicidade, que implica no pensar-fazer críticos, é tão essencial nas relações entre os homens e o mundo que, sem ela, não há transformação da realidade. Atentamos para não impor nossas concepções sobre o objeto focado, mas, ouvir dos artistas as concepções formuladas sobre este.

Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tão pouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes. (FREIRE, 1982, p. 93)

Foi dessa interação reflexiva, crítica, entre os sujeitos pesquisados, a pesquisadora e o lugar de autoria assumido por cada um, que resultou a produção do conhecimento na investigação realizada.

A atriz é graduada em Pedagogia, desde 1990, e Mestre em Educação Brasileira, pela UFC, desde 2004, onde foi professora substituta, assim como na UECE, na área de Pedagogia. Nessa última lecionou, ainda, a disciplina de Metodologia do Ensino de Teatro no Curso de Especialização em Metodologia do Ensino das Artes. É também arte-educadora. Desde 2005, leciona nas Faculdades Associadas Cearenses – FAC, nas disciplinas de Pesquisa Educacional e História da Educação. Leciona também no Curso de Especialização em Arte-Educação, no Instituto de Teologia Aplicada – INTA, PiauÍ, na disciplina de Metodologia do Ensino de Teatro. Coursou o CAD, onde se formou como atriz, em 1990. Participou de espetáculos teatrais como 68.com.br. (1998) e Figos da Figueira (1997) e estreou na área de dramaturgia com o texto Meire Love (2004). Atualmente está escrevendo um novo texto, com título provisório Nem e o Bando.

O autor-diretor estreou como ator na década de 70, com o convite para o *Mártir do Gólgota*, no Teatro São José, em Fortaleza. Iniciou o Curso de Letras, na Universidade Estadual do Ceará – UECE, em 1978, e o de Comunicação Social, na UFC em 1979; não chegou a concluí-los. Trancou a matrícula do primeiro curso para dedicar-se ao segundo e deste desistiu em função de viagens pelo Brasil e outros países. Por meio do título de Notório Saber, concluiu as Especializações em Arte-Educação, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em 1986 e em Comunicação Social, pela Universidade de Brasília – UnB, em 1996. É professor do

Curso de Arte Dramática – CAD, da UFC, desde 1979, tendo lecionado, ao longo desses anos, as disciplinas de Teoria do Teatro, Fundamentos de Direção e História do Teatro Brasileiro. Na década de 80, exerceu as atividades de professor visitante, ator e pesquisador em países como Alemanha, França, Cuba, Tunísia, entre outros. Atuou em encenações como *Flor de Obsessão* (1993), de Nelson Rodrigues, *A Divina Comédia de Dante e Moacir* (2000) e *68.com.br* (2000) (as duas últimas de autoria dele), no Ceará e em outros estados do Brasil.

O fato dos sujeitos serem arte-educadores em teatro foi importante para pensarmos alguns aspectos que envolvem a relação entre a prática docente desenvolvida nessa área e o trabalho imaginativo. Em tal prática foram inseridos saberes de experiência que vêm interagindo nas dimensões do ser artista e do ser educador de cada um desses sujeitos. Em nosso caso, nos detivemos na atividade docente na área de teatro.

A difícil síntese pretendida entre a teoria e a prática no ensino da arte tem esbarrado, em sua concretude, nos dilemas da verborragia e do ativismo, conduzindo a excessos. Nesse sentido, ao refletirmos sobre o ensino de teatro por meio de alguns fatores do trabalho imaginativo desenvolvido pelos sujeitos, podemos contribuir com o aperfeiçoamento do arte-educador, referenciado nas experiências de quem o realiza. Por terem formação e prática docente em teatro, os sujeitos detêm significações sobre este saber-ensinar, orientado pelos saberes que produzem. Como fala Costa (2004, p. 7):

O professor é assim chamado cada vez mais a ser protagonista, tendo sua prática como objeto de investigação em diversificadas áreas, com enfoques e tendências diferenciadas que confirmam ser o seu trabalho o núcleo da produção de saberes que valida o seu saber ensinar, sua competência.

Nesse sentido, a prática docente do arte-educador origina saberes e concepções de conhecimento e de educação do contexto social em que vive, que se relacionam com outras práticas por ele realizadas. Essas são por ele reprocessadas em um saber-ensinar que lhe é peculiar e, para isso, é necessário que ele o reflita,

constantemente. De forma generalizada, no ensino de arte parece ainda predominar o repasse de técnicas específicas, desconsiderando-se que, por trás dessa prática há sempre uma concepção de educação que pode estar a serviço de uma relação de ensino-aprendizagem mecanizada.

A educação, também como possível aprendizado de resistência, constitui-se em processo de leitura, interpretação e assimilação das ações individuais e coletivas realizadas pelos sujeitos envolvidos (GOHN, 1995). Arte e educação, portanto, transformam, transmitem e avaliam as representações dos sujeitos, concretizadas através de linguagens. Desse modo, pensamos o trabalho educativo e o trabalho artístico também como viabilizadores da produção de sentidos expressos pelos sujeitos pesquisados a partir dos conhecimentos adquiridos e como práticas artístico-educativas nas quais deixam registrados os seus sonhos, criações, pensamentos e angústias.

Nas duas experiências – ser artista de teatro e ser arte-educador – é possível, para os que delas fazem parte, transformar tais práticas, referenciadas nas experiências de vida e nos conhecimentos adquiridos ao longo do tempo, em modos de ser e de fazer integrados, influenciando outros sujeitos e sendo influenciados por estas formas de agir no mundo. Em nosso caso, tentamos perceber como se dá esse diálogo entre o ser-artista e o ser-educador quando os sujeitos realizam um trabalho imaginativo que pode contribuir para suas formações.

*Nesse **trabalho com a imaginação** os artistas do TRB se depararam com novos desafios que, junto a outros saberes já assimilados, ajudaram-nos a vencê-los. Assim, a arte é importante para todo arte-educador como conhecimento e vivência, independente da área de atuação, ainda que não seja artista. A presença da dimensão estética na práxis educativa e, portanto, de uma visão mais flexível dos fatos, é tão importante quanto a exigência ética da profissão.*

Esse tipo de reflexão difere de outras por conta de sua imediata significação para a ação. Essa abordagem da Arte como conhecimento específico e da Arte como postura aberta e criativa do professor que revela a capacidade de lidar com situações incertas é necessária, pois revela a importância do conhecimento e do desenvolvimento das habilidades artísticas tanto na formação humana e especificamente na formação profissional. (COSTA, 2004, p. 10)

Os estudos de Cecília Borges (apud COSTA, 2004, p. 13) trazem à tona os saberes profissionais considerados essenciais por professores de 5ª a 8ª séries, na disciplina de Artes, que servem como referência a nossa reflexão:

o domínio técnico, estético e histórico da matéria; a sua linguagem artística específica que precisa também ser respeitada pelo programa curricular da escola; o conhecimento da produção nacional e internacional da matéria a ser ensinada; o conhecimento e a valorização tanto da arte popular como da erudita; o conhecimento da arte como patrimônio histórico e cultural ao qual todos têm o direito de acesso e a compreensão de que o papel da Arte na escola não é formar atores, músicos, artistas plásticos ou dançarinos, mas de sensibilizar os alunos para essas diferentes linguagens e favorecer o desenvolvimento social, afetivo e cognitivo deles. (COSTA, 2004, p. 13)

De acordo com esse estudo, somente o domínio da disciplina não basta. O arte-educador precisa de conhecimentos e vivências que lhe possibilitem criar estratégias para que seus alunos possam desenvolver sensibilidade, expressão, auto-estima, o que não significa que, necessariamente, ele deva ser um artista. Em nosso caso, questionamos: das significações atribuídas ao trabalho com a imaginação, como parte da artesanaria da cena do *Tempo Temporão*, apontadas pelos artistas pesquisados, quais delas nos ajudariam a refletir sobre esse trabalho como elemento de formação para arte-educadores?

O ensino, de um modo geral, tem perdido o caráter de conhecimento obtido através de uma experiência na qual alunos integram os seus saberes. No ensino da arte não tem sido muito diferente: tais experiências são banidas em função da ênfase excessiva no fazer artístico de um lado e, do outro, na deficiência do estudo das artes como objeto cultural.

Outra questão colocada em nosso ensaio não questiona apenas se os atuais modelos de ensino de artes visuais precisam ser reexaminados, mas também aqueles que se referem ao ensino em geral. A literatura atual sobre excelência em educação levanta a questão de que a burocracia excessiva e uma rotina desinteressante atrapalham tanto o ensino como o aprendizado. Da mesma forma questionamos se a excessiva segmentação do ensino de arte igualmente não inibe o aprendizado efetivo das artes. (SMITH, 1999, p.103)

Os conteúdos devem ser repassados às pressas, em cerca de cinqüenta minutos; o desenho, a dramatização, a dança, a música na sala de aula trazem um fazer apressado, implícito em suas imagens, que sufoca educadores e seus alunos, gerando um fazer superficial (QUINTO, 2001).

Zenilda Costa, em seu estudo *Os Professores de Arte das Escolas Municipais de Fortaleza e seus Saberes de Experiência* (2004), nos oferece uma importante contribuição sobre os saberes que fundamentam a prática docente nessa área. Três aspectos, entre outros, são relevantes no texto: o olhar dos docentes para a realidade cotidiana com uma atitude estética, as concepções que orientam o conhecimento da arte e o processo formativo nessa área, direcionado para a transmissão de conhecimentos, sem conexão com a prática docente. Para essa pesquisadora:

É preciso que a Arte tenha ressonâncias significativas na vida dos professores para que estes elaborem e apresentem argumentos práticos a fim de que tal disciplina não sirva somente para “decorar” a escola, mas que seja vista como elemento necessário na formação do sujeito contemporâneo, dentre tantos outros elementos imprescindíveis na trajetória formativa. (COSTA, 2004, p. 07)

Percebemos, na fala citada, uma crítica quanto à concepção utilitarista da arte na escola. Caracterizada como abordagem instrumental, essa concepção é, historicamente, a mais difundida no âmbito educacional. Nela, a arte é domesticada

em favor da educação e, no caso do teatro, prioriza a obtenção de um produto final (a “pecinha”) para ser encenado nas datas comemorativas do calendário escolar, em detrimento do processo de criação que lhe é peculiar.

Contrária àquela abordagem, a *essencialista* ou *estética* fundamenta-se no entendimento das linguagens artísticas como áreas autônomas de conhecimentos; viabiliza o desenvolvimento cultural e o crescimento pessoal dos sujeitos que delas se apropriam, como poderosos instrumentos de comunicação, de leitura e de compreensão da realidade social a qual pertencem. *Segundo os essencialistas, a arte não necessita de argumentos que justifiquem a sua presença no currículo escolar, nem de métodos de ensino estranhos a sua natureza intrínseca* (KOUDELA, 1984, p.18).

A partir da segunda metade do século XX, a linguagem teatral foi pensada nessa perspectiva essencialista, considerando as suas especificidades e a dimensão psicopedagógica como tentativa de superação da visão instrumental na escola. Desde então, seus fundamentos têm apontado, segundo Japiassu (2001), para a dinamicidade da compreensão do teatro como forma de expressão artística que possibilita a comunicação do pensamento e dos sentimentos, acessível a todo ser humano.

Ao propormos essa reflexão entre o nosso objeto de estudo, situado no âmbito do fazer teatral no TRB e a prática docente em arte, enfatizamos que essa relação estabeleceu-se devido à especificidade da formação e da prática dos artistas pesquisados. Essa não é uma meta específica do TRB, que exercita a síntese entre a racionalidade do seu método e a sensibilidade da criação artística, tanto no processo de criação das montagens, como no aperfeiçoamento da encenação criada. Com o desenvolvimento dessa poética ao longo dos anos, em termos de artesanaria da cena e de encenações, várias inquietações têm surgido entre os seus próprios componentes e nas interlocuções com artistas de outros grupos, por ocasião das atividades de formação e apreciação teatral promovidas pelo TRB que originam pesquisas de acordo com os núcleos de montagem que se formam.

Alguns aspectos ligados ao corpo do ator radical, aos estudos sobre o mito de acordo com a questão proposta na montagem, à criação de um dialeto pela intervenção do ator na palavra, à função do espectador, revelam uma variedade de pesquisas que vêm sendo desenvolvidas pelos atores radicais, à medida que experimentam suas próprias criações, em um movimento de reflexão e criação artística.

Enquanto, na perspectiva das ciências, a prioridade é o objeto e a inteligência será verdadeira na medida em que se adaptar a ele, nas artes, ela precede o objeto, conhece-o criando. O conhecimento implícito no fazer artístico é, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor. Entre ator e espectador, aquele que faz a arte é obviamente o ator, o que nos leva à conhecida conclusão de ser o teatro a arte do ator. (BURNIER, 2001, p. 17)

*O ato da pesquisa é incentivado no Radical e isso também nos motivou a olhar o **trabalho com a imaginação** realizado pelos artistas pesquisados como subsídio para a continuidade da reflexão sobre a formação do arte-educador, desenvolvida em estudos de especialização¹¹. Buscamos revelar elementos de formação através da práxis de artistas que são também arte-educadores para que outros possam, com esse referencial, aperfeiçoar seus caminhos de reflexão e prática no cotidiano do seu ensinar.*

A necessidade e o prazer que tivemos de registrar as experiências vivenciadas na artesanaria do Tempo Temporão pelos sujeitos pesquisados, ao longo de suas duas fases, foi um dos motivos centrais que nos orientou durante toda a

¹¹ Nos referimos aos trabalhos *Representações sociais e experiência estética: o caso do Curso Princípios Básicos de Teatro* (2002) e *As significações nas atividades teatrais para educadores e*

pesquisa. E, pela nossa participação nesse processo como atriz e pesquisadora, isso representou um duplo desafio que tentamos vencer com criticidade, mas também com emoção.

Acreditamos que a pesquisa científica no âmbito da criação teatral viabilize a reflexão sobre essa criação enquanto assegura a outros artistas, arte-educadores, estudiosos e apreciadores da área, o conhecimento desse processo, no presente e no futuro. Infelizmente, não costumamos cultivar esse hábito. No meio teatral, essa é uma prática recorrente: há certa dificuldade de sistematização de processos de montagem como parte histórica do que está sendo criado. Técnicas outras estão sendo elaboradas e reelaboradas, porque vivenciadas corporalmente, na prática, permitindo um direcionamento mais qualitativo e consciente para a prática teatral. Mas, como refletir posteriormente sobre elas se não são registradas?

Nossa posição na pesquisa é a de atriz-pesquisadora em sentido duplo: pela participação na arteficialidade da cena do Tempo Temporão, como atriz e como pesquisadora que reflete esse fazer à luz da metodologia científica. Em ambas realizamos o ato de pesquisar. A transubstanciação da vida real e do fazer artístico em imaginário que se converteu na cena dramática foi, portanto, o nosso objeto de estudo.

2.1.2 Procedimentos técnicos: entrevistas, registros e análises

*Consideramos, para a composição do nosso campo empírico, as duas fases da artesanaria da cena Esconde-esconde, do Tempo Temporão. Selecionamos os procedimentos utilizados tendo em vista, de acordo com André (1995), a variedade de fontes de informações sugeridas pelos princípios e técnicas tradicionais da etnografia e a forma de acesso às significações dos sujeitos sobre o **trabalho com a imaginação**: diário de campo produzido pelo elenco do espetáculo durante a primeira etapa da artesanaria da cena em 2002, entrevistas estruturadas e de explicitação realizadas com os dois sujeitos, observações participantes e caderno de campo individual da pesquisa.*

Em complementação a esses registros, coletamos informações em outros documentos como artigos do jornal O Povo, entrevistas realizadas com autor-diretor por jornalistas e outros pesquisadores, uma nota de aula de um dos cursos do TRB, o texto dramático Tempo Temporão¹², fotografias da atriz e do autor-diretor durante a infância e a adolescência e de seus parentes, fotografias dos ensaios da peça teatral na segunda fase da artesanaria, em 2005, e filmagem desse espetáculo, na íntegra.

Por termos participado das duas fases da artesanaria da cena estudada, fizemos, inicialmente, um trabalho individual de reconstituição de alguns fatos importantes ocorridos durante a primeira fase da artesanaria da cena através do diário de campo do Tempo Temporão. À medida que consultávamos esse instrumento, surgiam questões que nos orientaram na elaboração de um roteiro prévio das entrevistas. Após essas, recorreremos novamente ao diário e fizemos comparações e complementações entre os registros e os relatos dos sujeitos. Dessa maneira, foi possível sistematizarmos uma seqüência de acontecimentos e práticas ocorridos no

âmbito da artesanaria na primeira fase, estudada até aquele momento, com riqueza de detalhes.

Com esses dados sistematizados pelo elenco da peça, procuramos recuperar a memória do vivido pelo grupo durante os encontros em 2002. Essa é uma das formas de registro que vêm sendo utilizadas pelo TRB durante as montagens dos espetáculos, variando entre registros individuais e coletivos¹³. Essas informações sistematizadas por datas nos ajudaram a descrever o modo inicial como o grupo pretendeu montar a referida peça. Embora não seguindo ainda uma lógica, mas sim o caos próprio do início da criação de uma obra artística, tais informações nos revelaram alterações de planos, de ações e de pensamentos durante o tempo e a dinamicidade desse fazer. Sobre esse caos inicial, a atriz mencionou: Todo o nosso processo de criação foi caótico¹⁴.

Esse trabalho de recomposição da memória dos fatos ocorridos, tendo como base o diário de campo produzido pelo elenco, foi realizado durante toda a pesquisa. Este registro foi uma espécie de bússola que orientou as demais etapas da coleta de dados. A ele recorreremos até o último momento do estudo.

Foram aplicadas, individualmente, quatro entrevistas em diferentes fases da pesquisa, sendo três estruturadas¹⁵ com perguntas previamente elaboradas em profundidade e uma de explicitação. Com o autor-diretor, as estruturadas foram realizadas nos dias 15 de setembro e 20 de outubro de 2005 e 25 de janeiro de

¹² Para efeito de distinção, estamos utilizando o título *Tempo Temporão* em **itálico** para nos referirmos ao espetáculo, mas não para o texto dramático homônimo.

¹³ Consultar registro feito pela atriz no diário de campo dos dias 13,14 e 17 de fevereiro, de 2002, em anexo.

¹⁴ Trecho da entrevista 1 realizada com a atriz em 10/11/2005. A partir desse ponto, identificaremos as entrevistas realizadas com a atriz, de acordo com o número e a data de realização, em ordem cronológica, obedecendo aos seguintes códigos: E1 S (onde E = Entrevista, 1= primeira a ser realizada, S= Suzy) – 10/11/2005. As demais entrevistas seguiram os mesmos códigos mudando apenas a numeração. E2 S – 17/11/2005; E3 S – 20/11/2005.

2006. A entrevista de explicitação ocorreu no dia 18 de março de 2006. As duas primeiras ocorreram no CAD e as duas últimas no TJA. Com a atriz, realizamos as estruturadas nos dias 10, 17 e 20 de novembro de 2005 e a entrevista de explicitação no dia 20 de março de 2006. Todas em minha casa, onde ocorreram os ensaios da segunda fase da artesanaria.

As entrevistas de explicitação com a atriz e o autor-diretor ocorreram nos momentos em que necessitamos de esclarecimentos quanto a algumas informações e para uma melhor compreensão no uso de alguns conceitos. Não elaboramos um roteiro prévio para tais entrevistas, que estiveram mais próximas de uma conversa informal.

Todas as entrevistas foram gravadas em fitas cassete e transcritas com o tempo de duração das sessões variando entre uma e duas horas. Para o acesso ao trabalho imaginativo dos artistas pesquisados como elemento de composição na artesanaria da cena do Tempo Temporão, iniciamos com uma recolha de narrativas sobre suas memórias de infância e de adolescência. Para isso, utilizamos a história de vida tópica.

Nesse procedimento metodológico, destacamos a noção de entrevista em profundidade que possibilita um diálogo intensamente correspondido entre entrevistador e informante. [...] Nela geralmente acontece a liberação de um pensamento crítico reprimido e que muitas vezes nos chega em tom de confiança. É um olhar cuidadoso sobre a própria vivência ou sobre determinado fato. Esse relato fornece um material extremamente rico para análises do vivido. Nele podemos encontrar o reflexo da dimensão coletiva a partir da visão individual. (CRUZ NETO, 1994, p. 59)

¹⁵ As três entrevistas estruturadas, realizadas com a atriz e o autor-diretor, encontram-se anexadas a esse trabalho.

Sem descuidarmos do momento presente em que ocorreram as experiências de vida e de arte dos sujeitos e dos possíveis conceitos por eles fornecidos, o nosso esquema de entrevistas abrangeu a formação teatral e acadêmica, o envolvimento com a poética Radical, as experiências docentes em teatro e, principalmente, como procederam em seus trabalhos de imaginar a cena, expressando-as em uma forma teatral durante o processo de criação.

*Os depoimentos dos sujeitos sobre suas experiências de vida e de arte, enfocaram memórias vivenciadas nesses contextos. Juntamente com os demais elementos da artesanaria da cena (detalhados no capítulo 3 - **As fases da artesanaria da cena do espetáculo Tempo Temporão**) transformaram-se em matéria do trabalho imaginativo, sintetizado artisticamente no Tempo Temporão.*

Realizamos observações participantes na segunda etapa da artesanaria da cena, entre 10 e 30 de outubro de 2005. Nessa fase criamos, a atriz e eu, uma cena complementar àquela denominada Esconde-esconde (nosso recorte de análise no presente estudo), escrita pelo autor-diretor devido a necessidade de pontuarmos com mais clareza o momento em que as personagens velha e menina, na peça em questão, trocam de papéis: a velha remoça e se transforma em menina e a menina, envelhece.

Como fazíamos parte do elenco, estivemos diariamente em contato com os sujeitos, participando das atividades realizadas, o que nos ajudou a captar uma variedade de situações que não foram possíveis por meio das entrevistas. Observamos, principalmente, o modo como os sujeitos imaginaram a cena nas discussões em grupo e nos momentos de criação, na rede de dormir, em situações de devaneio, como nos ensina Bachelard (1988). Os encontros ocorreram inicialmente na residência da atriz e, em um segundo momento, na minha. Na segunda fase da

artesanias, em 2005, registramos as impressões e fatos observados no caderno de campo individual da pesquisa. Essa prática nos revelou um universo desconhecido à medida que tentávamos expressar um pensamento para cada detalhamento das observações realizadas e relacioná-las aos aspectos identificados em nossos estudos teóricos, propiciando-nos o distanciamento do ambiente conhecido.

De acordo com esse documento, dividimos os registros das observações em quatro blocos: leitura e análise pelo grupo do texto da cena complementar (10 a 13/10/05), experimentações práticas na rede de dormir para a criação da cena complementar (14 a 20/10/05), encaixe desta cena à estrutura antiga do espetáculo (21 e 22/10/05) e ensaios do espetáculo completo (24 a 29/10/05).

Através desses registros, percebemos alguns aspectos que reorientaram a pesquisa durante o seu desenvolvimento como o modo específico com que os sujeitos pesquisados compreenderam e imaginaram a cena em estudo, de acordo com as funções artísticas por eles desempenhadas e a influência dessa prática teatral na formação humana e na prática docente em teatro, por eles desenvolvida, como arte-educadores.

Utilizamos dois artigos do jornal O Povo, que nos ajudaram na complementação das descrições sobre a evolução da história do TRB (criação e alguns princípios teóricos) e do Tempo Temporão. O primeiro, de autoria de Ricardo Guilherme, apresenta a idéia que originou o TRB; o segundo narra o fechamento do Teatro Radical.

Aprofundamos os dados sobre aspectos relacionados aos princípios teóricos e metodológicos do TRB em uma nota de aula do Curso de Encenadores Radicais – CER e em três entrevistas realizadas com o autor-diretor pela atriz de teatro e pesquisadora, Ruth Guimarães, um jornalista e uma estudante de jornalismo.

Nesses documentos, colhemos informações sobre as influências de outros estudiosos teatrais para a sistematização da poética radical, sobre a ATRL¹⁶ e sobre a formação acadêmica dele e sua prática docente em teatro (no CAD) entre outros aspectos.

*Através do texto dramático *Tempo Temporão*, buscamos as significações atribuídas pelo autor-diretor ao seu trabalho com a imaginação, nessa narrativa. Algumas delas relacionadas às suas memórias de infância e de adolescência, ao seu repertório de formação cultural e de pesquisa e, principalmente, à criação de imagens imaginadas por ele, compuseram esse quadro de sentidos. Convém esclarecermos que não tencionamos (e nem é nosso foco de pesquisa) analisar a produção desse texto teatral quanto aos seus elementos literários (estrutura, discurso, figuras, por exemplo). Pretendemos, antes, compreender, através do universo de atuação de cada um dos sujeitos na artesanaria da cena teatral, como se realizou o trabalho do imaginar, segundo as análises desses sujeitos.*

*Com as fotografias buscamos, não a leitura em si das imagens retratadas, mas a descrição das situações registradas como parte representativa dos ensaios, nas duas fases da artesanaria da cena e para ilustrarmos a descrição desse processo, das ações dos artistas e de seus parentes como partícipes de suas memórias de infância e de adolescência. No caso do autor-diretor os relatos dessas memórias foram complementados também por poemas de sua autoria. As fotos da segunda fase da artesanaria da peça nos ajudaram, ainda, a ilustrar a descrição das mudanças ocorridas na cena *Esconde-esconde* de acordo com o texto dramático, para registrarmos os momentos de criação e expressão de imagens pela atriz pesquisada*

¹⁶ ATRL – Associação de Teatro Radicais Livres.

através do corpo e da voz em cena e para ilustrar imagetivamente a narrativa do espetáculo.

Trabalhamos ainda com uma filmagem do Tempo Temporão. Recorremos a esse instrumento várias vezes para lembrarmos a dinâmica e as imagens dessa peça em seu todo, realizando comparações e sínteses de entendimento acerca da evolução ocorrida entre as duas fases de aperfeiçoamento da artesanaria da cena, de acordo com a sua dinâmica própria.

[...] As imagens fazem ressoar memórias submersas e podem ajudar entrevistas focais, libertar suas memórias, criando um trabalho de “construção” partilhada, em que pesquisador e entrevistado podem falar juntos, talvez de uma maneira mais descontraída do que sem tal estímulo. (LOIZOS, 2002, p. 137)

*Em relação à sistematização dos depoimentos colhidos nas entrevistas, durante a **análise dos dados**, nos esforçamos por manter as falas dos artistas como no momento da recolha, considerando a tartamudez, as pausas, os eventuais equívocos de pronúncia. Contudo, para realizarmos o exercício analítico próprio ao rigor científico, tivemos que, com pesar, recortar algumas falas e contextualizá-las dentro dos nossos objetivos de pesquisa. Apesar disso, procuramos preservar ao máximo os discursos desses sujeitos.*

Informações sobre os vários momentos da criação artística como as discussões sobre a divisão de unidades do texto dramático, as dúvidas do elenco sobre as tentativas de estruturação da encenação, sobre a aplicação da metodologia Radical à encenação, relações entre esta e o texto dramático, entre outras, entrecruzaram-se com o trabalho do imaginar expresso pelos artistas pesquisados na obra de arte Tempo Temporão.

Todos aqueles registros nos exigiram, além de um esforço de organização, um trabalho de análise e de interpretação de significados atribuídos pelos sujeitos, em que a base foi o trabalho com a imaginação feito por eles, a partir de suas memórias individuais e coletivas, atos imaginativos e racionalidades nos tempos passado e presente de criação de um espetáculo teatral. Desse modo, diferentes olhares que percebemos sobre as significações desse trabalho falaram no tempo presente de experiências elaboradas e vivenciadas em comum na área teatral que, longe de se perderem no tempo, tornaram-se válidas para o teatro cearense, porque contêm a fala dos seus autores.

O volume de material recolhido nos exigiu um esforço de síntese de acordo com o enfoque da pesquisa, na perspectiva de uma análise coerente dos dados, tamanha a riqueza dos conteúdos que se apresentaram. Esse esforço nos pareceu uma exigência enfrentada por pesquisadores que adotam a abordagem etnográfica. É o caso de Linhares (2001, p. 290) que, em seu estudo Pensamento Criador ou Narratividade enquanto Ato Criador: Processos Criativos na Crítica da Cultura, realizado na comunidade de Canto Verde, no litoral do Ceará, afirma:

A interdiscursividade que os variados olhares, de lugares diferentes, na comunidade, nos possibilitavam, se rica como método e conteúdo de trabalho, na pesquisa passa a exigir uma análise mais acurada de materiais justamente pelo volume deles que é maior. De resto a etnografia [...], lida com estas dificuldades de ter uma extensividade, em termos de descrição que, se não contida, tolda possibilidades de movimentos de compreensão, do objeto de estudo, mais reveladora.

O nosso olhar foi construído em função das significações sobre o trabalho imaginativo em teatro e da mediação entre a coleta e a análise dos dados sobre

essa realidade estudada. Nossos sentimentos foram inseridos na pesquisa durante essas etapas, ao mesmo tempo em que procuramos nos orientar pelo rigor necessário à produção científica no tratamento com a atividade teatral. Isso significa, de nossa parte, uma tentativa de superação da visão dicotômica entre emoção e razão que, muitas vezes, destitui o caráter de racionalidade presente no fazer artístico e em sua análise na pesquisa, em função da ênfase na idéia de que a obra de arte deve ser fruto apenas de componentes intuitivos e sensíveis. Entretanto, apesar dessa evidência da atividade racional presente na arte, muitos ainda não a aceitam neste campo.

Apesar de ter-se evidência da racionalidade na arte em várias épocas, sempre existiram e existem até hoje muitos que não aceitam arte como uma forma de atividade racional. Críticos, artistas, intelectuais e mesmo o cidadão comum debatem o problema. Mas a maioria das pessoas, e mesmo alguns setores mais acadêmicos, pensam que a produção e a recepção não obedecem a uma norma racional. Para o senso comum, arte é sinônimo de emoção. (ZAMBONI, 1998, p. 8)

Realizamos articulações entre as formas de registro selecionadas e o referencial teórico construído ao longo da pesquisa como forma de analisarmos criticamente o que nos foi mostrado no campo, na segunda etapa da arteficialidade do Tempo Temporão. Nessa dinâmica investigativa, buscamos a mediação entre a produção e a análise das informações obtidas por meio dos documentos e observações realizadas e os diálogos estabelecidos com a atriz e o autor-diretor do TRB, de acordo com as suas falas e ações realizadas.

*Em especial, utilizamos, para as análises sobre as significações do **trabalho com a imaginação** realizado pelos sujeitos, a **Teoria Crítica do Imaginário**, de*

Gaston Bachelard, tentando fazer uma comparação entre o exercício de interpretação das imagens poéticas realizado por este teórico e o nosso entendimento sobre a interpretação das imagens imaginadas, realizada pelos artistas teatrais pesquisados, porém, não nos prendemos a uma aplicação rigorosa dos métodos utilizados por Bachelard (Fenomenologia de Imaginação e Psicanálise do conhecimento objetivo), mas tivemos a intenção de colher subsídios teóricos para a compreensão do nosso objeto de estudo, no âmbito da cena teatral.

2.1.3 A poética do TRB como espaço da pesquisa: princípios teóricos e metodológicos

Nosso contato inicial com o TRB ocorreu ainda no CAD, por meio da montagem do espetáculo A Serpente, de Néelson Rodrigues, em 1999, como conclusão do Curso. Dirigido pelo professor do CAD e ator do TRB, Ghil Brandão, esse espetáculo foi criado com inspiração na poética radical, o que nos possibilitou um embasamento inicial sobre esta poética. A cada ensaio nos deparávamos com os desafios intelectuais e corporais próprios daquele fazer teatral, ao mesmo tempo em que aumentava a curiosidade sobre o mesmo, embora não houvesse uma sistemática de estudos especificamente sobre a teoria radical.

Após a temporada de A Serpente, como ainda não tínhamos proximidade com os artistas radicais, o modo encontrado para mantermos vínculo com aquela poética teatral foi assistindo aos espetáculos produzidos pelo grupo. Nesse período, além da continuidade do trabalho na área de arte-educação em escolas e projetos sociais, recebemos convites para trabalhos como atriz em outras poéticas teatrais.

Nas experiências que tivemos nessas outras poéticas, detectamos a ênfase na dependência de cenários e objetos cênicos para a composição das cenas, como se, sem esses meios, o ator não realizasse o seu papel. Não era isso que desejávamos como exercício de atuação no teatro. Acreditávamos, como até hoje, no ator como sujeito da ação cênica que exercita a fabulação em diálogo com o espectador, sem intermediação excessiva de objetos cênicos ou cenários que o releguem ao segundo plano. Ambos, ator e espectador, atuam como narradores de uma história que, ao modo do narrador em Benjamin (1994), ao ser contada pelo primeiro, com base em suas experiências, já se transforma em outra, pela experiência imaginativa do segundo.

Em 2000, recebemos o convite da atriz pesquisada para a participação na montagem do espetáculo A Menina dos Cabelos de Capim, uma recriação de Ricardo Guilherme do conto da tradição ibérica Os Figos da Figueira. Por motivos pessoais, não foi possível que ela continuasse na direção deste espetáculo, como pretendia. Karlo Kardozo, um outro diretor do grupo, assumiu o lugar dela.

A partir de então, além da atuação em espetáculos, participamos das atividades desenvolvidas pelo TRB (cursos de formação, palestras, reflexão sobre encenações realizadas por outros atores do grupo, mostras teatrais). Nestas, contribuimos com o aperfeiçoamento da Teoria Radical. Em especial, de nossas participações em outras montagens teatrais no TRB, como Iracema (adaptação de Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo para o romance homônimo de José de Alencar) e Tempo Temporão, emergiram inquietações sobre a participação dos artistas desse grupo na artesanía da cena como sujeitos que, pelo trabalho aí desenvolvido, criam mundos imaginários.

*Por todo esse tempo, no TRB, o **trabalho com a imaginação** tornou-se cada vez mais desafiador quanto à compreensão dos seus meandros. Por outro lado, a postura estética e ética imbricada nesse trabalho nos conduziu a um olhar atento para a função social e educativa das práticas desses sujeitos, que imaginam e produzem teatro em uma realidade avessa ao sonho, como a nossa.*

Investigamos como se construiu esse “eu-fabulador” da atriz e do autor-diretor, com base em seus exercícios de imaginar, por meio dos vínculos entre o fazer teatral (espaço do imaginário) e suas experiências de vida. Para isso, demos relevo ao trabalho do imaginar realizado por tais sujeitos, que se explicitou na construção da cena do Tempo Temporão.

Convém agora fazermos uma descrição da poética do Teatro Radical Brasileiro – TRB, de seus princípios teóricos e de sua metodologia, como base para a contextualização da temática pesquisada. Em relação às etapas metodológicas, a ordem didática apresentada será apenas para facilitar o entendimento do leitor. Isso significa dizer que tais etapas não estão sujeitas a uma ordem imutável. Poderão, inclusive, ser alteradas, de acordo com as especificidades de cada processo de montagem.

Sobre o entendimento do conceito de poética, Pareyson (1997, p.17-8), assim se refere:

[...] uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspícia mas não promove o advento da arte ; porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade, depende do artista.

O Teatro Radical é, portanto, uma poética, um modus faciendi, cujo trabalho artístico resulta de uma ética (como se colocar na sociedade e ver o Homem) e de uma estética (suas criações e formas de expressão) sobre o fazer teatral, através de uma metodologia específica. Nas palavras do criador do Radical:

O homem é um ser estético e se inventa esteticamente para saciar seu equilíbrio existencial. Tudo que imaginamos ser decorrer desse “ instinto estético” que baliza, que valida ou invalida desde os nossos atos mais comezinhos – como vestir-se de determinada maneira para determinada ocasião – até as nossas abstrações mais complexas de ordem filosófica, metafísica. Somos criador/ criatura, personagem de nós mesmos, personas que criam se relacionam com outras personas a partir de significados que consciente ou inconscientemente atribuímos.¹⁷

Corroborando as dimensões ética e estética no Radical, a atriz acrescenta:

Pra mim é o princípio. Pra mim tá no princípio... nos princípios. Quando o teatro se propõe... quando se fala da dimensão ética do teatro... quando se fala do para quê fazer o teatro, pra que a gente tá fazendo teatro? O que é que eu quero dizer com o teatro? O que eu quero dizer? Por que eu estou aqui? O que eu quero dizer? Quando o ator se pergunta: “O que eu quero dizer com o teatro?” Ele necessariamente, cai numa necessidade de “autoralidade” [sic].¹⁸

Em termos conceituais, o TRB surgiu em 1988, sob o formato de artigo-manifesto, publicado por seu criador, Ricardo Guilherme, no jornal Correio Brasiliense, em Brasília (ver anexo 3). Resultante da análise pessoal de suas experiências sistemáticas e intuitivas no processo teatral, envolvendo dramaturgia,

¹⁷ Trecho retirado da entrevista realizada com o autor-diretor, em 25/01/2006. A partir desse ponto, identificaremos as entrevistas realizadas com esse sujeito, de acordo com o número e a data de realização, em ordem cronológica, obedecendo aos seguintes códigos: E1RG (onde E = Entrevista, 1= primeira a ser realizada, RG= Ricardo Guilherme) – 15/09/2005. As demais entrevistas seguirão os mesmos códigos, mudando apenas a numeração. E2RG – 20/10/2005; E3RG – 25/01/2006.

¹⁸ E2 S

concepção de espetáculo e de ator, por exemplo, essa idéia de radicalidade no teatro vem sendo, desde então, desenvolvida e aperfeiçoada.

Em entrevista de 1995, Ricardo Guilherme menciona o contexto histórico de surgimento da poética radical, segundo suas motivações:

Naquela época, a motivação para pensar o Teatro Radical foi a minha inquietação em relação ao que se fazia no chamado mundo pós-moderno: um teatro caudatário de outras linguagens. Era preciso redefinir uma linguagem essencialista, específica, que para se fundar não necessitasse de outros meios expressivos e se bastasse a si mesma. A distorção de espetáculos cada vez mais centrado na luz, no cenário, em efeitos pré-gravados, em trilhas sonoras, em raio laser, numa absorção de tecnologias que não são inerentes à fundação precípua do teatro contradizia a minha convicção de que o teatro deve ser centrado no ator. Então, comecei a pesquisar o que estaria centrado na raiz do teatro, como se tivesse de destituí-lo de todos esses elementos acessórios. Sem eles o que restaria do teatro? A fabulação do ator e do espectador, a efemeridade do ato, o conflito, a metamorfose da persona¹⁹.

Em uma outra entrevista de 2005, o criador do TRB menciona, além desse contexto de criação, o resumo da trajetória desta poética em anos posteriores:

A história do Teatro Radical Brasileiro começa com a publicação no jornal Correio Brasiliense (DF) de julho de 1988, do meu primeiro artigo sobre a idéia. No entanto, as duas primeiras montagens radicais são da década de noventa, Valsa Número 6, de Nelson Rodrigues (1990) e Sargento Getúlio, versão teatral do romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro (1991). Surgiram mais tarde outros espetáculos e oficinas, algumas destas, inclusive fora do Brasil, até que os grupos Companhia Pã de Teatro e Companhia Pessoas de Teatro, fundadas respectivamente por Karlo Kardozo e Ghil Brandão, se juntaram ao Grupo Pesquisa, que eu havia fundado em 1978, e dessa junção, surgiu em dezembro de 1997 a Associação de Teatro Radicais Livres, instituição que tem como objetivo pesquisar e difundir o radical²⁰.

¹⁹ Transcrição do trecho da entrevista de Ricardo Guilherme concedida à Ruth Guimarães, em 1995, com revisão em 2000. Texto cedido por Ricardo Guilherme (ver anexo 1).

²⁰ Trecho de entrevista de Ricardo Guilherme, concedida a Roberta Bonfim, estudante de Jornalismo da Faculdade Integrada do Ceará, em 2005. Texto cedido por Ricardo Guilherme (ver anexo 13).

Sobre o significado da palavra radical, o autor-diretor, esclarece:

A palavra radical tem dois significados: o de radicalidade e o de radicalismo. Minha pesquisa se interessa pela radicalidade tanto no sentido das raízes culturais do homem brasileiro, quanto no sentido do radicalismo do fenômeno teatral. O diagnóstico do artigo de julho de 1988 fazia, basicamente, duas constatações: a dissociação da formação do ator brasileiro com estudos sobre a nossa antropologia cultural e redução, pela pós-modernidade, do ator a um mero coadjuvante dos outros recursos expressivos do espetáculo. Essas constatações evidenciavam que havia toda uma nova geração de atores formada à margem de um conhecimento sobre a história da cultura brasileira e que, além do mais, o trabalho do ator não estava protagonizando a cena contemporânea²¹.

*Os **fundamentos teóricos e metodológicos** do TRB começaram a ser testados, inicialmente, no grupo Pesquisa, criado por Ricardo Guilherme, em 1978. Em seguida, entre os anos de 1988 e 1990, realizou oficinas e palestras sobre o referido tema, com o apoio institucional da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Ceará – UFC e de entidades educacionais e culturais em Luanda (Ministério da Cultura – 1989), em Roma (Centro de Estudos Brasileiros – 1989), em Brasília (Fundação Brasileira de Teatro – 1990) e em Salvador (Fundação Cultural da Bahia – 1991).*

As viagens a países de estágios de desenvolvimento diferenciados, como Alemanha, Tunísia, Nicarágua e Cuba, possibilitaram a ele acumular variadas experiências em termos de teatro. Referências como o Teatro Nô, o Kabuqui, o Butô, o Théâtre du Soleil, o Odin Theater, entre outros, serviram-lhe de subsídio para realizar analogias e reprocessamento de informações e de vivências, para o que ele, mais tarde, denominaria Teatro Radical.

²¹ Idem.

Além das duas primeiras montagens radicais, na década de 90, mencionadas acima, um episódio, naquela época, contribuiu para o aperfeiçoamento da poética radical. Em 1991, a montagem da peça Senhora dos Afogados, de Néelson Rodrigues, com a turma de alunos concludentes do Curso de Arte Dramática – CAD²², da UFC, embora não tenha estreado por dificuldades de liberação do respectivo texto por parte da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais – SBAT, proporcionou, para o TRB, um laboratório de experimentações teóricas e metodológicas durante todo o semestre letivo.

O período seguinte foi dedicado à continuidade de oficinas, palestras e cursos e, principalmente, às montagens de Flor de Obsessão, de Ricardo Guilherme, em 1993, e A Cantora Careca, de Eugène Ionesco, em 1994, com outra turma de alunos concludentes do CAD. O aprofundamento dos laços afetivos e a afinidade de pensamentos com alguns alunos concludentes dessa turma, bem como outros de turmas passadas, possibilitou a continuidade das experimentações e pesquisas do TRB.

Em 1997, além de Ricardo Guilherme, Suzy Élide, Eugênia Siebra, Karlo Kardozo e Ghil Brandão (ex-alunos do CAD), constituíram o que viria a ser o núcleo de atores-fundadores da Associação de Teatro Radicais Livres – ATRL, com o objetivo de dar continuidade à pesquisa e à difusão da poética radical. Vale ressaltar que os dois últimos componentes desenvolviam seus trabalhos teatrais, anteriormente, nos grupos denominados Companhia Pã de Teatro e Companhia Pessoas de Teatro, respectivamente, e se juntaram ao grupo Pesquisa, mantendo as suas autonomias, porém com o propósito de pesquisar e difundir a poética Radical.

²² Nesse período Ricardo Guilherme já era professor do CAD.

Desde então, a ATRL vem desenvolvendo várias atividades, no âmbito da área teatral, que contribuem para o aperfeiçoamento do TRB, como a promoção de cursos de formação de encenadores radicais, a continuidade da pesquisa sobre essa poética no CAD, a assessoria a grupos teatrais interessados em montar espetáculos com base nessa poética, além, obviamente, da montagem de espetáculos.

Entre os mais recentes podemos citar: 68.com.br (1998), de Ricardo Guilherme, A Serpente (1999), de Néelson Rodrigues, A Divina Comédia de Dante e Moacir (2000), de Ricardo Guilherme, A Menina dos Cabelos de Capim (2000), de Ricardo Guilherme, Iracema (2000), de Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo, As Idades da Loba (2001), de Ricardo Guilherme, Merda (2001), de Ricardo Guilherme, Arroba (2003), de Ricardo Guilherme, Quem dará o Veredicto? (2004), de Gero Camilo, do Grupo Teatro em Ato, entre outras.

*Mas, quais são os **princípios teóricos** orientadores do Teatro Radical Brasileiro?*

*Inicialmente, a **radicalidade** como síntese dos verbos radicalizar e radicar. No TRB, radicalizar significa procurar as fontes geradoras do teatro, bem como a sua auto-suficiência, como uma expressão artística autônoma. Radicar representa, por sua vez, o empenho em busca das raízes culturais brasileiras. Há, portanto, duas vocações implícitas no conceito de radicalidade: a semiológica, de estudo das raízes primárias do teatro, e a antropológica, de estudo da cultura brasileira em suas raízes. Sobre o conceito de radicalidade, vejamos o que diz o criador da poética Radical:*

Por reclamar uma expressão que lhe seja intrínseca, o Teatro com que nos identificamos deve ser radicalmente teatral e radicalmente brasileiro. Essa radicalidade sintetiza uma interdependência conceitual de radicação e radicalismo. Ou seja, o conceito indica volta às raízes primárias (fundamentais) e postura de transformação absoluta.

A partir das raízes teatrais e brasileiras, esse Teatro radicaliza sua especificidade, permitindo, entretanto, a inovação. Não adiantaria tão-somente realimentar-se nas raízes sem uma perspectiva de revolução formal/ideológica, sem uma abertura à inventividade.

Entenda-se, pois, o verbo radicar não como sinônimo de remontar ao passado, objetivando a reprodução. Enraizar-se, no sentido proposto aqui, não é meramente reaver o que passou ou reinstaurar o ultrapassado. É, ao contrário, revitalizar as vertentes que alimentam todo um processo de criação [...]. Arraigar, então, é animar valores determinantes, nucleares, constitutivos do Teatro e do povo brasileiro, reprocessá-los, repensá-los com visão prospectiva.

A radicalidade, portanto, bifurca-se nos pólos da radicação (entendida como busca das raízes culturais subjacentes na presencialidade) e do radicalismo (no sentido da revolução de uma expressividade teatral, da que se quer aqui), [...] retroagir criticamente para redimensionar o presente e projetar o futuro .²³

*O entendimento do teatro como uma arte auto-suficiente aponta para o segundo princípio teórico do TRB, que é a **transdisciplinaridade**. Ou seja, uma contraposição à concepção pós-moderna de que, para ser convincente (em função de seu enfraquecimento via indústria cultural), o teatro como arte teria que aglutinar as conseqüências tecnológicas desse contexto, como, por exemplo, a articulação entre projeções de imagens e ator em cena, efeitos pré-gravados, trilhas sonoras, ou mesmo, aglutinar todas as linguagens artísticas à cena (fundamento multidisciplinar). Ao contrário, o TRB propõe, não a recusa desses elementos, mas um movimento antropofágico que permita a sua utilização, sem que, no entanto, se perca a essência do teatro.*

Clareando esse raciocínio, diríamos que o ator radical pode, por exemplo, estudar música sem a obrigatoriedade de tocar instrumentos musicais, ou mesmo

²³ Transcrição de trecho do artigo que deu origem à tese do Teatro Radical Brasileiro, publicado por seu criador, Ricardo Guilherme, em 20/07/1988, no jornal Correio Brasiliense (anexo 1).

preparar a sua voz tecnicamente, mas não cantar. Entretanto, é preciso que ele se utilize desses conhecimentos para conscientizá-lo de que seu corpo e sua fala têm, em si, uma musicalidade que pode ser explorada em cena.

Registra-se aí uma antropofagia sígnica, quer dizer, um teatro que se expressa através de suas próprias estruturas, gerando uma gramática corporal (gesto e voz) própria, centralizada na performance do ator e na sua interação com a platéia. Diferente de um somatório ou associacionismo multidisciplinar de signos, o TRB realiza um fluxo transdisciplinar, ressignificando signos no contexto teatral.

O Teatro Radical Brasileiro entende ser possível uma antropofagia dos meios expressivos sem que o Teatro perca a sua integridade semiológica e se propõe a transsubstanciar outras linguagens em Teatro. Pode-se, por exemplo, transcodificar em Teatro o corte, o plano cinematográfico, a edição de vt, os movimentos de câmera, o foco. Como o telespectador, também o espectador pode desfrutar a variedade de ângulos, planos e contra-planos de uma cena, independente de sua posição na platéia²⁴.

O termo transsubstanciar, como partícipe do princípio da transdisciplinaridade, refere-se, no TRB, a mecanismos que possibilitam transformar uma substância em outra, mantendo a auto-suficiência do teatro, no sentido da sua afirmação e reafirmação. O teatro é a arte do ator que, estando em cena, deve transsubstanciar significados próprios para o palco. Desse modo, por exemplo, uma rede de dormir, manipulada pelo ator em cena, jamais terá apenas a função que ela tem na realidade, ou em seu modo usual. Tal rede terá o significado recriado pela ação do ator, que lhe atribui uma dimensão ficcional a serviço da cena.

Esse mecanismo foi importante em nosso estudo porque, segundo o TRB, é através dele que o ator registra as possibilidades de interação transformadora com o

²⁴ Trecho da entrevista de Ricardo Guilherme concedida a Luis Fonteles, em janeiro de 1990 e transmitida pela Rádio Universitária.

objeto em cena. Tal mecanismo nos forneceu pistas para a compreensão do trabalho da atriz e do autor-diretor sobre a experiência imaginada, nos momentos de construção da cena? Como ocorreu este processo?

*Sobre a **transdisciplinaridade** no Teatro e a posição do ator nesta linguagem artística, o autor da poética Radical aprofunda:*

O teatro, entendido aqui como a arte do ator, é transdisciplinar não porque aglutine várias linguagens, mas, porque ele é em si mesmo várias linguagens. O ator, agente definidor do fenômeno teatral, é por natureza transdisciplinar. Sua performance implica, por exemplo, música, literatura. Quando diz o texto em cena, o ator não constitui tão-somente um meio, uma mera transposição da ação literária para a fala. A própria emissão da fala, com seu ritmo, suas entonações, etc., cria uma síntese, uma semântica²⁵.

*Uma terceira característica do TRB é o **teatrocentrismo**, ou o foco na realidade do palco. Há a necessidade de ruptura com os padrões realistas de encenação como semelhança de uma naturalidade televisiva²⁶. Para um radicalismo teatral, o pressuposto é o de que o teatro não é a reprodução da realidade no palco e nem a aglutinação de outras artes em um só espetáculo, mas uma intervenção nessa, resulta na criação de uma supra-realidade que é teatrocêntrica. Embora se alimentando de vários conhecimentos (antropológicos, sociológicos, filosóficos), transubstancia-os em função de uma lógica teatral inventiva, criando outros conhecimentos.*

Além da descaracterização do teatro enquanto linguagem teatrocêntrica há, na formação dos jovens atores brasileiros, segundo o autor-diretor, uma ausência de

²⁵ Trecho da entrevista concedida a Roberta Bonfim (ver NR 20).

²⁶ A expressão “naturalidade televisiva”, para referir-se a encenações de cunho naturalista, foi proferida por Ricardo Guilherme em entrevista concedida a Luís Fonteles (ver NR 24).

referencial antropológico do homem do Brasil (seus arquétipos, mitos, ritos, heróis). O conceito de arquétipo é retirado da Psicologia Analítica de Carl Jung e utilizado pelo TRB, designando conteúdos de caráter mítico, próprios da humanidade em geral. Assim, um arquétipo, não podendo ter sua origem atribuída a aquisições individuais como raça ou hereditariedade, é de natureza coletiva. Nas palavras de Jung (1997, p. 54-55):

Dei o nome de arquétipos a esses padrões coletivos, valendo-me de uma expressão de S. AGOSTINHO. Arquétipo significa um “typos” (impressão, marca-impressão), um agrupamento definido de caráter arcaico que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore. Expressa o mecanismo da introversão da mente consciente em direção às camadas mais profundas da psique inconsciente. Desse nível derivam conteúdos de caráter mitológico ou impessoal, em outras palavras, os arquétipos que denominei inconsciente coletivo ou impessoal. (grifos do autor)

*A **pan-brasilidade**, uma quarta característica do TRB, trata de fundamentar uma tentativa de consciência de brasilidade (sem uma postura xenófoba ou restritiva) e da universalidade do homem brasileiro. Esse conceito permite estudar a diversidade das culturas brasileiras, não para delimitar as diferenças entre essas e sua multiplicidade, mas para estabelecer as intercessões que existem em nossa formação multirracial, detectando convergência de sentidos. Interessa verificar o que interliga significativamente as partes variadas e ricamente expressivas desse todo, que é a nossa cultura, para colher, deste movimento, o que sintetiza a sua essência. Ressaltamos que, na prática, essa dimensão “pan” não deva estar obrigatoriamente construída na cena dramática, porém, é ela que permite verificar um referencial trans-histórico de síntese da cultura brasileira.*

Observemos, abaixo, como o criador do TRB se refere à pan-brasilidade, à medida do amadurecimento da poética radical em reflexão e prática ao longo dos anos e à relação de complementaridade com os mitos pertencentes à antropologia cultural brasileira, possíveis de atualização e sintetizadores do conflito fundamental da peça.

Quando propus a pan-brasilidade não pensei esse conceito como uma abordagem que fosse a junção de todos os brasis, de todos os diferentes códigos que permeiam as culturas fomentadoras do Brasil. Não me interessavam as diferenças, mas, exatamente as semelhanças entre elas, os pontos de interseção. O que nos difere de região para região são feições regionais, modus vivendi [sic], mas subjaz fundamentalmente em nós dimensões trans – históricas e transculturais que se baseiam no arquétipo, no mito reproduzido e sempre reatualizado. A pan-brasilidade é, portanto, um conceito que detecta a nossa qualificação antropológica, cultural, e não a quantificação da nossa cultura, a demonstração das variedades²⁷.

Em relação ao significado do termo pan-brasilidade, esclarece Ricardo Guilherme:

O prefixo pan designa totalidade e o termo brasilidade, a condição de brasileiro. O que desejamos pesquisar e expressar é a pan-brasilidade entendida não como a soma, a junção das referências míticas da antropologia cultural do Brasil, mas sim como a interseção, a correlação desses mitos que nos caracterizam enquanto povo²⁸.

²⁷ Transcrição de trecho de entrevista de Ricardo Guilherme concedida à Ruth Guimarães (ver NR 19).

²⁸ Trecho retirado da transcrição de tópicos de entrevista de 1995 e das aulas I e II, do Curso de Encenadores Radicais (CER), ministradas em 2000 e revisadas em 2002.

Em 2005, o dramaturgo acentuou, na discussão sobre pan-brasilidade, a relação entre a diversidade cultural brasileira e a de outros povos do mundo:

A pan-brasilidade é um recorte conceitual do nosso olhar antropológico. Vemos a cultura ou as culturas brasileiras, reconhecendo sim, as diferenças, mas, nos propondo a pesquisar e expressar o que, apesar das especificidades, nós temos de “ontologicamente” brasileiro. Fazemos então, correlações com os brasis e com a diversidade cultural de outros povos. Para entendermos um determinado aspecto de uma cultura traçamos analogias. Uma mentalidade implícita ou explícita em uma dada manifestação cultural tem relação e correspondência com outra de uma outra cultura. Trabalhamos, então, com essas semelhanças, para tentar compreender o Homem no homem brasileiro²⁹.

O modo diferenciado de viver o mito em diferentes culturas interessa à poética radical no sentido de retirar desse modus vivendi o que há de essencialmente comum e traduzi-lo, reatualizando-o, em figuras e histórias.

Vejamos:

Na verdade, a pan-brasilidade é uma postura de fazer analogias, fazer correlações entre os mitos para compreender e chegar à analogia essencial do homem. Quer dizer, o homem tem necessidades iguais nos mundos, agora essas necessidades iguais, o homem dá respostas diferentes a essas necessidades iguais. Por que ele tem culturas diferentes, processos históricos diferentes, etnias diferentes, etc., etc.³⁰

Com a idéia abrangente de buscar as raízes antropológicas do homem brasileiro e as raízes estruturais do fenômeno teatral como síntese da sua radicalidade, o TRB dramatiza os conflitos nucleares da peça que originam as

²⁹ Trecho retirado de entrevista concedida a Roberta Bonfim (ver NR 20).

situações dramáticas. Esses conflitos são comparados a um átomo no qual as forças contrárias (prótons e elétrons) constituem o centro potente da força dramática da cena e complementam-se, dialeticamente.

O núcleo dramático de uma peça montada segundo princípios do TRB, contém tese e antítese (polaridades), resultando um terceiro movimento – a síntese. Ocorre, portanto, a dramatização das causas do problema através da dualidade de gestos e movimentos e não de suas multiplicidades, sintetizando o conflito a ser revelado. Essas polaridades concretizam-se em forma de matrizes corporais e sonoras expressas em gestos e/ou ação, relacionadas dinamicamente com pequenas nuances de sentido que perpassam todo o espetáculo, gerando derivações.

A compreensão das polaridades, ou dos contrários que se interpenetram, visando a essência estrutural contida na síntese, tem como base teórica O Tao da Física (1983), de Fritjof Capra, uma das leituras referenciais para a formulação do TRB. Nessa obra, Capra traça analogias entre a concepção mítico-religiosa e o pensamento científico, observando, em ambos, a existência do princípio da dualidade complementar.

Dessa maneira, não há no TRB o interesse de dramatizar o enredo de uma peça tal como esse se apresenta, com todas as suas ações, até que culmine em um desfecho. Importa dramatizar o que há nas origens desse enredo, revelar o seu conflito fundamental, as matérias-primas, os átomos que o compõem. Questionar o porquê das ações nele contidas, sintetizando-as em uma ação fundamental que embasa a situação dramática. É em volta desse núcleo e de seus desdobramentos

que se move a construção da cena. Seria, então uma nova leitura para situações como as que narrou a atriz:

Então, o processo de criação artística, o processo nos trazia essa infância, eu lembro... né? E... era onde a gente se encontrava, como se fosse um espaço onde a gente tava se encontrando. Como se fosse na Barra do Ceará. O *Tempo Temporão* fosse a Barra do Ceará. Dia de domingo, que a gente ia passar pro outro lado... se tivesse dinheiro pra pagar o... a barca, né? E a barca, é... oscilando assim [risos], e aquele... e o medo misturado com o fascínio, aquela água... e o grande lance era pegar na... no rio, né? No rio Ceará. E do outro lado, aquela liberdade, e tudo. E depois voltar. Era uma experiência maravilhosa! A gente poder no domingo ir e voltar naquela coisa, né?... E comer aquelas porcarias que eles vendiam nas bacias, com mosca! Com... cheio de açúcar! E tal... Eu nem lembro bem o que era. Eu lembro o cheiro. Era bom! Melado – Era feito melado com açúcar, sei lá o que era! [...]³¹

Para chegar a esse intento da radicalidade dialética na prática teatral o TRB cumpre etapas metodológicas que, embora sendo aqui apresentadas para efeito didático em uma ordem de sucessão, podem ser alteradas em um determinado processo de criação. A metodologia norteia as experimentações práticas no TRB objetivando a compreensão de um determinado conflito subjacente ao texto dramático, até então constatado teoricamente.

Entre o estudo de mesa³² e a consecução da cena dramática é possível, no TRB, que as experimentações corporais dos atores estejam presentes desde os contatos iniciais com o texto dramático. Todavia, esse modus faciendi vem sendo testado na prática desde sua origem, através dos ensaios e cenas em constante aperfeiçoamento, devido à amplitude dos conceitos de radicalidade e radicalismo. Trata-se, especificamente, de um sistema de análise para a encenação, pensado

³¹ E2 S

³² O estudo de mesa é a etapa de análise minuciosa do texto dramático em grupo, extraindo deste os elementos que subsidiarão as experimentações corporais para a criação da cena dramática.

para sintetizar o teatro em seus principais fundamentos, com base na dramaturgia, no espaço cênico e na capacitação do ator.

*O primeiro passo é a **divisão em unidades** do texto dramático a ser encenado. Essa técnica de divisão, criada pelo ator, diretor e teórico russo Constantin Stanislavski, fundamenta-se no objetivo maior (superobjetivo) que o personagem tem a alcançar. Cada unidade é composta por pequenas metas (objetivos) que lhes são correspondentes, a serem alcançadas pela personagem. Cada vez que a personagem muda de objetivo para atingir o superobjetivo, configura-se uma unidade.*

No trabalho de divisão das unidades da peça O Inspetor Geral com seus alunos atores, Stanislavski (2002, p. 154) expõe a seguinte idéia sobre o que viriam a ser as unidades do texto dramático e a dinâmica que as precede:

Vocês dividiram a peça em seus principais episódios orgânicos, suas unidades maiores. Agora extraíam de cada uma dessas unidades o conteúdo essencial e terão o contorno interior de toda a peça. Cada grande unidade é, por sua vez, subdividida nas partes médias e pequenas que, reunidas, a compõem.

*O TRB tem como parâmetro para a divisão de unidades e de subunidades não os objetivos da personagem, como faz Stanislavski, mas as causas ideológicas que geram o conflito maior (**conflito radical**), gerador das ações dramáticas. O objetivo é revelar esse conflito e dramatizá-lo. Para isso, a peça deverá conter uma unidade de ação, ou ação fundamental, que revele tal conflito. As subunidades são desdobramentos, reflexos dessa última. Como partes de um todo, elas devem*

preservar uma coerência interna e uma associação entre si, pois são derivadas de uma matriz, que é essa unidade de ação.

*A partir daí, realizamos o segundo momento – a elaboração do resumo escrito de cada uma das unidades – e, em seguida, o **resumo geral** da peça (sinopse da história), que nos permite selecionar as ações principais das unidades com o seu argumento fundamental. Com isso conseguimos realizar uma espécie de mapeamento detalhado do texto dramático. Essa etapa enseja as seguintes: o **axioma** (a problemática), as **antonímias** (verbos de ação) e o **mito** da peça.*

*Na terceira etapa nos dedicamos à busca do axioma para cada unidade e um **axioma geral dialético**. Os primeiros são idéias menores que irão servir de base para chegarmos ao último, que é a idéia-chave ou o discurso que irá acompanhar o espetáculo. Sua estrutura é a de um enunciado sucinto, uma assertiva, em que explicitamos o que compreendemos e pretendemos com a problemática que nos é apresentada na peça, de acordo com o estudo de suas unidades.*

Como o TRB não dramatiza o desenrolar das ações da cena em si, mas os conflitos que geram estas ações, o desafio é encontrarmos esse conflito básico ou o porquê dessas ações. O axioma geral dialético conterà, então, o conflito radical explicitando a tese e a antítese das unidades, de acordo com o pensamento dialético do TRB: as ações dramáticas são feitas de contrários que se interpenetram e se completam.

*Após a elaboração do resumo e do axioma geral dialético, a quarta etapa consiste no levantamento das **antonímias**, que são idéias em confronto e complementares localizadas naqueles dois enunciados de forma explícita ou implícita, registradas em forma de verbo. A cada unidade corresponderá um verbo e o seu contrário. Portanto, o verbo, sendo ação em si, não é maneira de sentir*

(advérbio), *nem procedimento* (substantivo) e *tampouco qualificação* (adjetivo). As *antonímias* selecionadas orientam e facilitam a pesquisa de movimentos corporais do ator em função da encenação.

*Estabelecer as antonímias não é arrolar, listar os verbos ditos durante uma peça. As antonímias são uma listagem dos verbos da nossa compreensão da peça. E é a tradução dessa compreensão, centrada no conflito fundamental da peça. E é a tradução dessa compreensão, centrada no conflito fundamental da peça, que nos interessa. E por que traduzimos o axioma e o resumo em verbos? Porque o verbo traduz uma ação. Então, relacionamos os verbos e seus respectivos antônimos, para que tenhamos, assim, os índices de uma tese e de sua antítese que vão servir de base para dar fisicalidade ao espetáculo.*³³

Ao focar o trabalho na ambigüidade e na ambivalência de um conflito gerador, o TRB reafirma, através dessa etapa metodológica da seleção das antonímias, a natureza dual, ambivalente, expressa nas imagens geradas por estes verbos ou ações, na cena dramática. Gaston Bachelard, em sua obra A terra e os devaneios da vontade (2001b, p. 28), menciona essa ambivalência que parte da imaginação:

Assim, para nós, a imaginação é o próprio centro de onde partem as duas direções de toda ambivalência: a extroversão e a introversão. E se seguirmos as imagens em seus pormenores, perceberemos que os valores estéticos e morais conferidos às imagens especializam as ambivalências. As imagens efetuam sagazmente, com uma astúcia essencial – mostrando e escondendo – as espessas vontades que lutam no fundo do ser.

*Em seguida às etapas de divisão de unidades, do resumo, do axioma e das antonímias (que se desenvolvem em função do estudo do texto dramático), chegaremos à quinta etapa: a procura do **mito da peça** na antropologia cultural*

³³ Trecho retirado da entrevista concedida a Ruth Guimarães (ver NR 19).

brasileira, que possa traduzir a síntese dialética encontrada no axioma. Para o TRB é fundamental estabelecer um paralelo entre a síntese do estudo teórico e do mito também como síntese em uma determinada cultura que, através deste, se atualiza. A pan-brasilidade, como já vimos, antecipa essa busca que vai sendo amadurecida ao longo do processo de artesanania da cena.

O mito é o material que mais se adequa a essa idéia de síntese dialética que nós ambicionamos. O mito é a encarnação dessa idéia de redução que se amplia. O mito é uma figura, mas uma figura cuja configuração representa uma totalidade. [...] O mito é trans-histórico. [...] Ele atravessa o tempo e se metamorfoseia, pois cada povo pode até modificar a maneira de expressá-lo mas, [sic] o mito em sua essência permanece. Ele expressa volições humanas arquetípicas e cada cultura o nomeia a seu modo, mas ele é emblemático das mais profundas projeções das contradições do Homem, em sua ânsia de se entender e de se fazer entender.³⁴

E ainda:

Trabalhar com o mito é fazer, através de um elemento de etnografia, uma espécie de psico-sócio-antropo-análise de nós mesmos. Por intermédio desse mecanismo de análise, nós nos reconhecemos como pertencentes de uma grande tribo do agora, do hoje, que, no entanto, tem conexões profundas com a história³⁵.

Não se trata, porém, de uma reprodução do mito segundo a sua origem, mas da descoberta da relação que estabelece com o estudo teórico realizado nas etapas anteriores e, mais propriamente, em função do axioma radical. Resta identificá-lo e localizá-lo em nossa cultura contemporânea, atualizando-o para

³⁴ Idem.

³⁵ Trecho retirado da síntese dos tópicos da entrevista concedida à Ruth Guimarães em 1995 e das aulas I e II e do Ciclo de Estudos Radicais, em 2000, revisadas em 2002, compiladas por Ricardo Guilherme.

expressá-lo em cena. Para se chegar ao axioma radical e à descoberta do mito que o contemple, são percorridas todas as etapas anteriores.

Da descrição que fizemos até aqui sobre as etapas metodológicas do TRB, vejamos o que diz Ricardo Guilherme:

Essa é a engrenagem do pensamento basilar do Teatro Radical. O método cumpre etapas para que possamos chegar a essa dialética. Compreendemos que as unidades conflituais são feitas de dualidades e que estas são matrizes que geram a síntese. Em cena, essas matrizes de pensamento constituem matrizes corporais e vocais, energias matriciais. Então, o nosso prisma é o de um olhar que nos encaminha para a dialética e para a tradução dessa dialética em um axioma, em antonímias, em um mito norteador e, finalmente, em uma ação dramática³⁶.

*Identificar o **locus da peça** é o sexto passo. Nessa etapa procuramos detectar o lugar onde a peça acontece. Contudo, embora possa corresponder à idéia de cenário, de espaço físico, desta se diferencia, pois corresponde ao lugar em que é gerada a ação fundamental do espetáculo. Em termos comparativos, o locus é como um útero em que se dá a gestação dessa ação fundamental. Por exemplo, nos espetáculos A Comédia de Dante e Moacir e Tempo Temporão os loci são uma mala e uma rede de dormir, respectivamente.*

*Após esse estudo, a prática da **ação física** é a sétima e última etapa para a criação da cena radical. Enquanto é subsidiada pelos elementos teóricos anteriormente encontrados, tal prática deflagra outros significados que podem alterar aqueles elementos de síntese em uma perspectiva de afirmação ou negação, em parte, ou em seu todo. À medida que o ator realiza experimentações para a*

³⁶ Idem.

composição da cena, busca matrizes corporais, principalmente a partir das antonímias encontradas.

Porém, há no teatro, ou em qualquer processo de criação artística, a presença do imponderável e do imprevisível. O trabalho teórico realizado anteriormente dota o ator do TRB de um referencial de síntese em relação à proposta de encenação que será confrontado com a prática. Os entendimentos da síntese teórica são testados, confirmados ou negados por meio do seu corpo, da sua voz e das experiências vividas, como podemos observar no relato a seguir:

Aí a gente achava... era um mundo mágico mesmo. A gente achava que o sol, aquele, aquela... nosso poder de... que o desenho trazia. Mandar no tempo. A gente fazia e o sol aparecia, e a gente ia brincar. E... isso aí era a história: "risca com o calcanhar no chão!", não sei o quê, arremedando o sol, é uma fala de magia. É linda essa fala! É um ritual de magia que as crianças faziam, com todo poder do...do mágico. Do bruxo, né? [...].³⁷

Ocorre, com isso, um redimensionamento do processo de criação do espetáculo, que tende à unidade entre a ação física do ator e a racionalidade do método. O processo de criação da cena aponta para um número mínimo de movimentos matriciais e antagônicos que, em uma repetição criativa com nuances variadas de ritmo, intensidade e energia, geram novos movimentos e imagens.

Nesta última etapa, segundo Ricardo Guilherme:

Vamos então, redimensionando a nossa equação, já que a linguagem do corpo e da voz abre novas perspectivas de compreensão, deflagra significados, porque aciona não apenas nossos mecanismos de racionalidade, mas a nossa memória corporal, desafia os nossos limites físicos, nos impulsiona a pensar não com o pensamento, mas, com o desempenho do corpo³⁸.

³⁷ E3 S

³⁸ Ver nota 35

Nesse sentido, o TRB propõe que o ator seja um pesquisador de como aprender a reconstituir não o primeiro teatro, em seus primórdios, segundo uma compreensão histórica, mas um teatro primário. Seu corpo está empenhado em teatralizar situações específicas fora do cotidiano. Por outro lado, essa centralidade na figura do ator como um instaurador dos significados fundantes da encenação, criando imagens teatrais, com suas ações físicas e a efemeridade de sua presença, propicia, segundo o TRB, um investimento na imaginação e na criticidade do espectador.

3. AS FASES DA ARTESANIA DA CENA NO ESPETÁCULO TEMPO

TEMPORÃO

Há um cio vegetal na voz do artista.

Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto

de alcançar o murmúrio das águas nas folhas

das árvores.

Não terá mais o condão de refletir sobre as

coisas.

Mas terá o condão de sê-las.

Não terá mais idéias: terá chuvas, tardes, ventos,

passarinhos...

Manoel de Barros³⁹

3.1 Primeira fase da artesanaria: do Ror de Tempo ao Tempo Temporão

C texto dramático do Tempo Temporão surgiu em 2001, a partir da adaptação de Ricardo Guilherme para o conto de sua autoria – Um Ror de Tempo⁴⁰. Este, por sua vez, originou-se de um pedido feito a ele pela atriz pesquisada, Suzy, com base



03 – O FAZER-ARTESÃO

nos relatos de convivência de infância e de adolescência dela com a avó Águida, no bairro Pirambu, em Fortaleza. No relato abaixo sobre as lembranças dessa convivência, a atriz menciona o pedido:

Outra coisa que eu lembro muito da relação com a minha avó, é que quando eu era adolescente, ela tava caducando. Aí, meu quarto ficava ao lado do quarto dela. Foi aí, que o Ricardo pegou o mote pra fazer [...] o conto. Eu no meu quarto, [...] aí ela dizia: “Mamãe, ô mamãe”. [...] Ela dizia: “Mamãe ô mamãe, mamãe”. Lembrando da mãe dela. “Mamãe”. Aí, eu: “Que é vó?” “Mamãe”. Aí, eu ia até lá. Ela trocava o dia pela noite, porque minha avó passava o dia dormindo e a noite acordada. “Mamãe, ô mamãe, mamãe”. E a minha mãe cansada, né? Minha mãe dormia. E eu ao lado: “Que é vó?” Ficava com pena, ela chamando a mamãe dela. Aí, eu dizia: “Que foi vó?” Aí ela: “Que horas são minha filha”? Foi aí que eu contei pro Ricardo e ele pegou. E aí eu dizia: “Vó é meia noite,

³⁹ Retrato do artista quando coisa. Editora Record, 1998.

⁴⁰ Publicado pela Imprensa Oficial do Ceará, em 1995; II Prêmio Ceará Literatura – contos e poemas, da Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará. Ver anexo 10.

vó”, [...], ou “uma hora da manhã”. Isso se repetiu muitas vezes.[...]. Aí ela: “Tá bom”. Aí, eu ia dormir. Aí ela: “Mamãe, ô mamãe, que horas são”? [...], Aí, da metade pro final, eu já falava lá da cama: “É uma hora vó, vá dormir rapaz, Ave Maria!” [...]. Aí, ela: “Mamãe, ô mamãe...”. Olhe só sei, que uma noite foi muito. Quando era no final, ela dizia assim: “Mamãe, ô mamãe que horas são”? Aí, eu disse: “Vó, já são três horas da manhã, vó”; “Ah, tá muito cedo ainda!”. Aí, eu contei essa história pro Ricardo. Aí, o Ricardo, né? Na antena de artista, pegou esse “tá muito cedo”, como “ainda não tá na hora d’eu ir embora”.⁴¹

Do relato do autor-diretor, Ricardo Guilherme sobre o pedido de Suzy,

temos:

O conto nasceu foi realmente daí. A Suzy me contando como era a relação da vó dela. A avó dela tinha morrido.[...]. Elas tinham se separado. Ela tinha sido criada praticamente com a avó, que a mãe dela era uma mulher que trabalhava fora, o pai dela também trabalhava fora. Ela ficava tardes e mais tardes, sozinha com a avó. E a avó era uma figura muito fundamental na vida da Suzy em função de afeto, falava de namoro, [...], tinha um fogo “eu tenho o fogo da gata”, ela dizia.[...]. Fogo da gata é a sexualidade, a eroticidade.[...]. Ela perguntava as horas e a Suzy dizia. Daqui a cinco minutos, ela perguntava de novo as horas e dizia: “Ainda! o tempo passa muito...” A ligação dela com o tempo. Tudo isso eu fui me fertilizando e um dia, quis fazer um conto. Achei que era um dado curioso, [...], contar uma experiência a partir de uma narrativa de uma criança, né? Sabe que autor, tanto o ator como o autor... o grande barato de escrever e, sobretudo, de escrever pra teatro também, é você se colocar no lugar do outro. O exercício da alteridade. Ver o mundo de um ponto de vista que não é o seu, que não é o do narrador-autor. Então, eu me pus a esse desafio: como será uma criancinha quase que sem domínio da palavra, contando sua relação com uma velha? E aí, o conto é todo na primeira pessoa. É a menina contando: “vózinha estava doente...” assim, assim, assim.⁴²

Para a transformação do conto Um Ror de Tempo em texto dramático,

Ricardo Guilherme utilizou elementos estruturais como a dialogicidade entre os

personagens e o realismo fantástico. Este último, como gênero literário, instaura, em

⁴¹ E1 S

⁴² E1 RG.

sua estrutura narrativa, um mundo imaginário que se configura, no teatro, à medida que a encenação se realiza e o espectador se apropria do espaço e do tempo oferecidos pela obra.

Outros motivos fantásticos são a inversão do visível e do invisível: a alma se torna visível (espectros dos mortos) e o corpo invisível (casas assombradas); as alterações do princípio da causalidade: bilocações, o ato de atravessar paredes, o regresso de pessoas do outro mundo, enfim, tudo que possa infringir o sistema coerente de relações estabelecido pela estrutura cósmica, como é entendida pela racionalidade humana. (D`ONOFRIO, 2001, p. 155; grifos do autor)

No relato abaixo, o autor do texto Tempo Temporão revela mais alguns elementos de interferência no estilo narrativo do conto Um Ror de Tempo, para atender às especificidades de adaptação à linguagem dramaturgica:

No conto, há narração; do ponto de vista da neta; na peça, há ação dramática partilhada pela Neta e a Avó. No conto, a menina faz sua viagem fantástica sozinha e só reencontra a velha no final. Ou seja, seu processo de individuação e de amadurecimento transcorre no percurso, sem a mediação da Avó. Na peça, a participação da Velha, como instigadora desse processo é decisiva. As duas percorrem os labirintos do Além juntas, embora à distancia uma da outra. Fez-se necessário à ação dramática que a avó não desaparecesse da trama para exercer uma certa pressão sobre Neta e para que esta, por medo e inexperiência, oferecesse resistência às mudanças. Na dramaturgia, a personagem precisa se transformar mediante algumas circunstâncias de confronto, de um conflito que se presentifica pela ação de outrem. Do contrário, teríamos o solilóquio da Menina ou a invenção de diálogos com outros personagens que surgem no trajeto (o Menino Saci, por exemplo). Não optei por esta alternativa porque desejava centrar a ação na atuação/embate das personagens Velha e Menina e no processo de transfiguração delas deflagrado pela vivência na viagem. O conto termina com a volta da Menina ao plano real, onde reencontra a mãe até então ausente. No texto para teatro, suprimi esta volta e deixei que a Avó e a Neta permanecessem no plano, digamos, mítico, transcendental. Não há no conto qualquer alusão à Catirina enquanto na peça esta personagem do bumba-meu-boi, símbolo do Desejo, do princípio ativo que faz o auto dramático acontecer, pontua o enredo, de tal modo que podemos compreender metaforicamente o texto encenado como uma “catirinizacão”, um rito de passagem ao qual a Menina é submetida para vir a ser uma Catirina, substituindo, assim, a Avó.⁴³

⁴³ E3 RG

*Foi a partir desse universo da criação literária e dramatúrgica realizada pelo autor-diretor com o texto dramático Tempo Temporão que procuramos perceber os significados atribuídos por ele ao seu **trabalho com a imaginação**, imerso no processo de artesanía pesquisado. Sobre a transição entre o conto Um Ror de Tempo e o texto dramático Tempo Temporão, ele menciona ainda:*

Não tinha as falas da avó, tinha uma ou outra. Eu tive que dividir. Que dá outra dimensão, mas, a estrutura é a mesma. Tem uma velha, uma menina. A velha morre e a menina se sente sozinha. Ela tá sozinha em casa com a velha, a velha morre, e ela não compreende. E é também uma iniciação sobre o sentido da morte. É uma menina que queria brincar com a avó. Se ela morrer, eu vou com ela. Eu tenho que acompanhá-la, pra onde ela vai. Eu não quero ficar sozinha. E como seria essa morte? E como seria essa vida pós-morte pra uma criança?[...]. E é ela menina que nessa viagem pós-morte vai se envelhecendo. Essa menina vai se envelhecendo, vai se amadurecendo e se envelhecendo, enquanto a velha vai se tornando criança. Já é uma dimensão de realismo fantástico [...]⁴⁴.

Clareando o que diz Ricardo Guilherme, esse texto dramático narra a trajetória de uma menina que, inconformada com a morte da avó, decide saber para onde vai a alma dela. Decorre dessa decisão uma viagem pelos labirintos de um Além, no qual as referências às paisagens e aos personagens emergem da antropologia cultural brasileira. O percurso, pontuado por elipses de tempos e de espaços, resulta não apenas no reencontro da avó com a sua neta, mas também, e sobretudo, na transformação e inversão dos papéis que ambas desempenham na

⁴⁴ E 1 RG

trama. À medida que se desenrola o fio da história, a velha retrocede à infância e a menina se torna adulta e envelhece.

Durante a encenação do Tempo Temporão, realizamos evoluções em uma rede de dormir, instalada no centro do palco, sustentada por cordas. Porém, pensando em espaços onde não seria possível armá-la desse modo, criamos um suporte de ferro preto e desmontável. A rede de dormir constitui o locus a partir do qual todas as metáforas do espetáculo são construídas.

A história é contada através de movimentos inspirados nas brincadeiras e nos folgedos da tradição cultural brasileira, em aproximadamente uma hora e dez minutos de duração, incluindo a complementação da cena Esconde-esconde, montada a partir de outubro de 2005.

Quanto ao processo de criação (pesquisa, experimentações corporais, propostas de encenação e ensaios) dessa narrativa, participamos juntamente com a atriz e o autor-diretor pesquisados. O elenco de atuação cênica foi formado apenas pela atriz pesquisada e eu; Ricardo Guilherme, além da criação do conto e do texto dramático, dirigiu o espetáculo, espaços do trabalho criativo, sobre o qual relatou: *Ao escrever o conto e a peça, pus em prática o meu habitual processo de criação: juntei pesquisa e memória afetiva. É dessa fusão que surgem os textos*⁴⁵



04 - O "CASULO" DAS TRANSFORMAÇÕES

Feita a apresentação do argumento geral do Tempo Temporão, descreveremos, agora, o processo de artesanania dessa peça em suas duas fases: a primeira, de fevereiro a outubro de 2002, culminando com o primeiro ensaio aberto em novembro deste mesmo, ano no Teatro Universitário da UFC, e a segunda, em

outubro de 2005, com a criação da cena complementar à cena *Esconde-esconde do Tempo Temporão*, para temporada no TJA, em novembro do mesmo ano.

Com essa descrição buscamos subsídios para o alcance dos nossos objetivos de análise sobre o **trabalho com a imaginação** realizado pelos dois artistas do TRB, durante a artesanaria da cena. Esse foi o espaço-tempo de composição da base do nosso campo empírico, segundo as ações e reflexões (significações) de tais sujeitos.

Iniciaremos a descrição com algumas memórias de infância e de adolescência dos artistas pesquisados. Devido a nossa participação nas duas fases dessa artesanaria e pela opção metodológica de considerarmos o envolvimento com o objeto como algo que deva ser considerado, incluímos também nossas lembranças sobre aqueles temas e suas relações com as lembranças da atriz pesquisada, pelo envolvimento maior com ela.

3.1.1 Das memórias da infância e da adolescência ao início da artesanaria: imagens evocadas

Apresentaremos aqui, alguns relatos de Suzy, nossos e de Ricardo, sobre temas como infância, jogos e brincadeiras infantis, adolescência e a convivência com os avós. Temas diretamente ligados às memórias de experiências de vida destes sujeitos, importantes para a pesquisa, por estarem circunscritos ao trabalho imaginativo e, portanto, ao modo como foram comunicados e expressos por cada

um, nos momentos de artesanía da cena, para constituir a narrativa Tempo

Temporão.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanía – no campo, no mar, na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p.205)

As memórias sobre os temas acima relatados foram indiciadas nas discussões e nas experimentações práticas da artesanía do Tempo Temporão.

Marcas deixadas por cada um, de acordo com a maneira de transformar esse vivido em referencial para a criação do texto dramático, para as pesquisas realizadas, para criar a encenação, e, principalmente para compor um trabalho imaginativo concretizado em objeto artístico. No relato a seguir, a atriz referiu-se à presença do vivido na infância, no processo de criação da cena:

Eu lembro que a gente partiu... começou a partir de imagens, novamente, da nossa infância. De imagens sacras, né? É, a Nossa Senhora, o anjo. Eu lembro que aquela imagem, é... que ainda resta hoje, é um resíduo do anjo. E aquela imagem, eu rezando: “rezo, rezo, rezo”, ainda é resquício daquilo, que você agora faz o contrário, né? Nessa nova parte. Ainda é resquício. Eu lembro da coroação de Maria, que você colocava a rede aqui na cabeça, que ainda perdurou um certo tempo, né? Você com a rede aqui, aquela imagem... sentada com a rede na cabeça. Uma parte da rede, né? Uma lateral da rede. Mas, isso ali é um resquício de uma imagem que a gente foi atrás, da coroação de Maria. Então, isso, mais uma vez, nos trazia à infância... do anjinho, não é? da escola... o que mais? É, o nosso processo começou assim.⁴⁶

⁴⁶ E2 S

Iniciamos, eu e a atriz, o processo de pesquisa do Tempo Temporão em fevereiro de 2002. Como já não contávamos com a sede do Teatro Radical, que funcionou entre maio de 1998 e outubro de 2000, na rua Dragão do Mar, 531, Praia de Iracema, com atividades internas e como “útero gerador de peças”⁴⁷, passamos a nos encontrar na casa da atriz pesquisada, especificamente no quintal.

O fechamento do Teatro Radical representou, à época, mais um exemplo da ausência de uma política cultural de apoio às ações artísticas e culturais desse porte, tanto na área teatral, como nas demais áreas, em nosso estado. Em Fortaleza, cada vez mais temos notícias de espaços culturais que, se não fecham as suas portas, funcionam precariamente, por meio do investimento financeiro dos próprios artistas.

Em entrevista ao jornal O Povo⁴⁸, enquanto o repórter noticiava o fechamento da sede do TRB, por ser mantido praticamente com recursos do núcleo fundador da ATRL, Ricardo Guilherme já anunciava um recomeço: Eu sou uma Elza Soares do teatro! Ninguém me derruba. Não me arrependo de nada. Vamos continuar trabalhando. Foi só uma fase que passou, mas, vamos começar outra, com mais força de vontade ainda⁴⁹.

Quanto ao Tempo Temporão, a proposta para os encontros iniciais era analisarmos o texto dramático à luz do método radical. Além disso, realizávamos um aquecimento corporal e vocal e experimentávamos evoluções em uma rede de dormir que, embora ainda intuitivamente, nos possibilitasse criar partituras corporais que nos auxiliassem na criação das cenas.

⁴⁷ E1 RG

⁴⁸ Entrevista concedida ao repórter Emerson Maranhão, em 21/11/2000, com a manchete: *O Radical dá uma parada.*

⁴⁹ Idem.

A falta da sede do TRB para os ensaios nos conduziu de volta ao tempo de infância, vivido nos quintais, onde tantas vezes brincávamos de faz-de-conta e de outras brincadeiras infantis como esconde-esconde, casinha, guisado, brincadeira de roda, melancia, rema-remã, relógio. Texto dramático e lembranças do tempo de criança começavam a se misturar ao tempo presente, para se integrarem ao vir-a-ser de um imaginário expresso em cena.

Em um dos cinco rituais pesquisados por Linhares (1999), de onde se diz que está a arte da escola, o quintal é apontado, pelas crianças entrevistadas, como um deles que, mesmo não pertencendo àquele espaço educativo, é o lugar onde se brinca de teatro ou onde se ousa ser o que não é, pela dimensão do sonho, da fantasia. Sobre esse ritual de tempo de quintal, em que predomina o viver em grupo, a autora afirma:

Aqui se brinca de faz-de-conta. Vale imaginar que as folhas são comidinhas e o tijolo o fogo de aquecê-las. Cada canto do chão ou no galho das árvores pode ser um refúgio de guerra, um edifício de cidade ou um acampamento de ciganos no subúrbio. A goiabeira – debaixo dela – é o espaço onde se começa esse jogo ou esse conto ou esse faz-de-conta. Aí, pode-se ser o que se quer. Em grupo, todo o mundo aceitando combinadamente os papéis, se vai inventando (e sendo) histórias. (LINHARES, 1999, p. 121).

Desde os primeiros encontros e durante todo o processo de construção do Tempo Temporão, embora orientadas por um método, os exercícios de lembrar a infância e a adolescência vividas nos bairros periféricos da Barra do Ceará e do Pirambu, em Fortaleza, forjaram o seu espaço na artesanaria da cena provocada pelo texto dramático a ser encenado.

Aos poucos, uma com a ajuda da outra, reconstituíamos os fatos e locais vividos nesses períodos de vida, pois, além das idades aproximadas, morávamos

nas mesmas imediações, sem nos conhecermos, onde as casas com grandes quintais e muitas árvores eram comuns. Além disso, a convivência com as avós nos irmanava em termos de experiências vividas, embora a natureza dessa convivência tenha sido diferenciada para nós duas.



05 – SUZI (E): PRAIA DA BARRA DO CEARÁ (1988)

A cada leitura do texto dramático nos

deparávamos com partes de um universo povoado por brincadeiras, folguedos e cantigas próprias da cultura popular infantil e adulta, às vezes por nós vivenciadas, outras nem tanto. Esses elementos, por sua vez, estavam presentes nos ritos de passagem das vidas das personagens da peça, a menina e a velha, sua avó: infância, puberdade, namoro, maternidade, envelhecimento, morte e o que viria depois dela.

Em trajetórias inversas, esses ritos representavam, para a menina do texto dramático, o começo da vida, enquanto para sua avó, um definhar desta, ainda que desejoso. Esses momentos traziam de volta as várias lembranças da criação com as avós, nos tempos de infância e de adolescência. Tempos em que as filhas (nossas mães) saíam para o trabalho, e elas – as avós – assumiam novamente o papel de mães, agora para criar as netas.

De forma geral, as lembranças de infância e de adolescência compartilhadas entre a atriz pesquisada e eu⁵⁰ mantinham, em alguns momentos, quadros semelhantes, porém, em outros, revelavam modos diferenciados de experiências vividas. Por exemplo, eu morava distante, ela próxima à praia, o que lhe possibilitou

uma ligação forte com esse ambiente (foto 5). Estudamos em escolas públicas, praticamos esportes no Serviço Social da Indústria (SESI), na Barra do Ceará. Mas, as relações com as avós, principalmente, eram bem diferenciadas.

Das lembranças de infância da atriz emergiram a sua vivência no Pirambu, bairro localizado na zona oeste, região litorânea de Fortaleza. Um bairro de trabalhadores, com um forte estigma de pobreza e violência, o que persiste até hoje. Na escola pública Aldi Gueri, um dos melhores momentos era a merenda, às vezes repetida disfarçadamente, às escondidas da merendeira. A participação nos eventos culturais e cívicos da escola



06 – SUZY: DESFILE DE 7 DE SETEMBRO (1981)

preunciavam o interesse pela arte (foto 6). O sentimento de liberdade, de poder andar pela areia da praia bem próxima a sua casa, com os irmãos. Suzy refere-se a estes assuntos nos seguintes termos:

Eu tinha uma liberdade muito grande, apesar de menina. Eu era a única menina. Eu tenho dois irmãos e eu era a caçula, menina. Mas, mesmo assim, eu tinha uma liberdade muito grande. Diferente das minhas amigas, de perambular pelo Pirambu.

E também porque a violência, como a gente tem hoje, mais intensa, mais grave, ela começou só... eu lembro muito bem dessa virada, da liberdade plena da minha infância pela areia, porque não era asfalto, era areia, era praia. Eu lembro que oitenta e dois, oitenta e três, começou uma virada. E aí veio a violência, muito forte, e foi exatamente esse período que eu fui estudar no Centro da cidade. Mas, é isso. A lembrança que eu tenho é: eu perambulando pelo Pirambu. Eu indo muito à praia, eu vivia muito a praia, o peixe. Eu... de frente a minha casa era uma família de um pescador, então, em um determinado momento do dia, ele trazia o peixe fresquinho mesmo, a gente comia muito cangulo [risos], que eu lembro. É isso! A liberdade, as brincadeiras, a gente brincava muito quando era pequeno⁵¹.

⁵⁰ Registro de discussão do encontro do dia 14/02/2002, retirado do caderno de campo sistematizado pelas atrizes durante a artesanaria da primeira fase de montagem da cena do Tempo Temporão e explicitado em entrevista realizada com a atriz pesquisada em 10/11/2005.

A participação em projetos sociais como a Legião Brasileira de Assistência – LBA e o Centro Comunitário do Pirambu possibilitaram a ela o início do desenvolvimento de seus potenciais artísticos, com a prática de dança e de desenho. A prática de natação no SESI, próximo a sua casa, marcou-lhe a infância, em especial como um espaço que, além da prática de esporte, possibilitava conviver em um ambiente diferenciado da sua comunidade no Pirambu e fantasiar histórias. Contudo, o exame médico, condição para a prática de natação, foi um dos episódios engraçados relatados pela atriz pesquisada, mas que traz implícito os mecanismos de exclusão social, agora pela via dos cuidados com a limpeza do corpo.



07 – D. NENÉM (1996)

O meu maior medo era que todo ano que tinha o exame médico [risos]. Eu sempre tive piolho. Adolescente, não adolescente eu já não tinha mais. Mas, na infância, eu era comida de piolho! Aí, o meu maior medo era no exame médico. Porque eu sempre tava com piolho. Aí, eu passava a semana todinha pedindo pra mãe me catar. E era Neocid direto, Neocid, Neocid. Porque eu tinha medo de não ser aceita pelo SESI [risos]. Aí, matava os piolhos, mas, impinja [sic]. Aí lá vinha as impinjas [risos]. Pano branco! Era um horror [risos] meu Deus do céu! Aí eu, o maior medo de não entrar no SESI, por causa dos piolhos e as impinjas [sic]. Ficar reprovada no exame médico, no exame de pele. Ave Maria! Eu me tremia todinha!

Porque no SESI, o que eu mais gostava era de... não era nem o esporte em si. Era o ambiente do SESI. Aquele cheiro de cloro (risos)! Ali, no SESI da Barra do Ceará. Imenso! Pra mim era mágico. Tinha uma ilhota. Era a casa da Cuca, né? Que também era outra coisa que me lembra muito é... sobre a casa da Cuca. Eu tava falando sobre as minhas impressões no SESI que foi, que marcou muito a minha infância. É.... coisas que eu repeti, engraçado [risos]⁵².

Passando para as minhas lembranças de infância, registramos o grito melodioso da avó Neném, dona Maria Gonçalves de Souza, que chamava da porta de casa, depois de horas de sol e brincadeiras de carimba, trinta-e-um na manja, pega-pega: *Ó culuminha!*, como ela dizia. O cheiro da alfazema pingada na pele branca e enrugada antes do almoço, o vestido estampado de bolsos frontais; o gosto do capitão de feijão amassado com manga ou do peixe com pirão escaldado; o

⁵¹ E1 S

⁵² Idem

bisaco⁵³ feito de emendas de tecido para eu ir à escola pública Almeida Monte; a mão enérgica com que me puxava do quintal depois de horas de conversa com a goiabeira, a bíblia na mão, as histórias de assombração contadas no colo, depois de recolhidas as galinhas do terreiro; o embalo na rede com as cantigas de ninar, acompanhadas do rangido insistente dos armadores, seus pequenos olhos azuis que me olhavam com carinho de mãe...

A adolescência para a atriz pesquisada representou uma tomada de liberdade agora não mais de brincadeiras pelas ruas do Pirambu. Mesmo ainda morando lá, esse sentimento de liberdade agora era filtrado para a necessidade de expressão do seu pensamento e pelo afloramento da sexualidade.

É.... na minha adolescência, o que me lembra muito é essa minha liberdade de pensamento que eu tentava ter, procurava sempre, ter, ou expressar e... não me preocupava com virgindade, não me preocupava com isso. É eu lembro muito bem. É eu saí, uma coisa que pontuou a minha saída é... eu ter saído do Pirambu. Num sentido. Eu não me mudei do Pirambu. Mas, eu saí do Pirambu. Outra coisa que influenciou essa minha liberdade, na adolescência isso veio de uma forma muito intensa é... meu pai sempre me criou como os meninos até um certo ponto claro. Ele era protestante. Mas, em termos de conhecimento, ele me tratava do jeito dos meninos. Eu acho que isso aí também influenciou. Essa liberdade de pensamento. Até um certo ponto. Quando chegou a adolescência, meu pai ficou com medo de mim e recuou, aí pronto, aí que foi bom, porque aí é que eu fiquei livre mesmo⁵⁴.

A saída da comunidade em que morava, para estudar, como vimos acima, marcou a Suzy adolescente. O pai, preocupado com a forte greve dos professores de escola pública, na década de oitenta, conseguiu uma bolsa de estudos para a filha no Rui Barbosa, uma das escolas privadas tradicionais do centro comercial de Fortaleza. Nessa escola, ela enfrentou, mais uma vez, o sentimento de exclusão por não

⁵³Bisaco: Bernal; mochila: [Poderiam citar-se outros exemplos: mais dois de Câmara Cascudo, ib. (que, aliás, grafia a palavra com z); mais um de Osman Lins, ib., p. 169; quatro de Newton Navarro, in Nei Leandro de Castro, Contistas Norte-Rio-Grandenses, pp. 69, 70, 73 (duas vezes); e (transcritos da poesia popular) de Rodrigues de Carvalho, Cancioneiro do Norte, pp. 77 (com z) e 148, e Leonardo Mota, Sertão Alegre, p. 102 (com z). Veja-se o que a respeito da f. bisaco afirma (Notas de Português de Filinto e Odorico, p. 62) Martins de Aguiar: " Bisaco é vivacíssimo no Ceará e provavelmente noutras partes do Brasil, se não em todo ele Bissaco não existe senão como correção indevida, com apoio no francês."]. In *Dicionário Aurélio eletrônico*.

⁵⁴ E1 S

conseguir acompanhar o desenvolvimento dos conteúdos e por receio de não ser aceita no novo grupo de colegas, por morar no Pirambu.

[...].Começaram as greves em 82, tinha doze anos, as greves nas escolas. Começou aquele mundo de greve. Uma onda de greve muito forte. E meu pai preocupado comigo, com os meus estudos [...], me tirou daquela comunidade das escolas ali, e me matriculou no Rui Barbosa. Era ali na Imperador (aponta o dedo no sentido do centro da cidade). Ele arranhou uma bolsa. Muito famoso na época. Vixe! Pra mim era... só que lá [risos] eu comecei a me sentir assim, eu não pegava. Eu acho que acontece isso com muitos adolescentes.

Eu ia pra parada do ônibus que todo mundo, ou eu imaginava, ou realmente todo mundo sabia, que quem pegasse aquele ônibus, ia pro Pirambu [risos]. Então, pra eu não ser marginalizada olhe, eu chegava em casa sete, oito horas da noite! Porque eu esperava os meninos que pra mim eram ricos ir pro Monte Castelo, aqueles. Mas, se eu pegasse, era o Vila Santo Antônio, era o Beira Rio [...]. Todos ali pra aquelas bandas. As pessoas, eu achava que as pessoas fossem, né? Aí então, eu vivia assim, essa negação do Pirambu.

Mas, a minha adolescência foi um estigma correndo atrás de mim. Não sei se eu exagerando, porque eu queria ser aceita, próprio daquela idade e tudo, pelo bando, aí ficava escondida⁵⁵.

Os momentos de estudo do texto dramático do Tempo Temporão

transformavam-se, nesse início dos trabalhos, em sessões de rememorar, além da infância e da adolescência, a relação de convivência com as nossas avós, seus cuidados e ensinamentos de vida. As anotações do dia primeiro de março de 2002⁵⁶, no caderno de campo, registram a discussão sobre esse último tema entre Suzy e eu, no momento em que tentávamos sistematizar um entre os vários axiomas da peça. Como afirma Halbwachs (1990, p. 65):

Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Consultar caderno de campo do *Tempo Temporão* nesta data.

atenção dos pais. “Nas sociedades rurais, diz Marc Bloch, acontece com muita freqüência que, durante o dia enquanto pai e mãe estão ocupados no campos ou com inúmeros trabalhos de casa, os pequenos são confiados à guarda dos “velhos”, e é destes, e mais do que de seus familiares mais próximos, que as crianças recebem o legado dos costumes e das tradições de toda a espécie”. (Mémoire Collective, traditions et Costumes, Revue de synthèse historique, 1925, n.os 118-120 – p.79.)

Dona Águida Antunes Lins (falecida em 1990, aos 84 anos), segundo sua neta caçula, era uma senhora gorda, de cabelos brancos e lisos. Tinha dificuldade de visão e de locomoção era corcunda e falava pouco. Era corcunda, tinha um sinal no nariz e era viúva do mulato Euclides (conhecido como Quidu). Vivendo em casa, sozinha, aos dez anos de idade, enquanto os pais trabalhavam e os irmãos mais velhos saíam para brincar, Suzy sentia-se com a responsabilidade de cuidar da avó:

08 – D. ÁGUIDA

Até que um dia, minha mãe, trouxe a minha avó, já velhinha. Minha vó figura a parte. Minha vó não gostava de tomar banho. Eu achava uma coisa impressionante. Era Águida. Ela não gostava de tomar banho, era um sufoco! A minha vó dava muito trabalho. Muito trabalho. Mas, eu comecei a convivência com a minha avó, eu gostava daquela convivência. Olhe, minha avó morreu com oitenta e tantos anos. Eu assim, naquela época pra mim, ela já era muito velha.

Ela morreu, eu tinha vinte anos. Já não morava mais com ela. Ela morreu com oitenta e tantos anos. Mas, ela tinha um aspecto de velha, uma viúva. E já tava caducando quando eu era adolescente.

E o que eu lembro dela, era dificuldade de locomoção, mas, ainda andava. Lembro [Risos] que ela não gostava de tomar banho. Era ótimo. Lembro que, sim, que a gente vivia na mesma casa. Mas, eu lembro que eu era muito só. Continuei só. Mas, tendo essa relação de cuidar da minha avó, que ninguém me pediu pra cuidar. Eu tenho essa relação com velho até hoje e era meu mesmo. Minha mãe não me pediu. Quando eu tinha dez anos, e ela vivia o mundo dela, também muito só, minha vó era muito calada, muito calada. E antipática [risos], antipática nesse sentido assim, o vizinho chegava e dizia assim: “Oi, vózinha, tudo bem?”. Aí, ela olhava pra mim: “quem é essa?” Ela não via bem. Aí, dizia assim, dizia alto: “quem é pessoa tão antipática que tá falando?” “Sou eu vózinha”. Ela fazia umas caras assim [faz expressões com o rosto]. Não queria conversa. Minha avó não queria conversa. E a nossa relação era assim, é...ela no mundo dela e eu no meu mundo, né? Mas, agente tinha uma relação. Ela não tinha nada de especial comigo⁵⁷.

Essa relação de cuidado mútuo entre a atriz pesquisada e a sua avó, embora distanciada, existia para as duas de modo peculiar, como vimos acima. Dona Águida, já idosa quando foi morar com a neta, passava o dia em silêncio, parada, sem dar-lhe muita atenção. Vivia, segundo Suzy, em outro mundo. Esses silêncios impunham, entre as duas, uma forma diferenciada de comunicação e de relacionamento. Suzy desenhava a avó como um modo de apropriação e de entendimento desse universo de poucas palavras e muita contemplação.

Eu ficava com ela e não sei o que ela pensava de mim. Mas ela me instigava muito, assim, e tudo. Eu a desenhava. Ela passava tanto tempo parada, pensando que eu desenhava minha avó, todo dia eu desenhava; fazia... eu fiz um estudo das feições dela. Eu gostava muito de desenhar, pequena e adolescente, né? Então, ela foi pra mim, ótima! Porque o modelo ideal, porque ela ficava parada, numa expressão muito forte, de velho, né? O velho tem uma expressão forte. E tardes e tardes sem falar, pensando na vida, e eu desenhava, desenhava; e eu fiz ensaios, fiz desenhos. Muitos. E também essa conversa com o Ricardo é fruto também disso⁵⁸.

Para mim, a chegada da adolescência representou o estranhamento do corpo. Era tempo de esconder o corpo e ao mesmo tempo, revelá-lo atraente para o menino mais bonito da rua. Os banhos de tina no quintal, com água trazida da cacimba, rarearam. Já não era mais curuminha. Em casa, aumentavam os afazeres domésticos e a relação de dependência, aos poucos, também se invertia. Eu, a neta, agora cuidava da avó, embora ela relutasse.

Dona Neném, ainda se mostrava a matriarca e, com os seus saberes de experiência, aconselhava a todos da casa. Na chegada da menarca, embora orientada por minha mãe, era ela que dizia o que fazer, o que comer, ou não: É hoje o dia daqueles seus dias, e nesses dias moça não pode se banhar na ribeira, não

⁵⁷ E 2 S.

⁵⁸ Idem.

pode bulir nos pés de planta e nem pegar fruta de vez. Senão, o pé de pau definha. Tem de passar três dias com uns paninhos entre os cambitos⁵⁹.

Quanto às memórias do menino Ricardo, este viveu sua infância entre as décadas de 50 e 60, brincando com as outras crianças nos terrenos baldios da Estância Castelo e Vila Zoraide (localidades que originariam, mais tarde, o bairro Dionísio Torres, em Fortaleza).



09 – RICARDO GUILHERME
AOS 12 ANOS

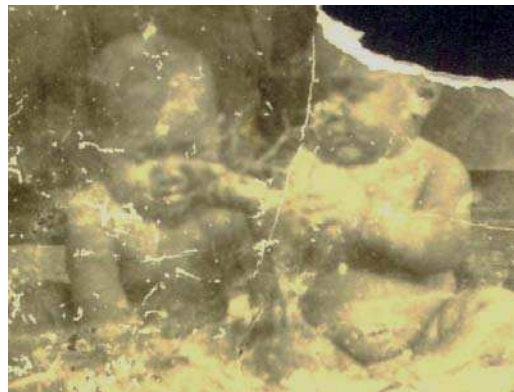
Expansivo, conversador, nos jogos de bola de meia, porém, não atuava simplesmente como mais um dos jogadores. Influenciado pelos programas de rádio que o pai ouvia e pela inaptidão com a bola, era o narrador das partidas de futebol da meninada. Por outro lado, a capacidade de aglutinar e animar os colegas tornava-o uma criança sociável e líder de grupos.

A invenção e a representação de histórias já tinham o seu lugar nessa época de meninice, com as brincadeiras e jogos dramáticos como exercícios de imaginação. Desde a imitação dos personagens televisivos da época, no quintal e na garagem de casa, à participação, em 1963, nas encenações teatrais do Colégio Christus, no qual cursava o primário, Ricardo se interessava, cada vez mais, pelo ato de representar.

Como toda criança, eu tinha uma energia e esse vigor me induzia à atividade física. Se eu era inapto às brincadeiras que exigiam maior e melhor performance (como jogar bola), me

⁵⁹ Trecho retirado do texto dramático *Tempo Temporão*, de Ricardo Guilherme, escrito entre setembro e dezembro de 2001, com revisão em outubro de 2002, p. 16 (texto não publicado).

lançava em atividades que não exigissem preparo de atleta e desempenho técnico mais apurado. Então, inventava esconde-esconde, manja, concurso de estátuas, passarinho no ninho-cobra no buraco, trava-línguas, festas juninas, malhação de Judas, homéricos banhos de chuva e espetaculares balanços de rede, além - é claro - de jogos de improvisação dramática, imitando os autos dramáticos da Igreja da Piedade (vizinha do meu bairro) e a dramaturgia que eu via nos primórdios da TV Ceará Canal 2, e nas últimas levas de produção da Ceará Rádio Clube. Quando brincava de fazer drama para uma pequena corriola da vizinhança, eu ainda não sabia que os verbos brincar e representar são sinônimos e que a palavra brincante indica o ator/dramaturgo dos autos populares. Só muito tempo depois, já adulto, ao rever a criança que fui, compreendi que o jogo dramático faz com que a inventividade do corpo possa experienciar situações para analisar valores e treinar papéis. Descobri, então, que com aquela experiência lúdica eu me revelava a mim mesmo e que aprendia a perceber o outro ao vivenciar a hipótese que, segundo o Barão de Itararé, é aquilo que não é mas, que a gente finge que é para ver como seria se fosse⁶⁰.



Um fato marcante da infância do autor-diretor, que tem relação direta com certa recorrência de uma idéia mítica de duplo, presente em suas produções literárias e dramáticas, segundo ele, foi a morte de seu irmão gêmeo, Roberto, em junho de 1959. Vejamos as marcas explícitas desse fato em um dos seus poemas:

Da primeira vez que vi o menino,
ele era apenas olhos
e via outro menino que não o via.

⁶⁰ E3 RG

Era fim de tarde entre as pessoas
 e apenas os olhos cobertos de flores
 anunciavam a morte que o menino não entendia.
 Acabava o dia e começava o seu primeiro alumbramento,
 trágico encantamento do seu irmão que já não olhava.
 Da primeira vez que vi o menino,
 todos o olhavam,
 tão menino e tão órfão,
 tão gêmeo e tanta solidão.
 Da primeira vez que vi o menino,
 ele via o seu irmão.
 Ver o outro menino, parte dele, era ver-se morto,
 como se a rua pobre também morresse
 sufocada pela multidão.
 Da primeira vez que vi o menino,
 foi a última vez que ele viu seu menino,
 tão possuído por ele,
 como uma mancha na fotografia que não se decompõe.
 Da primeira vez que vi o menino,
 ele já se tornava adulto
 com a sensação de perda, distância
 e desentendimento do mundo⁶¹.

Da convivência com os avós, o autor-diretor guarda, além do modo específico com que se relacionava com cada um deles, as lembranças acrescentadas a sua formação humana, literária e artística. Desde muito cedo gostou de viver com os mais velhos e muitos deles povoam a sua memória.

Com as bisavós Virginia e Mariquinha, um sentimento de piedade e admiração pela velhice-criança de ambas, que morreram com quase cem anos. Os avós paternos, Idalina e Severino Fidélis, visitados em Patos, na Paraíba, durante as férias escolares, fascinavam o menino Ricardo. Com a primeira, apaixonada pela vida política da cidade, aprendeu a adaptar-se às dificuldades das condições sociais diferentes da sua classe média. Com o avô paterno, admirador da literatura de cordel, adentrou no conhecimento desse universo literário pela leitura em voz alta de várias histórias, corrigidas, em caso de erro, por seu Severino, que sabia os enredos de cor.

⁶¹ Poema cedido pelo autor.

Com o avô materno, Armando, uma relação também esporádica, mas não menos significativa. Sua predileção por colecionar objetos e selos o encantava. Influenciado por esse interesse, mais tarde, em 1975, o autor-diretor inaugurou o Museu Cearense de Teatro, hoje Centro de Pesquisa em Teatro.

De dona Neuza, a avó materna, falecida em 1992, as lembranças são ainda mais marcantes. O modo como acolhia a todos durante os fins-de-semana de encontros familiares o cativava. Já adulto e pai, mantinha ainda um estreito relacionamento com ela, que lhe contava histórias de parentes mortos antes do seu nascimento. Não chegou a ver o neto representar profissionalmente, mas acompanhava, como fã, a sua carreira na televisão e na imprensa escrita.

No poema O Areuza (junção dos nomes Armando e Neuza), escrito na década de 80, Ricardo Guilherme expressa o valor emocional que atribui à infância entre os mais velhos e nos ajuda a esclarecer nossas observações sobre o olhar etnográfico.

No Sítio Areuza,
o mangueiral esclerosado
retém nas têmperas verdes-cinza
o menino de ontem,
e a água salobra
batiza a memória da infância.
No sítio Areuza,
os fantasmas visitam as mesas postas,
empanturrando-se
de areia e sombra.
No sítio Areuza,
os corredores se desanimam
no caminho interdito das portas.
São agora avarentas as safras no sítio Areuza,
avarentas as águas
bebidas pela sede do sol
que emagreceu as lagoas.
No Sítio Areuza,
caminham os pés argilosos

inutilmente contrários ao matagal
que viceja em volta da casa,
sede da convivência antiga.
No alpendre do sítio Areuza,
o vento sopra redes imaginadas
e varre do mosaico
as pegadas silentes da avó.
Repousa no sítio Areuza o inexistente.
As cumeeiras apascentam as horas,
as vigas são pacíficas,
as janelas, coniventes com o silêncio.
Sitiadas pela ausência,
as formigas se amotinam,
rancorosas na guerrilha contra o tempo.
Há solidão nas veredas
e os emigrados do sítio Areuza
se exilam nos meus olhos,
fossilizados e abissais
como as entranhas

do meu avô materno,
povoando as lacunas,

das pedras no poço⁶².

*Além do exercício de rememorar nossas infâncias e adolescências como elemento de composição da arteficialidade da cena e do trabalho imaginativo, o **trabalho corporal** foi um outro momento que fez parte desse processo. A cada ensaio realizávamos, Suzy e eu, séries de exercícios de alongamento, respiração e voz, variando entre uma a duas horas de duração, individualmente, e, em seguida, juntas, de acordo com o repertório acumulado. Na segunda parte do ensaio, entrávamos em contato com a rede, tentávamos criar imagens e movimentos com o corpo que transubstanciassem texto e memórias e traduzissem, em cena, o drama da menina inconformada com a morte de sua avó.*

Durante essas tentativas de composição de uma escrita cênica, e pelo nível de envolvimento pessoal com o texto, os exercícios de rememorar o vivido surgiam como um desafio em reprocessá-los sob a forma de um produto artístico, lançando sobre essas memórias olhares do presente. Para isso, além da busca pela produção de imagens, gestos e cenas improvisadas, que tentávamos experimentar com o corpo e a voz, sentimos necessidade de aprofundar o trabalho com o método radical, propriamente dito.

Nesse ponto, foram envolvidos dois aspectos: a importância do vivido, somado aos materiais e à técnica que utilizamos, e o entendimento do método com o qual trabalhamos, não como um aprisionamento ou um mero cumprimento de etapas, mas, sobretudo, como um suporte que, por não ser fôrma, nos orientasse durante o processo de criação da peça em questão.

⁶² Poema escrito nos anos 80, cedido pelo autor.

Esclarecemos que esse trabalho de artesanía foi realizado com autonomia pelas atrizes, mas com a supervisão de Ricardo, em encontros esporádicos que se intensificaram entre o final dessa primeira fase e o início da segunda. À medida que fomos refletindo sobre o texto dramático e amadurecendo corporalmente as cenas criadas, recorriamos a ele para apresentarmos o que havia sido criado até ali. Discutíamos, aprimorávamos trechos de cenas, partituras corporais, entonação de voz, além de reflexões sobre a coerência entre o discurso que defendíamos (nós, as atrizes) e a encenação.

No caderno de campo⁶³ do Tempo Temporão registrávamos as primeiras idéias para a composição das cenas iniciais a partir das leituras do texto dramático, das pesquisas temáticas, das memórias, do trabalho de corpo e das improvisações com a rede de dormir.

*Contudo, uma questão ética, ou melhor, o porquê de eu e Suzy fazermos essa peça, se configurava: tateávamos em querer dividir com o público uma reflexão sobre os processos de resistência da cultura popular nordestina em meio a uma contemporaneidade que rejeita as tradições, fabricando um vir-a-ser cada vez mais desumanizado e consumista. Em consequência disso, alguns questionamentos surgiram: que elementos contidos no Tempo Temporão poderiam nos ajudar a realizar, com a platéia, uma reflexão sobre a cultura popular tradicional em seus processos de resistência? E como realizarmos essa reflexão através de **corpos imaginados** na cena, sem perdermos a essência do teatro e de nós mesmos, enquanto artistas criadoras de mundos imaginários? Foi então, nesse momento, que surgiu uma das primeiras idéias: recriar o Bumba-meu-boi, como folguedo popular que orientaria o espetáculo em busca de respostas a essas indagações.*

Mas, por que este folguedo? Devido a sua representatividade na cultura popular nordestina ao longo dos tempos. A estrutura da narrativa desse Reisado, os personagens (Catirina e Mateus, principalmente) e os símbolos nele contidos poderiam servir de base à encenação. Porém, de acordo com os princípios norteadores do TRB, não nos interessava levar para o palco a simples dramatização do Bumba-meu-boi, mas reprocessá-lo, criativamente, em função da encenação. Retiramos daí a persona Catirina e, pelo seu reflexo, seu olhar, instalamos um outro Bumba-meu-boi.

Catirina é a velha erotizada que vai repassar o que aprendeu para a neta⁶⁴. O conceito de persona, no sentido de máscara utilizado pela poética radical, ao invés de personagem, mesmo sendo a cristalização de um rosto, de uma imagem fixa, pode transformar-se dramaticamente em função da ação física do ator, que dinamiza a cena com a intensidade, a intenção, o ritmo de sua performance física.

Em consulta à obra de Oswald Barroso (1996), conferimos, durante o processo de artesanía do Tempo Temporão, que o surgimento do Bumba-meu-boi ainda não foi precisamente definido. Contudo, é de onze de janeiro de 1840 a ocorrência do primeiro registro deste folguedo, realizado pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama. Existe a hipótese, ainda segundo Barroso, de que tenha se originado de um Reisado e logo se constituíram em um só folguedo:

Presentemente, no Ceará, o povo usa comumente o termo Reisado para designar o espetáculo que reúne inúmeros entremezes e peças, isto é, dramatizações [...] e bailados, cabendo destaque para o entremez do Boi [...]. Em alguns locais, os

⁶³ Ver em anexo o primeiro esquema de encenação desenhado no caderno de campo do *Tempo Temporão* pela atriz pesquisada na data de 13/02/2002.

⁶⁴ Ver sistematizações feitas pela atriz pesquisada no caderno de campo do *Tempo Temporão* para a justificativa que encontrávamos sobre o Bumba-meu-boi como base para a encenação da peça, nas datas de 13 e 22/02/2002.

Reisados podem também ser chamados de Bois (como acontece em Granja), ou aparecer somente com a denominação de Boi, no singular (como acontece em Fortaleza e Sobral). (BARROSO, 1996, p. 42).

A narrativa do Bumba-meu-boi apresenta-se de formas variadas, recebendo influências culturais dos vários locais onde ainda ocorre no Norte e Nordeste. É comum nessas regiões a história dos negros e escravos Mateus (também conhecido como Pai Francisco) e de Catirina (ou Catita), sua esposa. Grávida, ela deseja comer a língua do Boi Barroso, pertencente ao dono da fazenda (o coronel). Com medo de que o filho morresse ainda na barriga da mãe se o desejo não fosse satisfeito, Mateus mata o boi. Descoberto, ele é preso e levado à presença do coronel que, para se safar, coloca Mateus no meio de uma roda de negros que zombam dele até que fique furioso.

Mas o boi ressuscita e, miticamente, nos seus diversos tipos de dramatizações, transcende o tempo, transgride a lógica racional e, por isso, resiste. Para nós, esse ressuscitar do boi seria a própria cultura indomável e mutante que também ressuscita. A Catirina, elemento feminino deste folguedo que contém as pulsões do desejo, da vida (Eros) e da morte (Tanatos), representada como uma velha grávida, com o desejo incontrolável de comer a língua do boi, seria o princípio ativo da história e serviria, para nós, como matriz mítica. A Catirina nos serviria de base para a criação interpretativa, a partir dos seus significados míticos, simbólicos, representativos da cultura popular e de seus códigos gestuais.

A personagem avó começaria a peça como uma velha entrevada, mas que preserva o desejo da Catirina e, aos poucos, iria se metamorfoseando em boi imaginário. A personagem menina, por sua vez, iria se contaminando, pelo gestual e pela voz da avó, recebendo dela essa tradição que também poderia ser pensada

como a própria cultura, em sua dinamicidade, sendo repassada para as outras gerações.

A rede de dormir, único objeto em cena, seria uma espécie de casulo: caldeirão cultural onde se daria a metamorfose da velha e da menina, através do desenvolvimento dos seus ciclos de vida e de morte. A rede tem da vida o abecê⁶⁵. Nela recebemos de nossos ancestrais as tradições desse ciclo. Ela é a enrolada que se solta quando é armada⁶⁶. Exibe suas cores e forma integrada ao homem que nela deita. Na rede, namoramos, temos filhos e nela somos enterrados. No presente, feito Catirinas (e outros Mateus), damos continuidade a este ciclo de renovação.

Desse modo, buscávamos instalar na encenação um ciclo de retorno como manifestação da renovação da cultura popular nordestina. Convém lembrarmos, porém, que todos esses raciocínios até aqui eram apenas pistas que tateávamos em busca da primeira cena. No dia quatorze de fevereiro de 2002, a pergunta que nos fazíamos, anotada no caderno de campo⁶⁷, era: qual seria o real ponto de partida da encenação? As duas estariam mortas? Respirando? Sonhando? Seria esse o caminho?

Chegamos ao ponto de partida da encenação: o imaginar fundando a cena como trabalho que possibilitaria reprocessar o folgado do Bumba-meu-boi fundindo-o às pesquisas teóricas e práticas, às memórias lembradas, às criações de movimentos e imagens que o corpo criava até então nos ensaios, enfim, realizando uma nova síntese criativa para a obtenção de um objeto artístico teatral.

As lembranças da infância e da adolescência da atriz pesquisada e as minhas acentuavam-se à medida que continuávamos aquelas atividades. Muitas

⁶⁵ Trecho retirado do texto dramático *Tempo Temporão*.

⁶⁶ Idem.

saltavam da mente como uma agonia (um “passamento”, diriam as avós) e exigiam a expressão pela voz ou pelo corpo imaginado no presente, por meio de imagens e de gestos, como ações urgentes que precisavam se colocar naquele presente, mas, dessa vez, transformadas.

Havia uma necessidade de registrá-las com esse corpo em meio às leituras do texto dramático (levantávamos da mesa e contávamos uma para a outra como brincávamos, como era a rua, a escola, por exemplo), durante as experimentações corporais, brincando de esconde-esconde na rede e de variações que poderiam surgir a partir daí.

*Este **corpo imaginado** em construção, como já denominamos, fonte do entrelaçamento entre as lembranças e o tempo de agora, aos poucos exigia um espaço de expressão na cena dramática como um intérprete e simbolizador de novos códigos e de imagens novas que, embora imaginadas, poéticas, faziam-se conscientes por meio do corpo das atrizes. Bosi (1994), já sublinhara o papel do corpo como esse laço entre o passado lembrado e o presente como espaço de consciência.*

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o corpo passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p.46-7).

⁶⁷ Consultar caderno de campo do *Tempo Temporão* em anexo, nesta data.

Nossas lembranças entrecruzadas continuavam presentes nessa artesanaria teatral e jorravam, feito aquelas histórias contadas pelas avós: brincadeira do grilo, cabra-cega, jogo de pedrinhas, cai no poço, a praia do domingo para atravessar de uma margem a outra o Rio Ceará de barco, o medo da água, bronzeador de saquinho, a escola pública inundada, as quadrilhas nas ruas do bairro, a rua enfeitada de bandeirolas para a copa do mundo, o jejum da Semana Santa pedido de casa em casa, às escondidas da avó, a festa no quintal pela repartição do porco de engorda, as missas aos sábados, as tertúlias...

Todas essas lembranças, articulando-se a um fazer teatral que aos poucos se ordenava em uma das formas mais antigas de repassar aos ouvintes a experiência vivida individual e coletivamente, e que se constitui ainda, no princípio básico do teatro: a contação de histórias.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto houve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Realizamos pesquisas temáticas no Museu da Imagem e do Som – MIS e no Mercado Central de Fortaleza. Em seguida, conseguimos salas de ensaio no CAD e no Theatro José de Alencar – TJA. Esses espaços juntamente com a residência da

atriz pesquisada e a minha constituíram-se espaços de pesquisa e de práticas durante a artesanaria da cena da peça em análise.

Esta opção extrapolou a simples noção destes espaços como lugares geograficamente delimitados onde ocorreu o processo inicial de montagem do Tempo Temporão. Foi a representatividade destes espaços como viabilizadores das ações cognitivas, corporais e imaginárias dos sujeitos investigados durante a artesanaria da cena, que nos interessou.

Ainda no mês de fevereiro de 2002, iniciamos o trabalho com as etapas do método radical, propriamente dito. Elementos como a rede de dormir (locus que geraria a ação fundamental da peça), o Bumba-meu-boi, a Catirina, nos indicavam que começávamos a nos aproximar de uma proposta de encenação radical, mas havia ainda muitas dúvidas, principalmente sobre o discurso que vínhamos defendendo sobre os processo de resistência da cultura popular.

*Inicialmente, dividimos o texto dramático em duas unidades amplas. A primeira do início do texto (de “Lagarta pintada”) até a viagem da velha, e a segunda, dessa viagem ao final da peça⁶⁸. Em seguida, com uma leitura mais apurada, o texto dramático foi dividido em cinco **unidades** mais coesas, na tentativa de buscarmos uma estrutura cênica para o drama entre a menina e a sua avó.*

Esta estrutura foi a que conseguimos concretizar até o primeiro ensaio aberto do Tempo Temporão, em novembro de 2002. Antes, realizamos várias experimentações na tentativa de estabelecer conexões com a metodologia radical. Hoje o espetáculo obedece a essa mesma estrutura, com algumas modificações, como a nova cena complementar (segunda

⁶⁸ Conferir no caderno de campo do *Tempo Temporão* da data de 04/03/2002 e no texto dramático, ambos em anexo.



fase da artesanaria) que serão descritas posteriormente.

A primeira unidade **Teatro de Rua** (foto 11) foi instalada no formato circular que este título sugere com a rede de dormir enrolada no centro da roda. Nós as atrizes, andamos por este círculo, uma em sentido horário e a outra, no anti-horário. Inicialmente eu, como na brincadeira do relógio, pergunto, à Suzy e, em seguida, a um dos espectadores: “- Que horas são?” Depois que este responde a hora exata, apanho a rede, coloca-a na barriga e instalo a Catirina grávida, velha (a avó), no meio da roda. Suzy com a persona da menina, engatinha pela roda e é desafiada pela velha com adivinhações sobre a rede:

11 – TEATRO DE RUA

VELHA (eu): O que é, o que é? Que é daqui pra lá que é de lá pra cá mas não sai do lugar?

MENINA (Suzy): E eu sei lá adivinhar!

VELHA: O que é, o que é? Ela tem vida o abecê. Nela nasci, nela vivi, nela hei de morrer?

MENINA: Não sei o que há de ser.

VELHA: O que é o que é? É a enrolada que se solta quando é amarrada?

MENINA: É a rede armada.

*VELHA: Ah! Até que enfim, matou a charada!*⁶⁹

Na segunda unidade **Acalanto**

(foto 12) eu como velha (avó da menina), armo a rede e me deito. A menina (Suzy), engatinhando, entra na roda, cantando a



⁶⁹ Todos os fragmentos de *Tempo Temporão* utilizados pelo autor, tendo em vista não haver publicação do mesmo.

cantiga popular infantil Lagarta Pintada. Vai até a rede e começa a embalar a avó. A velha morre, e a menina, inconformada, entra na rede (universo fantástico da cultura popular nordestina) e inicia a sua viagem em busca da avó:

MENINA (Suzy): Vó!

VELHA (eu): Que é, Pichitinha?

MENINA: Eu num quero ficar só eu vou é me embiocar atrás da vó.

VELHA: Mas eu tô no outro mundo.

MENINA: E eu me dano no mundo.

VELHA: Vai perder seu tempo.

MENINA: Eu tenho todo o tempo do mundo.

VELHA: Mas, o meu tempo acabou.

MENINA: Me dê só um tempim.

VELHA: Se for só um tempim, um tantim eu dou. Mas, eu quero que você me diga sete vezes encarrilhado: vaca preta, boi pintado.

MENINA: Vaca preta boi pintado, vaca preta boi pintado, vaca preta boi pintado, vaca preta boi pintado, vaca preta boi pintado, vaca preta boi pintado, vaca preta boi pintado.

VELHA: Ô Pichitinha, ô Pichitinha, entrarás na roda e ficarás sozinha.

*A terceira unidade **Esconde-esconde** começa com a menina e a velha brincando, dentro da rede, de esconder e de revelar, como na regra da brincadeira infantil que intitula essa unidade. Tem início, então, a viagem da menina em busca da avó em tempos de seca e chuva, e, simbolicamente, a sua iniciação pelo universo fantástico da cultura popular nordestina, com suas tradições (cantigas de roda, procissão, parlendas, adivinhações), festejos (São João) e seus personagens (rasga-mortalha, Jaraguá, saci pererê).*

Aí ocorre a transição entre as personas (foto 13). A velha (eu) transforma-se em menina e a menina (Suzy), vai

FOTO 13 - TRANSIÇÃO DAS PERSONAS



amadurecendo até a velhice. A velha repassa à menina seus conhecimentos e essa vai envelhecendo com o que aprende. Ao final do jogo de Esconde-esconde, as duas, ainda dentro da rede, encontram-se frente a frente e percebem suas transformações. Em seguida, a velha (eu), agora menina, sai da rede e embala a menina (Suzy), agora velha:

VELHA [eu]: Dança, crioula, que hoje é seu dia. Pega a criança e joga na bacia. A bacia é de ouro. Areada com sabão. E depois de areada, enxugada com roupão. O roupão é de seda. Camisinha de filó. E agora a Pichitinha, que virou cunha, que virou mulherinha, que virou mãezinha, é quem vai virar avó. Abençoa vovó. [Neste momento eu estou como menina]

MENINA [Suzy]: Deus te faça melhor. [Neste momento ela está como avó]

VELHA: A roda do tempo endoidou, num fuzuê.

MENINA: Já não sou mais aquela do tempo do era. A minha filhinha virou mocinha, virou sereinha e o tempo se foi. E ainda agorinha a tadinha tava com desejo de comer a língua dum boi.

VELHA: tua filhona teve uma filhinha. Agora tu é a vózinha. E eu sou a tua netinha, pichitinha, pichitinha.

MENINA: Ô Pichitinha!

VELHA: Senhora.

MENINA: O tempo vai passando, passando, e eu vou velhando, velhando de vera. No lugar do pretume do pitó a alvura de um cocó. Quem foi que pintou?

VELHA: Foi a lagarta que por aí passou. No tempo do era, fazia poeira e a lagarta puxou pra baixo e fez crescer a tua orelha.

Esse diálogo prossegue entre a menina (Suzy que agora é velha), narrando as mudanças do seu corpo de velha. A boca amoleceu, a vista se turvou. Ela agora se preocupa com o passar do tempo. E pergunta constantemente à neta, que horas são. Para prenunciar a constância dessa passagem do tempo, há um desafio de parlendas entre as duas, até que a menina (Suzy, velha), pergunta:

MENINA: E o mundo se acaba?

VELHA: Se acaba, mas começa tudo de novo.

A partir daí a velha (eu, menina) evoca várias passagens do tempo, até que chega o momento mágico do renascimento do boi.

*Na quarta unidade, intitulada novamente **Teatro de Rua**, trocados os papéis, a velha (eu, agora menina), engatinha no círculo e a menina (Suzy, agora velha), faz as mesmas evoluções da velha do início da história (foto 14).*



14 – COMEÇA TUDO DE NOVO...

Animando a rede, esta velha (Suzy), tenta transformar a menina (eu) em um boi:

MENINA [Suzy que é velha]: Entra na carcaça, por debaixo da empanada, menina sapeca. Entra que meu boi não morreu; tá só tirando uma soneca. Te taca no boi menina levada da breca, te taca, te taca que desse boi, sai toda a urucubaca.

*Na quinta e última unidade **Bumba-meu-boi** a velha (Suzy) consegue seu intento e prepara o “boi” (foto 15).*

Joga a rede por sobre a menina (eu) e a transforma em um boi (fotos 16 e 17). Fazendo alusão ao folgado do Bumba-



meu-boi, convoca o público a dançar uma ciranda, com o boi no centro da roda:

MENINA [Suzy que é velha]: Vem, meu boi bonito, vem dançar agora, que já é de noite. Vem, vamos embora. Licença, senhor, licença,



senhora. (PARA UMA ESPECTADORA) Que hora são? (ESPECTADORA DIZ A HORA EXATA). Então, chegou a hora. Foi-se o tempo. O tempo, tempo, tempo desembesta. O clarão mostra muita légua. Lonjura e mais lonjura se anuncia. Ciranda, cirandinha. Agora, sim, vamos todos cirandar.

16 – BUMBA...

17 – ... MEU BOI!

Com essa proposta tentávamos compreender melhor o texto dramático em suas divisões, e, principalmente, estruturarmos cenicamente o nosso desejo de estabelecer com o público um diálogo sobre a memória e os processos de resistência da cultura popular nordestina imersa em um contexto global. Além das trocas de experiências e de vivências das tradições, precisávamos transsubstanciá-las com nossas ações criativas.

Prosseguindo com as etapas do método radical, sistematizamos o resumo escrito de cada uma das unidades⁷⁰ e o resumo geral⁷¹ da peça (sinopse da história) que ficou sistematizado da seguinte forma: uma velha e sua neta moram juntas. A

⁷⁰ Este resumo das unidades foi sistematizado no caderno de campo do *Tempo Temporão* em anexo, datado do dia 17/02/02, pela atriz pesquisada, e denominado de resumo literário. Contudo, como vimos nas etapas metodológicas do radical, anteriormente descritas, não há essa denominação para os resumos necessários à montagem de um espetáculo radical. Para não nos tornarmos repetitivos, introduzimos neste texto apenas o resumo geral da peça.

velha, que era dependente da neta, de repente rejuvenesce, morrendo em seguida. A neta, inconformada, a segue e, enquanto procura a avó em seu caminho pelo milharal, amadurece, tornando-se mulher e, por último, uma velha. As duas se encontram ao final, a neta envelhecida e a avó, criança.

*Em entrevista realizada com o autor-diretor em 15 de setembro de 2005, percebemos que havia uma incoerência no **resumo geral** em relação ao milharal como lugar de encontro entre a avó e a neta. Na verdade, o encontro entre as duas, nesse lugar, ocorre no conto Um Ror de Tempo. No texto dramático Ricardo Guilherme não faz referência a esse milharal. Pela peculiaridade da dramaturgia, ele alonga os lugares de passagem da menina até ocorrer esse encontro que se dá em um Além fantástico. Então, ela vê mortos sendo levados, fogueira de São João, procissão, chuva, entre outras imagens.*

*Para encontrarmos o **axioma dialético** do Tempo Temporão, elaboramos três propostas de enunciados, suscitados a partir do que vínhamos pesquisando sobre o texto dramático, acumulando várias discussões de caráter antropológico, sociológico e histórico. Como primeira proposta, a seguinte redação: O tempo degenera na mesma proporção que gera o novo. O velho traz a semente do novo. O novo é a semente de um tempo velho⁷².*

*Assim, demonstrávamos a dinamicidade do tempo, permanentemente reprocessado em função de um tempo passado. Ou seja, até aqui, o **axioma** apontava para as tensões entre o tempo passado, da tradição, como motor para um tempo novo. Contudo, essa primeira tentativa evidenciava certa incompletude de acordo com o nosso raciocínio, pois queríamos evidenciar que aquela dinamicidade*

⁷¹ Consultar caderno de campo do *Tempo Temporão* no registro do encontro do dia 22/02/2002.

⁷² Ver sistematização no caderno de campo do *Tempo Temporão* do dia 22/02/2002.

do tempo seria resultante da intervenção do homem em sua busca pela sobrevivência e pelo desejo de criar.

A segunda tentativa ficou sistematizada da seguinte maneira:

A cultura é um produto da intervenção do homem no tempo. O homem busca se eternizar no tempo através da cultura. Para isso, transmite as novas gerações sua herança cultural. No entanto, o mesmo tempo que o eterniza, é dinâmico e degenerativo, evidenciando o caráter finito desse homem⁷³.

Havia ainda uma contradição. O nordestino, o cearense, representado pela menina que inicia a peça em sua vivência pós-moderna, desconhece a sua cultura e, por tal motivo, a recusa ou dela se envergonha. Para manter-se atual, consome o que vem de fora como produto cultural massificado. Mas, é conhecendo a sua tradição cultural que ele pode encontrar o novo.

*A partir desse raciocínio uma terceira redação do **axioma dialético** foi redigida:*

o cearense, tal como a menina, tem as tradições como um elemento que ameaça a sua plenitude. A menina quer ser eternamente menina. O cearense, sempre novo, jovem, atual. As tradições, no entanto, seriam a condição fundamental para a eterna criação do novo⁷⁴.

*Aqui cabe um esclarecimento. Essas três tentativas representaram buscas para a sistematização do **axioma dialético**, o que acreditamos ainda não tê-lo*

⁷³ Ver sistematização deste axioma no caderno de campo do *Tempo Temporão* do dia 25/02/2002.

⁷⁴ Ver registro dessa sistematização no caderno de campo do *Tempo Temporão* do encontro do dia 02/03/2002. Os registros dos dias 24 e 25/02/2002 e 01/03/2002, dão conta de vários registros de discussões que houveram até a chegada deste terceiro axioma.

definido, até o presente momento. Por outro lado, essas tentativas demarcaram a presença das atrizes no processo como sujeitos em busca de sínteses coerentes entre o discurso defendido, as etapas metodológicas do radical e a proposta de encenação do Tempo Temporão, que daí resultaria.

Contudo, na metodologia radical não consta como procedimento metodológico a exigência de sistematização de vários axiomas para se chegar ao dialético. Até porque, em seu sentido sintético, este axioma já contém a base intelectual como pensamento motriz da peça, sem a necessidade de conter categorias epistemológicas diferenciadas.

*Juntando esses raciocínios para obtermos o **conflito radical** da peça, dois questionamentos emergiram no dia 24 de fevereiro de 2002⁷⁵: qual seria o drama da velha? Qual seria o drama da menina? A velha tem um tempo determinado para transmitir a sua herança cultural para a menina. Ela precisa sobreviver na menina. A menina, ao contrário, não se reconhecendo no passado, quer fazer parar o tempo atual para não envelhecer. Ela quer se eternizar no presente. A velha é a referência da sua eterna juventude. As duas personagens são antagonistas vivendo em luta constante. Essa foi a redação do **conflito radical** que conseguimos sistematizar até aquele momento. Mas, como ainda não havíamos definido o **axioma dialético**, várias dúvidas emergiam.*

*Quanto às **antonímias**, à medida que experimentávamos com o corpo o que vinha sendo pesquisado entre os meses de março e julho de 2002, descobríamos ações (verbos), como meninar-velhar, esconder-revelar, alisar-arranhar, armar-desarmar, que juntamente com balançar-parar a rede, antonímias anteriormente encontradas, pareciam-nos importantes, pois pertenciam ao universo das brincadeiras e folguedos*

populares nos quais procurávamos movimentos e gestos opostos a partir do manuseio da rede de dormir.

Com isso, perseguíamos a ação central (matriz) que nos permitisse sintetizar o espetáculo em polaridades que traduzissem tese e antítese e, a partir daí, um número mínimo de movimentos derivados, com suas nuances de energia, intensidade e ritmo.

Selecionamos o par de antonímias esconder-revelar realizado por nós, atrizes, dentro da rede de dormir, como os movimentos matriciais da peça. Todavia, esclarecemos que, embora este par de antonímias obedecesse a uma estrutura antagonista, os movimentos derivados de cada uma delas não eram antagonistas. Ou seja, um movimento derivado da antonímia esconder-se seria representado como uma entre várias maneiras de nos escondermos dentro da rede. Com isso, esclarecemos que a derivação de movimentos originados de cada antonímia não é necessariamente antagônica.

*Nesse período discutíamos também outros assuntos como a compreensão do método radical para cada uma de nós, a rede como **locus** definitivo da peça, características gerais inerentes ao conceito de mito e algumas idéias sobre figurino⁷⁵. Sobre esse último item, sempre pensamos em algo simples, apropriado à encenação e que facilitasse a movimentação em cena.*

Percebemos também a importância do elemento tempo como impulsionador da passagem da herança cultural da velha para a sua neta. Ou seja, o tempo era o elemento chave que, assumindo significados variados, colhidos a partir das análises

⁷⁵ Conferir registro no caderno de campo nesta data.

⁷⁶ Conferir estes registros nas datas de 09/03 e 19/05/2002 no caderno de campo do *Tempo Temporão*.

do texto dramático realizadas em grupo, não poderia faltar para a definição das etapas de transição pelas quais passaram as personas.

Além disso, o tempo constituiu-se um outro componente que nos ajudaria a definir, o **axioma dialético**, o **conflito radical** e a ação fundamental da peça. Em suas variações e significados presentes, esse elemento representava o tempo feminino (natural, cíclico, das estações do ano) e o tempo masculino (cronológico, finito, racional), sinalizadores dos ritos de passagem das personas marcado pela pergunta “ – Que horas são?”, que perpassava todo o texto dramático.

No registro do dia 19 de julho de 2002, do caderno de campo do Tempo Temporão, há três olhares sobre o tempo, influenciadores da estrutura da encenação, como os três espaços onde ocorreria a peça. O primeiro, que denominamos tempo brechtiano ou tempo de consciência, no qual as atrizes sem personas realizariam movimentos circulares em sentidos contrários uma da outra, ao redor da rede de dormir, tempo da história circunscrito a este círculo ocupado por mim, interpretando a primeira velha e o tempo imaginário ou mítico, de viagem entre as duas personas, velha e menina, dentro da rede de dormir.

Em relação ao tempo brechtiano, tentamos estabelecer, no início do espetáculo, um estilo épico de representação. Ou seja, usaríamos o efeito de estranhamento, evitando uma identificação com a platéia ao nos distanciarmos desta, instalando um tempo real para o começo do espetáculo através da pergunta – “que horas são?” lançada a um dos espectadores que, depois de olhar em seu relógio, responderia a hora exata⁷⁷.

⁷⁷ Conferir desenho esquemático desta cena feito pela atriz pesquisada no caderno de campo do Tempo Temporão no dia 19/07/2002.

Esses efeitos de estranhamento (Verfremdungseffekte), ou efeitos-V, têm sua origem no Teatro Épico ou Dialético criado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, na década de XX. Ele aplica esses efeitos artísticos em sua poética em recusa à técnica de identificação da platéia com o que assiste (dramaturgia aristotélica) e instaura um distanciamento do espectador e do ator sobre os acontecimentos apresentados, para que ambos se posicionem criticamente.

Os efeitos – V são um dos meios artísticos que o teatro épico dispõe para distanciar o espectador dos acontecimentos apresentados. Seu emprego é condição indispensável para que não se estabeleça entre palco e platéia nenhuma espécie de magia, de campo hipnótico. O ator, sem renunciar completamente à identificação (é preciso que isto fique claro), deve antes apresentar do que representar um comportamento a seu público [...]. (TEIXEIRA, 2003, p. 69)

Em seus princípios teóricos, o TRB estabelece conexões com o Teatro Dialético não no que se refere à caracterização, reflexão e transformação das divisões e lutas de classe de acordo com o pensamento marxista básico – o ser social determina a consciência, alicerce desta poética, mas no objetivo de estabelecer a força opositora (o conflito) que deflagra a ação dramática.

Bertolt Brecht [...] propõe, como técnica fundamental para um teatro a serviço do proletariado, para a elevação consequente de uma arte marxista a técnica do distanciamento: que o ator não procure se anular diante do personagem, não se confunda com ele mantendo-se em postura de quem mostra um comportamento ao público, mostrando que está realmente “mostrando”, utilizando mesmo as emoções e os sentimentos, mas sempre sabendo como travar este diálogo essencialmente crítico com a platéia. (PEIXOTO, 1986, p. 46)

Para localizarmos o mito da peça, compreendido, de acordo com Mircea Eliade (2004), como a narrativa que passou a existir pela ação de seus personagens sobrenaturais ou sagrados, elaboramos dois raciocínios até nos definirmos pela personagem Catirina como mito geral que perpassa toda a peça. Inicialmente, apesar da significação da Catirina para a encenação, o texto parecia apontar o que chamamos de mitos de apoio: Peter Pan, anjo, Zabelinha (personagem lírico do Reisado), carpideiras, Saci Pererê, que poderiam, do mesmo modo, nos fornecer referências para o processo de construção das personas⁷⁸.

Em um segundo momento, ao observarmos o método radical, percebemos nossa incoerência, pois o que buscávamos era um mito em nossa cultura que expressasse a síntese das reflexões elaboradas e que representasse um referencial histórico e, sobretudo, trans-histórico da síntese que buscávamos na nossa cultura, síntese e não vários deles.

Voltamos a analisar o imaginário popular do Bumba-meu-boi, lugar de pertencimento da personagem Catirina, atualizada na velha que morre no gozo erótico da relação sexual com o fantasma do avô que ela recebe na rede. As características dessa personagem cômica (velha, grávida e escandalosa, nutrida pelo desejo) sintetizariam, dentro da nossa discussão, o velho e o novo da cultura, transubstanciado para o hoje.

Entre 22 de julho e 03 de outubro de 2002, demos continuidade à estruturação da encenação, repassando corporalmente tudo o que havíamos produzido até aquele período. Marcamos as cenas (movimentação no espaço cênico), tentando estabelecer uma seqüência que atendesse à pesquisa realizada pelo grupo até então.

⁷⁸ Conferir registros do ensaio do dia 24/07/2002 no caderno de campo do *Tempo Temporão*.

Em registro de 20 de julho de 2002 do caderno de campo do Tempo Temporão, em anexo, há o plano detalhado destas cenas divididas em número de cinco. Foram várias tentativas de estabelecermos principalmente o início do espetáculo, devido à instalação dos três tempos já mencionados: da consciência, da história e da imaginação. Na prática, isso significou, mais uma vez, mudanças na encenação, cortes em trechos do texto dramático e nova divisão de falas entre eu e Suzy.

*Descreveremos agora, de acordo com os registros daquela mesma data, o resumo das cenas⁷⁹, para facilitar a compreensão da encenação até aquele momento. Na primeira unidade – **Teatro de Rua**, ficamos da seguinte forma:*

Cena 1: a menina e a velha (atrizes ainda sem essas personas), saem do fundo do palco e se dirigem ao procênio. A velha (eu), em distanciamento brechtiano, diz a fala: tempo, tempo, tempo desembesta, o clarão mostra muita légua [...]. As duas se aproximam da rede no centro do palco. A menina (Suzy) ajoelha-se diante da rede e, tocando-a, diz: Lagarta pintada quem foi que pintou [...].

Cena 2: a velha levanta a rede lentamente para compor a Catirina com aboios, risos e cantos. Faz alusão ao teatro de rua.

Cena 3: a menina ajoelhada próximo à rede, tapa e destapa os olhos com as duas mãos enquanto a velha arma a rede, deita-se e esconde-se completamente.

Cena 4: a menina levanta-se, segura forte o punho da rede, desliza por ele, e, como a velha, senta-se no meio da rede, deita-se e esconde-se completamente.

⁷⁹ Nos registros do caderno de campo nesta data de 22/07/2002, as *personas* estão identificadas da seguinte forma: atriz 1, corresponde à velha e atriz 2, corresponde à menina. Para não correremos o risco de ambigüidade ou dificuldade de entendimento por parte do leitor, continuamos usando a mesma denominação anterior para as *personas* velha e menina.

*Na segunda unidade, aqui intitulada **Esconde-esconde**, tínhamos uma única cena: a velha como Catirina se espreguiça na rede, evidenciando o busto. Tem início a brincadeira de esconde-esconde. A velha e a menina, dentro da rede, alternam-se, escondendo-se e revelando-se. Nesses movimentos a velha transforma-se em personagens da cultura popular (saci, Jaraguá, sereia...), vai remoçando, e menina a acompanha como em uma viagem por diversos cenários dessa cultura e vai amadurecendo.*

*Esclarecemos que, até aqui, a unidade **Acalanto** ainda não existia. Essa unidade foi criada devido à necessidade de presentificarmos a passagem do tempo com a menina embalando a avó na rede. A partir daí, houve uma inversão. A segunda unidade ficou sendo **Acalanto**, e a terceira unidade, objeto de nossas análises, ficou sendo **Esconde-esconde**, com a estrutura cênica dessa segunda unidade, acima descrita.*

*A quarta e quinta unidades, **Teatro de rua** e **Bumba-meu-boi**, respectivamente, continuaram com a mesma estrutura cênica descrita anteriormente. Até aqui, o espetáculo estava com, aproximadamente, quarenta e cinco minutos. Percebemos então que, embora trabalhando com o elemento tempo, estávamos realizando a peça rapidamente, sem instalar uma variação nos ritmos de movimentação que exigiam as cenas. Movidas, talvez, pela ansiedade não estávamos deixando o tempo da peça passar.*

*Mesmo com as etapas do método ainda não plenamente definidas, como o **axioma dialético**, o **conflito radical** e as **antonímias** e um aprofundamento em relação ao **mito** Catirina, realizamos, em dezembro de 2002, um ensaio aberto no Teatro Universitário, como baliza do que havíamos produzido até então. No segundo semestre de 2003, retomamos os ensaios e as pesquisas e realizamos algumas*

apresentações no Teatro José de Alencar, na Universidade Federal do Ceará – UFC e no Centro Cultural Oboé.

Em agosto de 2004, realizamos a primeira temporada do espetáculo Tempo Temporão, no Teatro Emiliano Queiroz – SESC, em Fortaleza. Durante esse período, o amadurecimento do elenco e do autor-diretor diante do espetáculo provocou algumas inquietações acerca da necessidade de evidenciarmos, com maior clareza, a troca de papéis entre as personas menina e velha, na peça.

*Assim, ficou decido que uma nova cena seria escrita por Ricardo Guilherme, em complementaridade à terceira unidade **Esconde-esconde**, em que ocorre esse ritual de passagem. Um fato marcante para o grupo foi a gravidez da atriz pesquisada, nesse período. Tivemos que redimensionar alguns planos em relação a outras apresentações.*

Demos uma parada nas atividades que envolviam o Tempo Temporão. Mas, essa parada não significou abandono ou estagnação do processo de amadurecimento da arteficialidade da cena deste espetáculo e sim mais um ciclo que se instalou neste processo em que vida e arte se interligaram. Continuamos mantendo o elo de amizade, com discussões sobre o espetáculo que ocorriam em nossos encontros informais e em outras atividades realizadas pela ATRL durante o restante do segundo semestre de 2004.

Em julho de 2005, voltamos a nos reunir na sala da residência da atriz pesquisada. Realizamos algumas leituras da nova cena escrita pelo autor-diretor, tentando estabelecer conexões com a encenação montada. A perspectiva era de reestarmos com esta nova cena na segunda temporada do Tempo Temporão, no Teatro do Centro Cultural do Banco do Nordeste – CCBN, em Fortaleza, em agosto de 2005.

Contudo, depois de uma avaliação no grupo, decidimos aproveitar o pouco tempo que dispúnhamos para recuperar o ritmo da peça em sua estrutura anterior, a de 2004. Precisávamos também recuperar a nossa preparação corporal, uma vez que iríamos encená-la três vezes, a cada sexta-feira daquele mês, nos horários de doze, quinze e dezoito horas. A nova cena foi, então, adiada.

*Relembramos que, para procedermos às análises sobre as significações destes dois sujeitos sobre o **trabalho com a imaginação** na artesanaria da cena do Tempo Temporão, focalizamos nas duas fases de montagem do Tempo Temporão: a primeira em 2002, acima descrita, e a segunda em 2005.*

3.2 Segunda fase da artesanaria: do Tempo Temporão ao devir

*Iniciamos a segunda fase da artesanaria do espetáculo Tempo Temporão referente à criação da nova cena complementar à terceira unidade Esconde-esconde a partir de 10 de outubro 2005, de acordo com registro do caderno de campo individual da pesquisa⁸⁰. Esta nova cena foi também escrita pelo autor-diretor, em 2004⁸¹. Nesse sentido, ressaltamos que, em nossas análises, consideramos as significações sobre o **trabalho com a imaginação**, atribuídos pela atriz e pelo autor-diretor pesquisados também nesse segundo momento da artesanaria, em uma perspectiva de comparação com a primeira fase.*

⁸⁰ Em 31/07/2002 há registros no caderno de campo do *Tempo Temporão* de discussões entre as atrizes sobre a necessidade de adaptação da dramaturgia à encenação. No caderno de campo individual da pesquisa registramos em 10/10/05, a retomada dessa discussão como memória da primeira fase da artesanaria.

⁸¹ Esta cena compõe o texto dramático do *Tempo Temporão* em sua versão final.

Dispúnhamos de apenas vinte dias, entre 10 e 29 de outubro de 2005, para criarmos a nova cena (não estamos considerando para o estudo o período de ensaios corridos entre 01 e 04 de novembro de 2005). Precisávamos ainda repassá-la tecnicamente nos ensaios, agora como parte de um todo que era o Tempo Temporão. Com a estréia da nova temporada⁸² vimos o tempo, mais uma vez, exigindo atenção. Sobre a criação desta cena, Ricardo Guilherme mencionou:

ESTA CENA COMPLEMENTAR FOI ESCRITA PORQUE JULGUEI, DEPOIS DE VER ALGUMAS ENCENAÇÕES, QUE SE FAZIA NECESSÁRIO EXPLICITAR MAIS A TRANSFORMAÇÃO E A INVERSÃO DOS PAPÉIS QUE A AVÓ E A NETA PROTAGONIZAVAM NA TRAMA [...]. QUIS DEMARCAR EM AMBAS AS PERSONAGENS, DE UM MODO MAIS CLARO, A CONSCIÊNCIA DA PASSAGEM DO TEMPO E DA IMINÊNCIA DA MORTE. A CENA DEMONSTRA OPOSTOS DE CONCEPÇÃO SOBRE ESSES DOIS TEMAS QUE AS IDADES DÍSPARES DAS DUAS CONFRONTAM. À MENINA (QUE ENVELHECEU) SOBRA TODO O TEMPO DO MUNDO ENQUANTO À VELHA (QUE REJUVENESCEU) SÓ RESTAM AS SOBRAS DO TEMPO. ESTA POTENCIALIZA A MORTE E A DESCREVE COMO UMA JOVEM VIGOROSA CONTRA A QUAL SERÁ INÚTIL RESISTIR E AQUELA, DESCREDENCIA A MORTE, ASSOCIANDO-A À IMAGEM DE UMA MATUSALÊNICA MULHER, JÁ DESPROVIDA DOS SENTIDOS, CUJA INVESTIDA SERÁ FÁCIL DRIBLAR⁸³.

Pretendíamos ensaiar na residência da atriz pesquisada pelo fato de ela ainda estar amamentando a filha. Porém, não havia um espaço apropriado no qual coubesse o suporte de ferro, pois o quintal havia sido reformado. Assim, demos continuidade aos ensaios na varanda da minha casa. O clima doméstico de visitas inesperadas, telefone tocando, cachorros latindo, a música alta da vizinha nos exigia concentração redobrada. Um sentimento de que tínhamos que, de alguma forma, ultrapassar isso tudo para chegarmos ao estágio de criação⁸⁴.

⁸² 05 de novembro de 2005, na sala Nadir Papi Sabóia, do TJA, às dezenove horas; a temporada prosseguiu durante os fins de semana daquele mês.

⁸³ E3 RG

⁸⁴ Registros do caderno individual da pesquisa em 14/10/2005.

Um outro fato interessante foram os tempos entrecruzados entre vida e obra, o que nos impunha um recomeço com outros olhares, especialmente para Suzy: o nascimento da filha trouxe-lhe profundas transformações para a vida pessoal e artística. Marina, que aos três meses de gestação estava na barriga da mãe, durante a última apresentação do Tempo Temporão em 2004, no Teatro do SESC, agora estava também conosco, iniciando um novo ciclo.

Marina, agora nascida e com três meses de idade, “assistia aos ensaios”. Não mais o caos do início da criação da peça, mas um criar tenso, devido aos entraves domésticos e a preocupação do grupo com a criança, que solicitava o seio da mãe. Para a atriz, a experiência da maternidade em meio à artesanaria da cena trouxe-lhe profundas mudanças pessoais e artísticas, como se essa segunda fase também assim o fosse para ela, na vida. Sobre esse fato, vejamos o que diz a atriz pesquisada: Depois que a Marina nasceu, eu sou uma outra pessoa. Até como artista, eu sou uma outra pessoa completamente, completamente. Nem lembro mais o que eu era. E esse pedacinho pra mim, foi feito por outra pessoa, em relação a mim⁸⁵.

Nessa segunda fase da artesanaria da cena, em virtude do pouco tempo que tínhamos, não voltamos às discussões em grupo sobre as etapas metodológicas (axioma dialético, conflito radical e antonímias), que não ficaram realmente definidas na primeira fase. Priorizamos a criação da cena complementar e a sua adaptação ao todo da peça.

Diferente da primeira fase da artesanaria há poucos registros desta segunda fase no caderno de campo do Tempo Temporão como, por exemplo, um cronograma de atividades do grupo com datas de ensaios e as atividades aí desenvolvidas. As

observações utilizadas a partir de então foram registradas no caderno de campo individual da pesquisa, complementadas pelas entrevistas realizadas com os artistas pesquisados em diferentes momentos desta segunda fase.

Em entrevista realizada com o autor-diretor, em 20 de outubro de 2005, ele atualizou algumas questões relacionadas à proposta da dramaturgia da peça, à encenação e, principalmente, em relação ao discurso sobre os processos de resistência da cultura popular nordestina, sustentado pelo elenco.

*Aquelas questões ocuparam um importante espaço na pesquisa, pois interferiram na relação entre a artesanaria da cena e os significados sobre o trabalho imaginativo realizado pelos artistas, embora não tenham sido retomadas discussões com o elenco (eu e a atriz) no sentido de rever essas mudanças nas etapas metodológicas, e, principalmente, no que se refere ao **axioma dialético**.*

Iniciando pelo fato de ter o Tempo Temporão como um veículo de reflexão sobre os processos de resistência da cultura popular nordestina no contexto atual massificado e consumista, segundo o autor-diretor a encenação não mostra isso. E por quê? Porque, segundo ele, ao elegermos “velha” (repassa seus saberes de tradição para a neta) e “menina” (resiste em assimilar estes saberes), como personagens antagônicas, estaríamos evidenciando um conflito entre as duas que não existe.

De acordo ainda com o autor-diretor, não há evidências deste discurso de resistência cultural, na linguagem dramaturgica, no drama vivido pela velha e pela menina ou na encenação, de que a primeira queira a todo custo repassar à segunda, saberes culturais que esta rejeita. De acordo com este autor-diretor:

Eu acho que o discurso é muito bom, mas eu acho que ele não tem base dramaturgica e cênica. Não está criado lá que é uma menina contemporânea que tem acesso à televisão e que tá querendo se vestir de Xuxa e uma avó que quer dar a ela os códigos de uma cultura tradicional e elas se recusa a esses códigos, e diz: “Ô coisa feia!” [...] Eu acho uma subversão, um sertão mítico. E não acho que o problema da peça, em cena, seja o embate entre modernidade e tradição. Eu vejo um processo de iniciação de uma menina nesse universo de cultura popular. E a partir daí, ela vai se... pelo domínio dos rituais dos adultos. Mas, ainda no universo do mítico, do sertão mítico. Ela vai crescendo até envelhecer. Mas, não vejo ela lutando, dizendo: - eu não quero ser cearense. Eu quero ser moderna. Eu quero um celular. Eu quero... nem o pensamento dela também é um pensamento contestador, de: - eu quero viajar, quero conhecer outros mundos. Esse menino é preto, é feio. Eu quero é um homem branco de olhos azuis que eu vi na televisão! Não é. Ela tem medo de ir pra cama com ele porque, aquilo é um homem. Ele é diferente, ela é uma menina que nunca conheceu homem⁸⁶.

Ao tentarmos, eu e a atriz, estabelecermos uma convenção entre o tempo passado com suas tradições e dinamicidade representado simbolicamente pela velha e, da mesma forma, ao elegermos a menina como um símbolo de resistência a tudo isso, localizando-a no tempo de hoje, para mostrar o desconhecimento do nordestino em relação a sua cultura, não conseguimos revelar isso na encenação. Ou seja, para o autor-diretor, o discurso destoou da encenação, mas alinhou-se ao texto dramático.

A menina do texto dramático é criada com a avó – a mãe está na farinha, o pai é um jangadeiro e ambos vivem em um sertão. Não há uma recusa a esses códigos em relação, por exemplo, a um modismo que ela veja na televisão. Portanto, não há, no texto dramático, um diálogo que situe a menina em um universo moderno diferente daquele em que vive a sua avó. Nós não criamos uma encenação que evidenciasse que essa menina está em um tempo atual.

O que percebemos dessa reflexão é que para levarmos adiante o discurso do embate entre a tradição e a modernidade, teríamos que mostrar isso na

⁸⁶ E1 RG

encenação, ainda que o texto dramático não indicie tal questão. Porém, o que tínhamos era uma encenação em sintonia com uma dramaturgia que mostrava uma resistência da menina sim, mas, devido a um desconhecimento da menina em relação ao novo, mostrado pelas experiências culturais e de vida pela avó.

Para esta recusa a menina, que pertence ao mesmo universo cultural da avó, teria que ter outro referencial de cultura que não está criado na dramaturgia. Ela poderia, por exemplo, não querer dormir na rede ou comer em cuia. Ao contrário, no início do texto, ela já canta cantigas de roda como Lagarta Pintada, conhece trava-línguas e usa uma linguagem própria do sertão imaginário criado pelo autor-diretor.

*Em consequência disso, o **axioma dialético** da peça não evidenciaria muito mais uma resistência de alguém (em nosso caso, a menina) a um conhecimento novo que está situado no universo da cultura popular, mas sem resistência em função de outro padrão? Em relação à personagem da menina o autor-diretor reforça:*

Pois é, mas se a resposta for que ela é do sertão hoje, teria que tá construído. Mesmo que não tivesse no texto. Em cena, tinha que está construindo essa modernidade, esse sertão hoje, né. E esse não é o caso. A menina... entende? Não é. Eu acho que é uma coisa essencial que no discurso está. Eu já ouvi você dizendo isso e fico às vezes receoso, dizendo: meu Deus isso tá em cena? Essa menina não assiste a Xuxa. Ela não diz em momento nenhum que não quer o Jaraguá por que ela prefere o fofão. Que não quer se deitar com o menino preto cuja lua reflete na testa, porque prefere um galego de olhos azuis... (E1 RG)

Para efetuarmos essas mudanças, seria necessária uma revisão profunda do axioma dialético, do conflito radical e das antonímias para reestruturamos a encenação de acordo com essa revisão. Na prática, se chegássemos a uma concordância, precisaríamos de um tempo maior de ensaios e discussões do qual

não dispúnhamos, pois precisávamos criar a nova cena para a temporada do TJA e recuperar o ritmo do espetáculo como um todo. Logo, essa mudança não foi revista.

Os ensaios diários ocorreram no final de tarde, na varanda de minha casa, a partir de 24 de outubro de 2005, e foram bem práticos dessa vez. Fazíamos um aquecimento rápido de corpo e voz e partíamos para as experimentações dentro da rede de dormir, na tentativa de perceber o encaixe da nova cena na estrutura cênica anterior do Tempo Temporão, de acordo com a seqüência de movimentos criados. Para a seqüência de realização do aquecimento contávamos com um pequeno espaço. Inicialmente, andávamos em ritmos variados ao redor do suporte de ferro, às vezes dialogando sobre possíveis idéias e imagens para cena, outras, “passando o texto”, que é a forma denominada em teatro de aprendermos as falas do texto dramático, de acordo com as entonações do outro ator com quem se contracena.

Em seguida, fazíamos um alongamento em partes do corpo como pés, pernas, tronco, braços e pescoço, algumas vezes rápido, outras vezes lento, devido ao cansaço do cotidiano. Para a voz, iniciávamos exercitando diferentes expressões, sons, ritmos e volumes, buscando tons que lembrassem aboios de vaqueiros, um exercício já iniciado na primeira fase. Em relação ao aquecimento, parte importante em qualquer ensaio na área de artes cênicas, Burnier (2001, p. 113 – grifos do autor) nos adverte para alguns detalhes, como o ritmo lento com o qual realizávamos nossos ensaios:

Para o aquecimento é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa acordar o corpo para uma atividade física e criativa. Parece redundante, mas muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas, ao contrário, “apaziguam-nas”, quase adormecendo. Certas práticas como a de massagear o próprio corpo, ou demorados alongamentos no início de um trabalho, não são, a meu ver, produtivas; 2) o aquecimento não é só físico, mas

“físico e mental” Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator, isto não basta. Ele precisa aquecer-se, e isto inclui a sua pessoa, ou seja, seu interior.

As inseguranças pela indefinição das etapas metodológicas continuavam e traziam novamente à tona o porquê fazer a peça, a lógica dos movimentos e a relação com as antonímias criadas, revelando um desconforto para a atriz pesquisada na utilização da metodologia radical. Por outro lado, buscávamos uma coerência conquistada com a encenação que tínhamos e com o amadurecimento das duas temporadas que havíamos realizado anteriormente. Sobre esse momento, que registra o acúmulo de experiências da artesanaria em estudo, vejamos o que diz a atriz pesquisada:

Eu acho que ela traz, esse pedacinho traz, é o reflexo mais uma vez, de todo o nosso processo de criação que foi caótico né? Que foi caótico. Eu acho que ela [a nova cena], se adequou legal, porque eu acho que a gente tá madura. Mas, ao mesmo tempo, ainda tem muita coisa pra se resolver naquela peça, como a gente já havia até discutido. E esse pedacinho, é mais uma peça que ainda precisa se resolver. Mas, que a gente novamente, como todo o processo a gente buscou os códigos, retomou, voltou, um exercício muito bom pra gente retomar códigos.

Agora, me incomoda muito a gente não conseguir pegar aquela peça e dizer o porquê. Apesar de pra mim, a arte não precise dizer o porquê. Não sei se a gente começou com essa proposta, a questão do método, aí, começou a me preocupar isso. O método. E aí por que? Por quê a gente faz isso? E depois repete isso, e depois, me incomoda até hoje, por que a gente se propôs a seguir o método. Talvez se a gente não tivesse seguido eu não teria esse incômodo. Mas, esse pedacinho, eu coloco como mais um pedacinho pra gente resolver.[...] Mas, ao mesmo tempo, eu me sinto confortável, porque a gente realizou logo. De tanto ter feito a peça, aí pum! A história se encaixou direitinho.⁸⁷

Demos continuidade ao trabalho utilizando os pares de antonímias esconder-revelar, movimentos realizados ao longo desta cena em que a velha (eu) e a menina (Suzy), estão sentadas uma frente à outra, dentro da rede de dormir (espaço

⁸⁷ E1 S.

imaginário), cobrindo-se cada uma com as abas da rede, deixando de fora apenas as suas cabeças. As duas invertem os papéis entre elas.

Para uma melhor compreensão da referência às personagens neste momento, esclarecemos que, embora tenha ocorrido inversão de papéis na encenação, no texto dramático não há essa inversão na denominação destas. Ou seja, a atriz pesquisada é denominada menina até o final do texto, assim como eu, da mesma forma recebo a denominação velha.

Rebuscamos os códigos dos movimentos e gestos da estrutura montada e a ênfase no elemento tempo foi acentuada no sentido de experimentarmos a nova cena com passagens variadas, de movimentos rápidos, lentos, imediatamente acelerados e desacelerados, visíveis, por exemplo, nas antonímias esconder-revelar, alisar-arranhar e balançar-parar a rede, como metáfora de um pêndulo simbolizando a passagem do tempo em ritmos opostos para as personas. Sobre essa parte da cena Ricardo acrescenta:

Outro ganho foi a oportunidade de - inter-relacionando falas sobre a passagem inexorável do tempo - associar essas falas ao balanço da rede, numa alusão metafórica ao pêndulo de um relógio que marca as horas inexoravelmente. A parada que na rede acontece, em determinado instante, em função da ausência de impulso, corresponde à falta de ânimo da menina (na condição de velha) e ao anúncio de sua morte iminente, a lembrar que após a consumação da vida o pêndulo do "relógio" (biológico e temporal) deixará também de se movimentar, perderá sua dinâmica⁸⁸.

No início da cena, ocorre então o seguinte diálogo, que prenuncia as transformações das personagens:



⁸⁸ E3 RG

VELHA: Dança, crioula que hoje é seu dia. Pega a criança e joga na bacia. A bacia é de ouro. Areada com sabão. E depois de areada, enxugada com roupão. O roupão é de seda.

Camisinha de filó. E agora a Pichititinha, que virou cunha, que virou mulherinha, que virou mãezinha, é quem vai virar avó. Abença, vovó.

18 – PERSONAS TROCADAS

[foto 18]

MENINA: Deus te faça melhor.

VELHA: A roda do tempo endoidou, num fuzuê. E eu tô no meu tempo de erê.

MENINA: E eu no tempo de Oxalálufã.

VELHA: Meu tempo é de hoje e de amanhã e de depois de amanhã e de depois de depois de amanhã.

MENINA: Meu tempo é de ontem e de anteontem e de trasanteontem. Já passou meu tempo.

VELHA: Já chegou meu tempo.

MENINA: Eu sou do tempo da roca, do tempo do ronca, do tempo de outrora.

VELHA: E o meu tempo é de agora.

MENINA: Já não sou mais aquela do tempo do era.

VELHA: Eu ainda tenho muito tempo. E o tempo me espera.

MENINA: Ah! Meu tempo! Quem dera! O tempo passa e o tempo gera. A minha filhinha, que inda agorinha, de manhãzinha, era pichititinha, virou mocinha. De tardinha, a cunha, cunhatã, virou grandinha. E de noitão, conheceu um mocetão a mocetona. E na noitona, com esse danadinho, a donzelinha, daminha, danadinha, nuazinha, virou mulherinha, virou buchudinha com desejo de comer a língua dum boi. Passou-se o tempo, o tempo se foi. E essa senhorinha virou mariazinha, virou mãezinha que pariu uma bruguelinha, bem pichototinha. E quem é essa menininha?

VELHA: Sou euzinha.

MENINA: Minha filhona teve uma filhinha. Agora eu sou a vozinha.

VELHA: E eu sou a tua netinha, pichititinha, pichitinha.

Aos poucos, Suzy e eu fomos imaginando e experimentando com o corpo como seria o encaixe dessa nova cena a partir dos códigos que já tínhamos. Burnier (2001) nos alerta sobre essa necessidade de solucionarmos com o corpo os desafios de construção do que ele adota, a partir de Barba, como situação de representação organizada.

Em 26 de outubro de 2005, de acordo com os nossos registros, estávamos nos aproximando da solução para o seguinte dilema: em que momento a encenação revelaria, de modo mais claro, a inversão de papéis entre as personagens menina e velha, de acordo com a nova cena escrita? Conseguimos pontuar essa passagem, que ficou sendo o momento no qual a menina (que será, a partir desse momento, velha), entra na rede, esconde-se completamente e chama a velha (que será menina):



19 – APÓS A INVERSÃO...



20 – A SAÍDA DA (AGORA) MENINA

MENINA [Suzy, agora velha]: Ô Pichitinha!

VELHA [eu, agora menina]: Senhora!

MENINA: Que dia é esse de agora?

VELHA: Hoje é o dia D.

MENINA: E que hora essa há de ser?

VELHA: É a hora agá. E é um, e é dois e é três e é meia e é já! (SAI DA REDE) [fotos 19 e 20]

Como sugere a rubrica, a velha (eu), sai da rede como menina e vai balançar a sua avó (foto 21), que é a menina transformada em velha. Esta agora, fica na rede realizando os mesmos movimentos feitos no início do espetáculo pela primeira velha (eu). Entre as duas ocorre o seguinte diálogo:



MENINA [Suzy, agora velha]: Quem vai ao ar perde o lugar, quem vai ao vento perde o assento.

VELHA [eu, agora menina]: Dorme vózinha que eu tenho o que fazer. Vou lavar, vou engomar camisinha pra vosmicê. (EM ACALALANTO). Ah, ah, ah, é, é, é, ah, ah, ah, ah.

MENINA: Pichitinha! Ô Pichitinha!

VELHA: Senhora, vózinha?

MENINA: O que é, o que é: uma planta com doze galhos, cada galho com trinta ninhos, cada ninho com doze passarinhos?

VELHA: Diga outra vez bem devagarinho.

MENINA: Uma planta com doze galhos...

VELHA: Um ano inteirinho.

MENINA: Cada galho com trinta ninhos...

VELHA: O mês todinho.

MENINA: Cada ninho com sete passarinhos.

VELHA: A semana com os dias contadinhos.

MENINA: E o que é, o que é, Pichitinha: são três irmãos: o primeiro já morreu: o segundo vive com a gente e o terceiro ainda não nasceu?

VELHA: O primeiro, que já morreu, é o tempo que a gente viveu. O segundo que vive com a gente é o tempo presente. E o terceiro que ainda não nasceu é o tempo que ainda não apareceu.

21 – ACALENTANDO A
(AGORA) AVÓ

Entre os dias 25 e 29 de outubro de 2005, começamos a perceber que, de acordo com a lógica do espetáculo, os códigos anteriores se repetiriam. Na fala seguinte, a velha (na condição de menina) pula para o tempo que denominamos tempo da história e



repete o movimento de engatinhar ao redor da rede, feito anteriormente pela menina, no início do espetáculo. Esta



22 – O PRENÚNCIO

por sua vez, senta-se na rede que, como um pêndulo, aos poucos vai parando, renunciando a sua morte (foto 22). Os silêncios são fundamentais nesta parte da cena, pois reafirmam a passagem do tempo, como pretendíamos mostrar na encenação:

MENINA [Suzy como velha sentada na rede]: Ciranda, cirandinha. O tempo vai cirandar. Vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar. (SILÊNCIO). Pichitinha, ô Pichitinha!

VELHA: [eu, como menina engatinhando ao redor da rede – foto 23]: Senhora?

MENINA: O tempo está passando agora. É o passar do tempo. O tempo passa. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO). E passou. (PAUSA DE TEMPO).

VELHA: (EM RITMO ACELERADO). E vai passar e já está passando e passa e já passou e já está passando e vai passar e já passou e passa e vai passar e passa e já está passando.

MENINA: Eu não sou mais desse tempo. Eu já não tenho mais tempo.

VELHA: Vó!

MENINA: Que é Pichitinha?

VELHA: Todo tempo é tempo ainda há tempo. Ainda dá tempo. Tempo de sobra.

23 – O PASSAR DO TEMPO

MENINA: Eu só tenho as obra do tempo. Eu só tenho o tempo que me sobra. O tempo me dobra. Como essa rede onde me criei. Na rede nasci, brinquei, vicei, dormi, acordei e na rede eu sei que um dia eu hei de não mais acordar. E é nessa rede que tu, Pichitinha, um dia vai me enterrar.

VELHA: Esse dia vizinha vai custar um ror de tempo pra chegar. [foto 24]

MENINA: Já estou vendo esse dia lá acolá.

VELHA: Vai demorar, vai demorar um tempão.

MENINA: Lá está esse dia se abrindo no clarão. E dentro dele, lá está ela.

VELHA: Quem é ela?

MENINA: É a morte, é aquela e é tão bela a que vem me buscar. Ela está me chamando.

24 - EMBALANDO A CAETANA

VELHA: Vizinha, a morte deve ser bem velhinha. Está mouca, está broca e já está caducando.

MENINA: A morte é moçona da pele macia que é vê uma seda. E lá vem vindo ela, atravessando a cancela, pela vereda. Está batendo a matraca, anunciando o tempo das vacas, tempo das vacas magras.

VELHA: Vó, pelas cinco chagas. É tempo das vacas gordas. [foto 25]

MENINA: É tempo de seca, de estiagem.

VELHA: È tempo de chuva de chuva. Ò a paisagem. Está bonito pra chover.

MENINA: Assim como o gado, sem pastagem, eu, só pele e osso, sem sobrosso, vou de morte morrida morrer.

VELHA: Vó, o céu tá preto. Vai chover nos garranchos, nos gravetos. È tempo bom, vovó!

MENINA: È muito sol, é um solzão de me deixar zuruó. È tempo ruim.

VELHA: Meu Deus, meu deusim se a vó morrer, o que será de mim?

MENINA: Só o tempo vai dizer.

VELHA: Quanto tempo?

MENINA: Um, dois, tempos depois. Três quatro no tempo exato. Cinco seis, o tempo se fez. Sete, oito, o tempo afoito. Nove, dez, ó, tempo tu és.

VELHA: Tempo, tempo, tempo, tempo, pára! Dá um tempo. [Levanto e balanço a velha]



25 - O TEMPO QUE NÃO PÁRA

Dito isso, a velha (eu, menina) levanta-se, finalizando o movimento de engatinhar ao redor da rede e vai novamente para a rede embalar a menina (Suzy, velha).

MENINA [Suzy, velha]: O tempo está passando e eu vou passando pelo tempo.

VELHA [eu, menina]: O tempo está passando, está parando. E parou. Eu nunca vou crescer e a vó não vai mais envelhecer. Era uma vez o tempo era.

MENINA: Não, eu estou vellhando e vou velhando, de vera. No lugar do pretume do meu pito, a alvura de um cocó. Quem foi que pintou?⁸⁹

A partir daqui, voltamos para a estrutura anterior e o espetáculo segue como já descrito no item 3.1, finalizando aqui a nova cena.

Vejamos o comentário de Ricardo sobre essa parte final da cena, em relação às mudanças de ambientes ricos em imagens e ao significado da passagem do tempo para as personagens menina e velha:

ESSE DESCOMPASSO ENTRE AS VISÕES DE UMA E DA OUTRA TAMBÉM SE ESTENDE AO AMBIENTE EM QUE AMBAS SE INSEREM. PARA A CRIANÇA É INVERNO; TEMPO DE CHUVA, FARTURA E VERDE NOS CAMPOS; PARA A IDOSA, É VERÃO, TEMPO DE ESTIAGEM, DE FOME E DESOLAÇÃO. HÁ DIVERGÊNCIA DE RITMOS. UMA, NO VERDOR DOS ANOS, VÊ O TEMPO RALENTAR OU PARAR, COMO SE HOUVESSE UM PRESENTE ETERNO; A OUTRA SENTE A INEXORABILIDADE DO TEMPO, COMO SE A PROXIMIDADE DA MORTE ACELERASSE A DINÂMICA DA AMPULHETA⁹⁰.

Estreamos o Tempo Temporão na íntegra em 05 de novembro de 2005, na temporada do TJA. Mesmo com a cena pronta, continuávamos aperfeiçoando-a nos

⁸⁹ Trecho da cena complementar à terceira unidade Esconde-esconde do espetáculo *Tempo Temporão* escrito em 2004 e cedido por Ricardo Guilherme.

aquecimentos, antes do início de cada apresentação, evidenciando, mais uma vez, o fato de que, no teatro, é na efemeridade da encenação para os espectadores que incide um outro momento de reinvenção do espetáculo, que nunca está pronto.

4. AS SIGNIFICAÇÕES DOS ARTISTAS DO TRB SOBRE O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO

Aquela manga tinha um gosto bom de infância que não se esquece jamais, porque a infância, por mais que a queiramos morta, nunca morre inteiramente dentro de nós. Apenas permanece hibernando na alma aflita dos adultos, esperando o momento certo pra saltar fora de nós, de nosso escudo e sair por aí pintando o sete.

Um gosto de infância – *Aírton Monte*⁹¹

FOTO 26 – EMBALANDO A IMAGINAÇÃO

E m nosso estudo, atentamos para as significações do trabalho com a imaginação realizado pela atriz e pelo autor-diretor do TRB durante a artesanaria da cena do Tempo Temporão.



Para isso, recorreremos aos relatos orais desses sujeitos em complementaridade com os demais instrumentos da coleta de dados, para compormos uma narrativa que,

⁹⁰ E3 RG

considerando a multiplicidade das dimensões humanas aí presentes, revelasse os elementos e os sentidos atribuídos por eles, ao trabalho imaginativo. Buscamos essa análise não como um acontecer imediatista, mas como a resultante de uma experiência longa em que se deu o investimento em um fazer artístico sintetizado e expresso de acordo com as autorias individuais e coletivas assumidas por cada um. Nessa perspectiva de síntese dos dados coletados entrecruzamos as vozes dos artistas sobre os seus contextos de criação imaginária, em busca dos registros das outras dimensões da inteligência que, durante a artesanaria teatral, trouxeram o mundo vivido para ser lido (LINHARES, 2001, p. 385) por meio das imagens imaginadas e evidenciadas nas expressões do corpo cênico, da criação dramaturgica e da direção teatral.

*De acordo com esse pensamento, apresentamos, a seguir, os elementos e os significados constituintes do trabalho com a imaginação (investigado segundo a compreensão dos sujeitos) articulados ao espaço de atuação imaginativa ocupado por cada um deles. Da atriz, colhemos os sentidos expressos, referenciados em seu processo de criação da cena; do autor-diretor, interpretamos os sentidos por ele expressos sobre o exercício de criação no texto dramático que originou o Tempo Temporão e sobre a direção desse espetáculo. A cena *Esconde-esconde*, foi o produto que carregou o processo da feitura e da autocriação dos sujeitos que a produziram (LINHARES, 2001, p. 372).*

Finalizamos com algumas considerações sobre os aspectos constituintes do trabalho imaginativo desenvolvido pela atriz e pelo autor-diretor, que podem contribuir para a reflexão sobre a formação da arte-educador, tendo como base as experiências dos artistas também nessa área.

⁹¹ *Moça com flor na boca*, Edições UFC, 2005.

4.1 A memória do vivido transubstanciada para a cena

De posse dos depoimentos sobre a origem social dos sujeitos e de suas trajetórias de formação artística, acadêmica e profissional, além da compreensão do fazer teatral no qual operaram durante a arte da cena Esconde-esconde, apreendemos como matéria prima para a arte da cena dramática, os sentidos das experiências do vivido (BENJAMIN, 1994).

*Dentre os elementos significantes evidenciados pelos artistas, o **sentido de infância**, presente no fazer imaginativo da cena integrado à liberdade de comunicação e de expressão, foi indicado como um deles. Para nós, tão importante quanto o relato dos artistas sobre essa e as outras significações aqui registradas, foi o empenho em captarmos os significados dessas referências no trabalho do imaginar a cena teatral. Na fala seguinte, a atriz apontou a recorrência a esse universo da infância, nos momentos de criação imaginativa, quando o grupo se reunia para lembrá-lo por meio de narrações, brincadeiras e gestos:*

Eu lembro muito das brincadeiras no processo. [...] Jou-ajuda. É... pega-pega, [...]. E... eu lembro que eu queria muito, dia de chuva, era... era bom quando a gente tomava banho de chuva, né? Porque era um mundo! Uma festa! Banho de chuva. Mas, logo depois, a gente se enfadava do banho de chuva e queria brincar, e a mãe não deixava, porque senão ficava gripada, e tudo, e eu lembro que a gente riscava... [...] os sóis... na areia. Quando era no final da tarde, tava um ror de sol, assim, e a gente ia pisando nos sóis, desenhados na areia, tudo fruto, ali, do nosso desejo de brincar, e a chuva não deixava.⁹²

⁹² E1 S

Nessa passagem a atriz faz alusão a uma das situações do texto dramático recriada na cena *Esconde-esconde* no momento de uma forte chuva durante a viagem imaginária da personagem menina, quando sua avó diz – *risca com o calcanhar no chão uma roda arremedando o sol que esse tempo passa*⁹³. A atriz mira o mundo mágico dos rituais e brincadeiras infantis de rua e de quintal trazidos para a cena, agora reinventados pelo seu corpo brincante, imaginado, como a continuidade do ofício de magia que praticava quando criança. Brincar e criar a cena constituía-se assim, um jogo dramático não-dissociado dessas ações, com suas regras e valores, compondo uma forma de comunicação – a cena teatral, como no jogo de faz-de-conta que a criança joga para se relacionar com o mundo. O jogo dramático juntava no tempo presente um tempo vivido e sua transformação: *Para todos os propósitos práticos o jogo dramático é indistinguível do próprio jogo* (COURTNEY, 2003, p. 82).

A semelhança dos ensaios com um brincar traziam as lembranças dos lugares e das situações vivenciadas pelos artistas na infância, como movimento prazeroso de ressignificação para cada um, constituindo-se em um rico material, ao mesmo tempo, de pesquisa para a dramaturgia e para a artesanaria da cena quanto aos elementos cênicos que a compuseram, em termos de movimentos corporais, gestuais e imagéticos. Com singeleza, a atriz nos apresentou o seguinte relato sobre essa relação de encontro entre as lembranças da praia da Barra do Ceará, próxima ao Pirambu, onde morava, e o espaço do imaginar a cena:

Aí o que eu lembro do ensaio é isso: é a gente brincando de fazer arte e sempre [...] essa brincadeira desencadeava, assim, uma lembrança. [...] Do... da nossa infância, que foi parecida, né? [...]. Então a praia, o mar, as... [...] bronzeador feito de colorau [risos] né? O pessoal torrando no sol com amoníaco; “vamos passar pro outro lado da Barra do Ceará”, canoa... E... sempre era isso e... os ensaios sempre nos... aproximava [sic] - as nossas infâncias⁹⁴.

Fazer arte, para os artistas pesquisados, guarda uma relação forte com o brincar, com a liberdade daí advinda e com um modo mais afetivo de lidar com as

⁹³ Trecho retirado do texto dramático *Tempo Temporão* de Ricardo Guilherme (anexo 12).

peessoas. Na infância, a coxia que margeava as ruas era o lugar de encontro com as outras crianças para brincar e ser livre. Linhares (2001) diz que esse tempo das ruas parece costurar muitas histórias. Hoje, no teatro, a coxia é também o lugar onde se fica mais próximo do público e onde se encontram para contar histórias. Para a atriz, esse é um exercício de amor e, por isso, diferente de um trabalho realizado pelo retorno financeiro apenas. Na arte ela consegue amar as pessoas e ser plena:

Mas, [...] eu sempre falo pras pessoas que, na arte, diferente de outras... de um trabalho, que eu vou, assim...vou pra cumprir, né? Um exercício aí qualquer pra ganhar dinheiro, diferente disso, na arte eu, eu exercito o que eu chamo de amor, de ser. Eu... eu, ser plenamente, integralmente. É o espaço onde eu exercito... o amor. Sem essa coisa pequena que o cotidiano nos traz, né. Essas coisas pequenas, mundanas que o cotidiano nos traz. Eu sou plena, eu amo as pessoas na arte, quando eu faço é... uma peça, quando eu tô fazendo *Tempo Temporão*, aí eu deixo de fora tudo quanto é aresta e tudo e... vamos exercitar isso, é o que eu chamo de amor.⁹⁵

Para o autor-diretor, essas influências das lembranças de infância vividas no bairro Dionísio Torres ainda em formação, estão presentes no seu processo de escrita do conto *Um Ror de Tempo* e do texto dramático *Tempo Temporão*, da seguinte forma:

A lingüística, os jogos dramáticos, os folguedos, as cantigas de roda, as adivinhações, os costumes, enfim, que eu absorvo ao escrever *Ror de Tempo* e *Tempo Temporão* são oriundos dessa Fortaleza que eu, menino, alcancei e ouvi dizer e vi e vivi.⁹⁶

Quando crianças, o brincar com as outras dos arredores de casa, propiciou-lhes uma convivência na comunidade e isso os tornava brincantes em seus espaços como as demais, ainda que fossem de origens sociais diferenciadas (o autor-diretor era, segundo ele, de classe média alta). O sentido de liberdade e de autonomia

⁹⁴ E2 S

⁹⁵ Idem

conquistado nas ruas parecia quebrar as convenções sociais para fundar um outro tempo – o tempo do jogo – no qual a realidade era suspensa, causava espanto e alegria. Nesse tempo, uma outra lógica se instalava: a do criar brincadeiras e representar histórias. Semelhante a essa participação ativa dos jogadores no jogo infantil foi a posição de autoria ocupada pelos artistas pesquisados na artesanaria da cena Esconde-esconde, segundo o relato abaixo da atriz:

Eu acho que isso é fruto, essa consciência que a gente mostra em cena, é fruto desse processo de “autoralidade” [sic] de... eu me apropriei desse processo. Eu detenho o processo integralmente. Eu sou fruto dessa coisa. Eu não tô ali, porque alguém me colocou e eu sou uma peça no jogo. Eu estou no jogo porque eu fundei o jogo.⁹⁷

As crianças instalam nas ruas esse outro tempo do inventar brincadeiras e do fabular histórias, contadas para alguém do grupo em um canto da rua, nas quais surgem personagens encantados que povoam o imaginário infantil, como a alma penada, a rasga-mortalha, o saci pererê, a perna cabeluda, entre outras. O resumo registrado pela atriz no diário de campo do Tempo Temporão (avexo 2), no dia 17/02/2002, sobre a viagem imaginária realizada pela menina em busca da avó, revelou o encontro da menina com esses personagens:

A menina durante o percurso, sofre algumas “provocações”, espinhos, fogueiras, almas penadas, até que encontra um saci com quem mantém uma relação (íntima?) encorajada pela avó. Esse saci transforma-se em outras figuras masculinas de nossa cultura. (grifo da atriz)

⁹⁶ E3 RG

⁹⁷ E2 S

Essa presença dos personagens encantados do folclore nordestino e que povoam também as brincadeiras e histórias infantis como o bacurau, o carcará, o saci pererê, o boi da cara preta, a ema, são retratados pela imaginação criadora do autor-diretor em várias passagens do texto dramático. Vejamos alguns deles:

MENINA: mas cadê o boi? Onde ele está? [...]

VELHA: Tu tá no passo da ema peneruê, lá do meu sertão peneruê [...]

MENINA: Ó a rasga mortalha, ó o bacurau, ó o carcará. [...]

VELHA: é um menino tangerino da menina Catirina. Ele tem uma vara de marmelo na mão. É um neguinho, pretinho que só tição. É um danadinho de pouco siso, que se ri, alegrando as fuças fazendo umas covinhas no riso. [...]

O interesse pelas artes esteve sempre presente na vida dos dois artistas. Para eles, a escola representou o primeiro lugar de busca de expressão. Para o autor-diretor, a primeira imagem que lhe veio à lembrança sobre o envolvimento inicial com teatro o remete à participação em a peça encenada no auditório do Colégio Christus, quando cursava o primário. Para a atriz, a participação nos eventos culturais e cívicos da escola pública Aldi Gueri, na qual estudava, representou também a busca pela continuidade de uma vivência em grupo.

O ingresso da atriz, aos 17 anos, no grupo de teatro da Escola Técnica Federal do Ceará (hoje CEFET), reafirmou esse sentido de coletividade tão caro ao teatro e à vida: Mas, o meu ponto era o teatro. Lá eu conheci pessoas com mais profundidade. Conheci teatro. Mas, o teatro não era a grande coisa pra mim, era o grupo⁹⁸. Junto com esse sentimento, a busca pela liberdade de expressão e de

⁹⁸ E1 S

pensamento foi um outro componente ressaltado como significativo no trabalho do imaginar a cena para a atriz, que persiste desde a infância.

Para ela, os ensinamentos do pai, que a criou de modo igual aos irmãos, e a saída simbólica do Pirambu aos doze anos (morou lá até os 20 anos) para estudar no Colégio Rui Barbosa, no centro de Fortaleza (hoje não mais existente), marcaram essa busca pela liberdade, diferente do destino das amigas de sua idade, que era casar ou não, e ter filhos: *E... na minha adolescência, o que me lembra muito, o que eu lembro muito, é esse, essa minha liberdade de pensamento que eu tentava ter, procurava sempre, ter, ou expressar.*⁹⁹ Essa saída de sua comunidade representou o conhecimento de outro mundo no qual ela via possibilidades de se libertar do estigma de menina de periferia, colado a sua história de vida até a adolescência e de poder fazer as suas escolhas: *No Rui Barbosa, nessa 12, 13 anos, eu comecei a ver uma vida que eu não via na minha comunidade do Pirambu. Outras coisas*¹⁰⁰.

Essa liberdade, da qual nos falou a atriz, matéria-prima do teatro e da arte, apresentou-se em seu discurso como circunstância para a ação que lhe permitiu ir, aos poucos, percebendo e recusando um destino já definido pela posição social por ela ocupada. O viver em grupo (um outro aspecto sem o qual é impossível fazer teatro) complementa esse sentido de liberdade quando desfaz a ilusão do “posso tudo sozinha”, ao mesmo tempo que anula o pensamento de que “nada posso”. (CHAUI,1997).

Na artesanaria da cena, segundo ela, moveu-se por esse sentido de liberdade, pelo qual se orienta em vários momentos, quando sugeriu a mudança do título do espetáculo de *Um Ror de Tempo para Tempo Temporão*, ou ainda, na primeira fase da artesanaria, quando, achado o código da matriz gestual da cena *Esconde-esconde*, ela propôs que esse código fosse ultrapassado, ainda que, com o amadurecimento nos ensaios, ela tenha concordado com ele. Visto por esses dois ângulos (vida e arte), a liberdade se encontrou, ao nosso ver, como disposição manifesta pela atriz para decifrar novas direções e escolhas, a partir do contexto vivido.

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ Ibidem

A liberdade é a capacidade para darmos um sentido novo ao que parecia fatalidade, transformando a situação de fato numa realidade nova, criada por nossa ação. Essa força transformadora que torna o real o que era somente possível e que se acha apenas latente como possibilidade, é o que faz surgir uma obra de arte, uma obra de pensamento, [...], uma luta contra a discriminação de classe social, [...]. (CHAUI, 1997, p. 364-365)

A liberdade, como o outro nome da infância, é o estado em que se encontra o artista durante a criação de uma obra de arte. Assim como o poeta que, em seus devaneios, opera com o devir criança, o artista experimenta essa liberdade ao criar. Apreender essa liberdade só se torna um paradoxo [...] quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade tal como a sonhávamos quando éramos crianças. (Bachelard, 1988, p. 95)

Nesse sentido, atriz observou que, quando criança, em sua comunidade o papel dos pais e dos vizinhos dentro da dinâmica cotidiana remetia ao modo indígena de criar os filhos, hoje não mais existente. Como índios de praia, eles cuidavam para que as crianças do grupo não se machucassem ou fossem para longe de casa. Entre os adultos, não havia um, entre os demais, eleito para essa função. Dada a solidariedade que mantinham entre si, cada um deles, dentro dos seus afazeres, incluía, naturalmente, a responsabilidade comum com o cuidado sobre o seu “indiozinho” e os dos outros. Para ela, o sentido de liberdade advindo do viver coletivo na infância, ao modo dos índios, ajudou-a, mais tarde, nas escolhas que fez da vida, inclusive no seu envolvimento com o teatro:

Mas, uma coisa interessante que eu acho [...] a gente não era só criada, eu acho que tem essa coisa indígena que a nossa infância trouxe, a liberdade e, não eram os pais somente que cuidavam da gente. Era a comunidade. [...]. No Pirambu, não existe mais isso. Até uma questão física. Os muros.

Lá em casa não tinha muro, era uma comunidade só, ali na Leste. Comunidade da Leste. Era...[sic] os vizinhos olhavam e diziam: “Ô não vá até ali” “Ei, menino!” Então, era a comunidade, os adultos que, cuidavam da gente. Então essa liberdade, dentro dessa comunidade. [...]. Então essa liberdade que influenciou esse meu jeito de ser e na minha opção pela arte, [...] ¹⁰¹.

Para o autor-diretor, o viver em comunidade lembrou-lhe o tempo de convivência, durante a infância, com as demais crianças que vinham do sertão cearense, morar nos arredores de sua residência. Essa convivência possibilitou-lhe entrar em contato com o universo cultural daquelas crianças, repleto de brincadeiras, jogos e histórias que, acredita ele, existem hoje apenas em livros:

Tive o privilégio de ter passado a infância num bairro ainda em formação, povoado por seus habitantes naturais [...]. Eu era – aos olhos dos colegas – o rico da turma. A casa dos meus pais era de classe média alta em meio aos casebres, e vilas de casa geminadas nos areais. Convivi com meninos e meninas pobres, filhos de emigrados do sertão, que reproduziam modos de conviver e brincar que atualmente só se encontram nos livros de folclore. [...] ¹⁰².

Por outro lado, os dois artistas ressaltaram que a convivência nas ruas não seja mais possível hoje entre as crianças de periferia (principalmente devido aos muros que as isolam desse convívio coletivo); concordamos, em parte, com esse pensamento, pois, com base em nosso trabalho de teatro com esse segmento social, essa convivência ainda ocorre, embora se revelando cada vez mais como espaço de demarcação de territórios, do que lugar de convivência coletiva. Ângela Linhares (1999) observa que essas crianças ainda convivem nas ruas, entre si e

¹⁰¹ E2 S

¹⁰² E3 RG

entre adolescentes e adultos, em uma mistura que, por alguns momentos, os faz estranhar a casa como o lugar de interação:

O mormaço é o espaço da convivência ainda possível, nas ruas. Envolve um estar com o Outro em grupo, longa e pausadamente, como se mastigasse poesia. [...]. Essa ruminação alia os iguais e, aí, se “estranha” a casa, o muro das coisas plantadas, consentidas, conformadas, comportadas.[...]. (p. 156)

*A maneira como a narrativa teatral em análise foi construída e comunicada, como registro de experiências de vida e de arte, **envolveu as memórias de infância e de adolescência dos artistas em meio à convivência com seus avós** como base para o processo de criação e para a elaboração do texto dramático, segundo as significações apontadas pelos sujeitos. Nesse sentido, dentro desse campo, ressaltamos três aspectos: a transubstanciação de tais memórias em uma síntese teatral com os demais elementos de composição da cena, a relação destas com as experiências de vida dos sujeitos e a convivência com os avós.*

De acordo com os princípios do TRB, o ator, ainda que recorra às memórias de fatos ocorridos em sua vida, não considera que, como cópias, as imagens daí advindas sejam reproduzidas em cena tal como um subtexto psicológico. Ao contrário, elas são transubstanciadas em novas imagens a partir desse vivido em integração com elementos como a pesquisa teórica e a metodologia cênica. Diferencia-se, por exemplo, do conceito de memória das emoções, proposto por Stanislavski, que considera que estas devam ser retratadas na cena como processos psicológicos de criação da personagem. Segundo esse conceito, o ator mergulha nas suas experiências de vida (um atropelamento, uma festa, as

brincadeiras de infância) e daí traz sentimentos, sensações e lembranças semelhantes que, como um subtexto, o oriente na criação da personagem e da cena (STANISLAVSKI, 2002).

*Outros estudos sobre **memória**, sistematizados por autores como Henri Bergson (1999), Maurice Halbwachs (1990), Ecléa Bosi (1994) e Gaston Bachelard (1988), nos ajudaram a compreender como se realizou essa transubstanciação do vivido para a cena no Radical, como significação do trabalho imaginativo realizado pelos artistas.*

O conceito de memória em Bergson (1999) está articulado diretamente à consciência que, em continuidade conserva o passado (recordação), pensa o presente e prevê o futuro. Esse autor defende que nas relações entre a memória (lembrança) e a matéria (percepção) não há confluência. Para Bergson, memória existe porque existe consciência, cabendo a ela a preservação do passado no presente, seja de uma parte do passado apenas, ou retendo o que acabou de acontecer, embora não de forma homogênea.

De acordo com Ecléa Bosi (1994), a distinção entre percepção pura e memória, feita por Bergson, leva-o a proceder a uma análise diferencial entre o que ele chama de memória-hábito e imagem-lembrança. Isso porque o passado se conserva numa continuidade ininterrupta do tempo. Na memória-hábito o corpo se liga às atividades habituais do dia-a-dia. Esse tipo de memória nos ajuda no processo de socialização com o meio, através do aprendizado sobre a utilização dos objetos pela via da observação e da repetição. Por estar situada na concretude da vida (consciência), esse tipo de memória não reproduz o passado em forma de imagens. A imagem transforma-se em percepção porque entra em contato com os objetos e o corpo seleciona essa imagem. Uma vez percebida, ela é fixada na memória.

A memória-hábito adquire-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. Ela é – embora Bergson não se ocupe explicitamente desse fator – um processo que se dá pelas exigências da socialização. Trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em um hábito, em um serviço para a vida cotidiana. Graças à memória-hábito, sabemos de “cor” os movimentos que exigem por exemplo, [...], o escrever, [...], o costurar, etc. A memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural. (BOSI, 1994, p.49)

Na imagem-lembrança, Bergson considera o ato de lembrar como um ato único, não repetido, de fatos passados que vêm à tona da consciência dentro de um espaço-tempo definidos e provocam evocações do passado como se permanecessem intactos na “consciência” por toda a vida do sujeito, que rememora acontecimentos. Daí o caráter não mecânico predominante no aparecimento da imagem-lembrança pela via da memória.

Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de “inconsciente”. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. (BOSI, 1994, p.49)

A relação entre memória-hábito e imagem-lembrança é conflituosa, pois a primeira, ao se situar na vida prática dos conhecimentos úteis do cotidiano para o homem, o impede de produzir imagens espontâneas, próprias do devaneio. Na segunda, o homem sonhador resiste ao enquadramento dos hábitos, próprio ao homem de ação. Para esse tipo de homem, Bergson defende um tempo contínuo (duração) –

basta que o homem evoque a lembrança de um passado vivido e ela virá tal como ocorreu nesse contexto.

*As análises diferenciais de Bergson sobre memória nos remetem à orientação do método Radical sobre o modo como se deu o rememorar na arte da cena *Esconde-esconde*, pelo caráter de transubstanciação desse vivido por meio de novas imagens. Percebemos, então, um distanciamento da memória-hábito pelo seu caráter de ausência de imagens e predominância de hábitos mecanizados. Do nosso ponto de vista muito particular, o hábito é a exata antítese da imaginação criadora. A imagem habitual detém as forças imaginantes. (Bachelard, 2001, P. 12)*

*No caso da cena *Esconde-esconde* há, no entanto uma repetição criativa de gestos e de movimentos realizados pela atriz, que derivam outros e, com eles, novas imagens do que se vê em cena. A rede de dormir, um objeto incorporado em nosso cotidiano quanto a forma, a utilidade e o manuseio, tem, em cena, esses sentidos e funções modificados criativamente. Por outro lado, embora essa cena estabeleça relações com a imagem-lembrança em seu caráter evocativo, ou seja, as lembranças da atriz de convivência com a avó, desta também se afasta, ainda devido ao seu caráter de transubstanciação, a partir da desconstrução do sentido real da rede de dormir pela performance da atriz em cena, gerando novas imagens em toda a sua dinamicidade.*

*Em contraponto com Bergson, Maurice Halbwachs (1990) em sua **teoria psicossocial da memória**, considera essa categoria como sinônimo de **trabalho**, que se efetiva pela reconstrução de fatos experienciados individualmente pelos sujeitos (memória individual, pessoal ou autobiográfica), mas apoiados na história do grupo ao qual este se interliga por meio dos laços afetivos (memória coletiva, social ou histórica). São essas as duas espécies de memórias das quais participa o sujeito.*

Desde o início da primeira fase da cena do Tempo Temporão até o final dessa montagem, percebemos que houve integração entre essas duas memórias. Ambas se interpenetraram - ainda que a primeira se apoiasse na segunda para confirmar algumas de suas lembranças, nem por isso deixou de ter a sua autonomia pelo que os artistas viram, fizeram e sentiram. Considerando a memória individual, Halbwachs (1990, p. 54) escreveu:

Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mas ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio.

A memória coletiva envolve a memória individual, mas não se confunde com ela – ambas são limitadas no espaço e no tempo. Entretanto, esses limites não são os mesmos. Na primeira, lembramos aquilo que ocorreu na sociedade da qual fazemos parte sem, necessariamente, participarmos daqueles acontecimentos. Quando os evocamos, somos obrigados a confiar na memória dos outros, através de depoimentos ou jornais, por exemplo.

Com muita freqüência consideramos a memória como uma faculdade individual, reduzida aos seus próprios recursos, isolada dos outros e capaz de evocar, quer por vontade, quer por oportunidade, os estados pelos quais ela passou antes. Contudo, carregamos conosco uma bagagem de lembranças históricas que podemos ampliar pela leitura ou pela conversação. No início da primeira fase da artefania da cena essa conversação entre os artistas pesquisados misturava-se às

leituras do texto dramático. Mas, segundo Halbwachs (1990, p. 54), essa é uma memória tomada de empréstimo, não é a nossa, embora nos influencie:

No pensamento nacional, estes acontecimentos deixaram um traço profundo, não somente porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição nelas subsiste muito viva em tal ou qual região do grupo, partido político, [...]. Para mim, são noções, símbolos; eles se apresentam a mim sob uma forma mais ou menos popular; posso imaginá-los; [...]. Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, enquanto dele faço parte, nada daquilo que o preocupou e transformou antes de que nele entrasse, me é completamente estranho.

Essa análise de Halbwachs nos ajudou a perceber os exercícios de lembrar a infância realizados pelos sujeitos pesquisados, como participantes da primeira fase da artesanaria do Tempo Temporão, e da continuação desse exercício na segunda fase como o laço que juntou suas memórias individuais e as coletivas em forma de recomposição menos duvidosa de um passado vivido em contextos históricos semelhantes.

As imagens das lembranças dos tempos de jogos e brincadeiras nos quintais e nas ruas de areia, por exemplo, emergiram no presente para cada um deles e se configuraram nas conversas e nos gestos corporais, em meio ao estudo do texto dramático e durante toda a criação do Tempo Temporão. Esse exercício de reconstituição das experiências passadas colocava em cena o vivido individual e coletivamente no grupo do TRB (e em outros grupos sociais) que, nesse relembrar, modificou tais experiências. Daí, a importância, nesse estudo, da descrição dessas lembranças. Considerando as orientações de Halbwachs (1990, p. 71):

Temos freqüentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. Certamente, que se através da memória, éramos colocados em contato diretamente com algumas de nossas antigas, impressões a lembrança se distinguiria, por definição dessas idéias mais ou menos precisas que nossa reflexão, ajudada pelos relatos, os depoimentos e as confidências dos outros, permite-nos fazer uma idéia do que foi o nosso passado.

Esse pensador critica o subjetivismo de Bergson no que se refere à imagem-lembrança por acreditar que nossas lembranças dependem, para se configurar, de nossas representações atuais e das relações com os grupos aos quais nos relacionamos no passado e no presente, como vimos. A memória individual deve ser complementada pela memória coletiva, pois devemos duvidar da sobrevivência do passado pela via única das lembranças individuais, posto haver influência da sociedade em nossos atos individuais e formas de pensar.

Para Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento do nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito (na parte inconsciente do nosso espírito) como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não os abrissemos mais. Para nós, ao contrário, não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas, na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nos representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória. (HALBWACHS, 1990, p. 77)

Gaston Bachelard (1988, p. 110), considerando a relação indissociável entre memória e imaginação, creditando ao devaneio a renovação dessa memória por

meio das imagens poéticas, realiza também uma crítica ao modelo bergsoniano de memória:

É preciso embelezar para restituir. A imagem do poeta devolve uma auréola às nossas lembranças. Estamos longe de uma memória exata, que poderia guardar a lembrança pura, emoldurando-a. Em Bergson, parece que as lembranças puras são imagens em molduras. [...] A lembrança pura só pode ser reencontrada no devaneio. Ela vem, com hora marcada, ajudar em nossa vida ativa [...]. Bergson, por sua vontade de desenvolver uma psicologia positiva, não logrou descobrir a fusão da lembrança e do devaneio.

Como terceiro e último aspecto relacionado ao campo da memória, a forte relação entre esta e a categoria da experiência. Ao longo da pesquisa, percebemos as duas dimensões fortemente integradas com todas as implicações da realidade vivida. Nesse âmbito, as experiências de vida do autor-diretor e da atriz somaram-se às suas memórias individuais e coletivas e influenciaram seus trabalhos imaginativos no contexto estudado (HALBWACHS, 1990).

Walter Benjamin (1994), ao analisar as questões da experiência na modernidade, estabelece relações com o tema da memória e aproxima-se de Halbwachs ao considerar que a recuperação do passado ocorre pelo olhar renovado do sujeito (narrador) situado no presente e de acordo com as relações que estabelece em um determinado contexto social. Na experiência como sinônimo de narrativa, os conhecimentos resultam desta rememoração e estão enraizados na tradição, no cotidiano e na memória coletiva de um povo.

Por outro lado, a temporalidade no contexto da modernidade é marcada por rupturas e instantes que inviabilizam a experiência. A memória é refém do presente que, por sua vez, torna-se a marca da eterna novidade. Instantes nos quais rapidamente esquecemos o que aconteceu, pela pobreza da experiência que aí se instala. Neste sentido, Benjamin refere-se a um tipo de vivência (erlebnis) que

precisa ser assimilada às pressas pelo indivíduo isolado, como um choque para que produza efeitos imediatos, próprios a este contexto histórico. É um tempo contido pelo instante em que a luz de uma estrela cadente brilha aos nossos olhos (BENJAMIN, 1989).

Substrato do trabalho com imaginação, as memórias de infância e de adolescência dos artistas do TRB estiveram aí presentes como fontes reveladoras de muitas experiências. A convivência familiar com seus valores e costumes, as brincadeiras e jogos de quintal e de rua, a escola, as aventuras partilhadas com parentes e amigos, as comunidades em que moraram e a saída dessas, os medos e frustrações da chegada da adolescência, enfim, uma série de reminiscências evocadas durante o fazer teatral, realizando um duplo exercício de renovação, pelo ato mesmo de lembrar esses fatos e pelo trabalho imaginativo.

Assim, quando utilizamos memórias para a criação de um objeto de arte, mais uma vez as transformamos em algo novo para que se pronuncie aí o sentido da arte no presente. É esse movimento de imersão no passado originando, no presente, novas formas de olhá-lo como capacidade humana, que nos faz emergir da cultura do esquecimento, própria à Modernidade Tardia, relegando a experiência ao esquecimento.

Evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer. [...] O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana. (OSTROWER, 1987, p. 18)

Enquanto destaque da consciência, o papel da memória foi importante para a criação no âmbito do trabalho imaginativo dos sujeitos pesquisados, pois intermediou pensamentos e ações que, exitosos ou não, puderam revelar-se com um sentido produtivo diante do objeto artístico criado em processo – o Tempo Temporão. Dessa forma, o ontem, evocado pelos artistas através de suas experiências individuais e coletivas, foi integrado ao trabalho imaginativo, projetando esse trabalho para o futuro, em uma determinada realidade do fazer teatral.

A convivência dos dois artistas com os velhos foi um outro elemento norteador do trabalho imaginativo presente na artesanaria da cena *Esconde-esconde*. Para a atriz, esses momentos serviram como exercícios intuitivos de expressão do sensível por meio dos desenhos que fazia da avó. Para ela, um aprendizado de paciência e de contemplação quando menina porque passava muitas tardes desenhando dona Águida com seu semblante distante e de forte expressão, como se ela estivesse em outro mundo.

Embora resultasse de uma relação distanciada, a convivência com a avó desafiava a atriz a buscar outras formas de comunicação com ela pelos desenhos e pelas histórias que giravam em torno dela, captadas na vivência cotidiana, em um ritmo lento, ou mesmo parado. Essas histórias permaneceram em suas lembranças e foram transformadas pela atriz, hoje, em objeto estético. A atitude estética, diz Koudela (1984), como necessidade básica constituinte do ser humano, simboliza a experiência e isso não significa a substituição do real por uma evasão dele, mas a evocação de uma outra realidade não habitual.

Esse tempo “parado” que dona Águida parecia mastigar, como sendo próprio dos velhos, no qual a vida passa lentamente, foi experimentado na criação da cena por meio da metáfora da rede de dormir como um pêndulo que demarcaria

inicialmente a passagem lenta das horas, e, em dado momento, variasse em elipses do passado, do presente e do futuro, daí o título do espetáculo atentar para um tempo fora do tempo, que se transmuda em vários. Catirina, a velha grávida, personagem do Bumba-meu-boi, sintetizou essa unificação dos tempos, porque sua ancestral gestação trouxe a idéia de que o ventre da memória do passado é capaz de gerar a idealização de um futuro desconhecido, segundo a compreensão do autor-diretor, em sua pesquisa de criação do Tempo Temporão:

O passado não é o que passou. O passado é o que o presente filtra, redimensiona e re-significa. O passado é apenas lembrança imaginada. [...]. O futuro é o que sabemos na imaginação projetada a partir do presente, é projeção do que nunca será, pois quando for já não será como o imaginamos. O presente não é o agora, o que se está vivendo, pois o que estamos vivendo agora é filtrado, redimensionado e re-significado pelo que pensamos que vivemos e pelo que imaginamos que viveremos. O passado não é o que passou, o presente é não o que está passando, o futuro não é o que ainda vai passar. Passado, presente e futuro formam um trio de tempo que a um só tempo nos perpassa¹⁰³.

Para ele, vários idosos povoam até hoje sua memória, dado o gosto de viver, desde a infância, entre eles. A presença dos avós e bisavós foi determinante para sua formação como ser humano, artista e pesquisador. Preferia a conversa com os mais velhos e os livros deles, algo considerado inadequado aos padrões da idade do menino Ricardo. Com eles aprendeu a importância de pertença a uma numerosa família, embora mantivesse, com alguns, uma relação distanciada. Era assim com a bisavó materna, Dona Virgínia, sobre a qual revelou: *Ela não interagia comigo, não me passava as*

¹⁰³ Trecho retirado do texto *A Noção do Tempo*, de Ricardo Guilherme como parte do folder da temporada do espetáculo *Tempo Temporão* no projeto Ato Compacto do Centro Cultural do Banco do Nordeste – CCBN, em agosto de 2005, em anexo.

mãos pelos cabelos [...] ¹⁰⁴, mas ele a compreendia e a admirava. Com a avó Neuza o aconchego era maior. Seu carinho e diálogo com o autor-diretor sobre as lembranças dos fatos passados da família permitia-lhes trocas de experiências e saberes além do interesse de dona Neuza pela carreira artística do neto.

Adulto e pai, continuei a me relacionar com ela e essa aura de compreensão persistiu. Conversamos a sós, relembrando fatos. Ela a me contar histórias da família, de parentes que haviam morrido antes do meu nascimento. Não me viu representar profissionalmente, mas acompanhava com interesse de fã minha carreira na TV e na imprensa escrita, demonstrando sempre um carinho enorme ¹⁰⁵.

Saberes apreendidos pelo autor-diretor com seus avós, como a adaptação às diferenças sociais com dona Idalina, o conhecimento do universo literário do cordel com seu Fidélis, que o ajudou a dimensionar, em seus textos, a erudição da cultura popular ibérica, o interesse pelo hábito de colecionar com seu Armando, que resultou, tempos depois, no interesse pela pesquisa historiográfica, constituíram-se a base de sua formação. Da convivência com esse último, ele relembra um fato relacionado ao *Tempo Temporão: certa vez, por um descuido da vigilância às crianças, desapareci da casa dos meus avós e fui encontrado, a vários quarteirões de distância, por ele* ¹⁰⁶.

Desses depoimentos dos sujeitos, percebemos que a criança e o adolescente não recebem do passado apenas os dados da história escrita, mas carregam, em sua formação, dados da história vivida com os mais velhos e, em especial com os avós, que fizeram parte de sua socialização. É graças a essa outra forma de socialização, banhada com as luzes de outro tempo, que não estranhemos as *regiões sociais do passado* (BOSI, 1994, p. 74), como a maneira de falar, de vestir e de se comportar.

Enquanto os pais saem para o trabalho, é dos avós que as crianças recebem as primeiras noções da vida. O modo como se dá esse repasse é de igual para igual e, às vezes, sem a noção do que é considerado “próprio” para elas. Contudo, os avós julgam que esses ensinamentos são necessários para que os netos aprendam o que ainda desconhecem da vida adulta. No *Tempo*

¹⁰⁴ E3 RG

¹⁰⁵ Idem

Temporão há várias referências desse modo direto com o qual a avó ensina a neta a crescer. Quando a menina menstrua pela primeira vez, é a avó que lhe ensina o que fazer. É a avó que a incita a ter a sua primeira relação sexual quando diz que ela já é mocinha e, assim, deve brincar de “esconde-esconde” com um mocinho já grandinho.

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, de tradições [...]; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. (BOSI, 1994, p. 74)

4.2 Da vida fabulada à fabulação da vida

O exercício de refazer a realidade vivida por meio da fabulação de histórias. um outro elemento que emergiu nos relatos dos artistas como pertencente ao trabalho do imaginar a cena, esteve sempre presente nas diferentes fases da vida desses sujeitos. Vários foram os momentos narrados pelos dois sobre essa forma de contato com o mundo imaginário no cotidiano, da infância até o momento atual, em que fazem desse exercício o seu fazer artístico.

Durante as entrevistas, observávamos a atriz como uma autêntica contadora de histórias, a narrar os fatos ocorridos quando menina e adolescente, lembrando-nos os narradores antigos dos quais nos fala Benjamim (1989), cujo repertório era a própria vida. Acompanhemos duas dessas narrativas, contadas pela atriz, a primeira na infância:

¹⁰⁶ Ibidem

Ali, no SESI da Barra do Ceará imenso! Pra mim era mágico. Tinha uma ilha. [...] Era a casa da Cuca, né. [...] Eu e o Sérgio meu irmão, era meu parceiro de traquinagens. A gente era muito danado. [...] Aí, agente brincando né, de Cuca. Eu, eu matava a aula de natação pra ficar vivendo aquele mundo, né, de floresta, da ilha, daquela ilha ali, que o SESI oferecia a gente. Aí um dia a gente tava brincando de Cuca. [...] Talvez é... refazendo ali o que a gente via no Sítio do Pica-pau Amarelo. E... de repente, o vigilante apitou piíiiii. [...] O Sérgio era mais velho que eu, disse: “corre Suzy, corre que ele vai pegar a gente” – o vigilante. Num tava fazendo nada, ao mesmo tempo, tava fazendo traquinagem. Não tinha porque; mas, criança... Eu comecei a correr, correr, correr e o vigilante: “pega esses meninos!” [...] Era um mundo feito para fantasia. Aí, a ponte, quando a gente chegou na ponte, o Sérgio: corre, corre, corre. Peguei a chinela e tal. [...] Aí, um medo horrível! [...] Aí, “pega esses meninos”. Aí, eles me pegaram e pegaram o Sérgio. [...] Aí, eu comecei a chorar, [...], sei lá, eu sei que soltaram a gente. [...]

E a segunda, na adolescência:

Essa cena [...] de ficar me escondendo e tudo, como se fosse uma brincadeira, [...], eu repeti na adolescência. Tinha uma Vila Tapuia, que a pouco tempo, a pouco anos derrubaram. Era uma casa antiga. Tinha ali perto do... Indo pro Liceu. Tinha várias, essa era a primeira. [...]. Doze anos [...], fiquei no Rui Barbosa até os dezesseis, dezessete [...]. Eu ficava olhando. Um dia eu ainda vou entrar nessa casa. Aí, um dia eu [...] não fui pra casa, logo, entrei nessa casa. Com aquela mesma coisa da Cuca. Eu tava lembrando da Cuca.[...]. A mesma coisa aconteceu na Reitoria. Eu acho que eu fui fazer a inscrição pra Escola Técnica, alguma coisa assim que eu tinha que passar na Reitoria, eu parei, vi aquela casa, né. Aí [...]. Eu ficava assim [encolhe os ombros para mostrar a posição descrita com os ombros e as mãos], na coluna [...], né, quando passava alguém eu me escondia olha! [...]. Aí saía, aí, eu pam! Corria atrás. [...]. Entrei, subi, fui até lá à sala do Reitor e tal, sempre me escondendo [risos] como se tivesse nesse mundo imaginário¹⁰⁷.

As histórias de convivência com a avó demonstraram rastros de um viver com a sua dinâmica própria, a instalar novos saberes e regras de uma convivência isolada entre as duas que, para uma relação em comum entre avó e neta, poderia nos parecer estranho:

A única vez que a minha avó travou assim uma conversa comigo, mesmo de saber quem eu era [...], eu tinha uns dezenove anos que foi assim. Olha como ela vivia no mundo dela. Eu tinha me separado do meu primeiro namorado, [...] aí, num [sic] falava pra ninguém, né. [...] Ele tinha terminado comigo, né. [...] E minha avó, que vivia no mundo dela, um dia me chamou lá no quarto. Ô menina venha cá. Ai eu fui lá, sentei na cama aí ela: [...], “a gente cria”. Ela achava que eu tava grávida [...]. “Se preocupe não, que a gente cria”. - Cria o quê vô? Ela: um menino. – que menino? Aí, ela: “do teu

¹⁰⁷ Ibidem.

marido” [risos] - Que marido? [...]. “Num é marido não mas, é mesmo que ser” [...]. “olha a gente cria, a gente dá um jeito [risos], não se preocupe” [risos]. Eu acho, que ela achava que eu tava grávida. Eu acho que ela vivia naquela comunidade do interior. Da coisa, do bucho, do assumir, do não assumir. Eu tava numa outra coisa, não tinha nada disso. Mas, foi a única vez¹⁰⁸.

Refletindo sobre as brincadeiras de infância que recaíam na invenção e na representação de histórias, o autor-diretor afirma compreender hoje que, quando brincava de fazer drama para os vizinhos, não sabia que os verbos “brincar” e “representar” são sinônimos, e que a palavra “brincante” indica ator/dramaturgo dos autos populares. Somente na fase adulta, revendo a criança que foi, compreendeu que o jogo dramático, enquanto experiência lúdica, fez com que a inventividade do corpo o ajudasse a treinar papéis, a experienciar novas situações e, sobretudo, a desenvolver a sua imaginação. Para Japiassu (2001), o sentido de autorialidade presente nesse jogo exige que o sujeito seja o fazedor da situação imaginária (p.19). Devido ao seu potencial formador, Ingrid Koudela (1984) considera que a imaginação dramática deva ocupar a centralidade no processo do desenvolvimento humano e, por isso, deva estar na base de qualquer forma de educação.

Gaston Bachelard, em sua Poética do Devaneio (1988), dedica um capítulo à defesa do reconhecimento da permanência, na alma humana, de um núcleo de infância. Para ele, uma infância potencial habita em nós e o seu lugar é o devaneio onde a imagem prevalece, acima de tudo. Da vivência com o mundo imaginário (que, para a criança, é também um trabalho sério) em seu trabalho atual de dramaturgia, o autor-diretor diz flagrar-se removendo as escamas da memória do que viveu quando menino, entendendo que, embora adulto, esse estado de infância não foi de todo expatriado de suas lembranças.

¹⁰⁸ E1 S

Sou um menino de cinqüenta anos que só escreve e representa porque sua profissão consiste em vasculhar os quintais dos velhos sentimentos e colher a fruta temporã da imaginação. Não preciso, portanto sentir saudade de mim, tão menino e aprendiz, pois um autor ou um intérprete reinaugura sempre, com o seu trabalho, a estranheza do seu primeiro alumbramento e a sensação de desentendimento do mundo. [...] Nessa reinvenção perene o artista preserva incólume dentro de si a infância.¹⁰⁹

Para a atriz, o trabalho imaginativo se inicia com uma visão inocente¹¹⁰: a visão da criança, que se contrapõe à ordem cega e mecânica do mundo adulto, com a qual nos descobrimos reproduzindo discursos e padrões de comportamento próprios a essa lógica. Toda nossa infância está por ser reimaginada e, fazendo isso, reencontramos a criança que existe em nós, pois o ser do devaneio atravessa, sem envelhecer, todas as idades do homem, da infância à velhice. Assim como as imagens do poeta são, para Bachelard, manifestações da infância permanente, as imagens teatrais, criadas pelos artistas pesquisados em seu movimento de imaginar a cena, alimentam-se também desse núcleo da infância do qual nos fala este filósofo. Essas imagens teatrais permitem aos atores, de forma equivalente, fabular histórias que evocam devaneios, sendo o seu arcabouço a cena teatral.

Toda a infância é fabulosa, naturalmente fabulosa. Não que ela se deixe impregnar, como se acredita com excessiva facilidade, pelas fábulas sempre tão fictícias que lhe contamos [...]. Quantas avós não tomam o seu neto por um tolinho! Mas a criança que nasceu esperta atija a mania de contar as sempiternas repetições da velhice contadora de histórias. [...] É no seu próprio devaneio que a

¹⁰⁹ E3 RG

¹¹⁰ E1 S

criança encontra as sua fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém.
(BACHELARD, 1988, p. 112)

O trabalho imaginativo realizado pelos artistas seria, então, em sua gênese, originado pelo canal de expressão dessa infância permanente para a qual nos aponta Bachelard. Falam de imagens, dos devaneios de criança advindos do fundo da memória. As imagens da casa abandonada, a crença na existência das sereias e as brincadeiras com a Cuca que, saída do programa infantil Sítio do Pica-pau Amarelo, vinha fazer medo à atriz e ao irmão dela. Melhor que na televisão, tornavam-se reais pela imaginação que os levava para esse Sítio (a ilha do SESI), como se tivessem consumido o pó de pirlimpimpim – o “[...] pó mais mágico que as fadas inventaram, que deixa a pessoa leve como pluma, dá zoeira nos ouvidos e conduz ao País das Fábulas e ao Mundo das Maravilhas (MANGUEL; GUADALUPI, 2003, p. 398).

Para o autor-diretor, essa permanência das imagens da infância vem das festas juninas, da malhação do Judas e, principalmente, das imitações dos autos dramáticos religiosos da sua comunidade. Mais que a recordação dessas imagens para o seu trabalho de criação e de atuação no teatro, é preciso continuar a ser menino: Minha meninice envelhece comigo¹¹¹.

Todas essas imagens, das quais nos falam os sujeitos, foram reprocessadas por meio do imaginar a cena com o corpo todo, para a atriz, e por meio da dramaturgia e da direção teatral do Tempo Temporão, para o autor-diretor. De volta ao vivido da infância e seu sentido de liberdade iluminados, agora, pelas luzes da criação teatral, para abrir as asas e alçar outros vôos. Na nossa infância, o

¹¹¹ E3 RG

devaneio nos dava liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio (BACHELARD, 1988, p. 94).

No desenvolvimento do trabalho imaginativo na arte da cena Esconde-esconde foi evidente a relação entre memória e imaginação como um complexo indissolúvel. Contudo, esse passado rememorado não foi apenas percepção. A imaginação devolveu aos artistas novas imagens e não meras repetições do vivido. A imaginação é uma faculdade tão atual que suscita “variações” até nas nossas lembranças de infância (BACHELARD, 1988, p. 101). Está aí a constatação: da existência de um núcleo de infância no trabalho com a imaginação. A lembrança da infância não tem utilidade alguma exceto como alimento do devaneio que nos ajuda a conhecer, por um instante, como se vive à margem da vida prática. Ela nos dá um passado ineficaz na vida real, mas que, ao ser dinamizado, torna-se a própria vida reimaginada.

Para viver nessa atmosfera de uma outrora, devemos dessocializar a nossa memória e, para além das lembranças ditas e reditas, contada por nós mesmos e pelos outros, por todos os que nos ensinaram como éramos na primeira infância, devemos redescobrir o nosso ser desconhecido, sùmula de todo o incognoscível que é uma alma de criança. (BACHELARD, 1988, p. 111)

4.3 A cena Esconde-esconde: o trabalho com a imaginação em duas fases

Em seus dois movimentos de artesanaria, em 2002 e 2005, a cena Esconde-esconde conteve um longo investimento do trabalho imaginativo desenvolvido pelos artistas, do qual trataremos agora de modo mais específico, em uma perspectiva de integração com os demais elementos e significados apontados até aqui.

*No movimento inicial de artesanaria, em 2002, a atriz definiu o início do seu **trabalho imaginativo como uma “visão” persistente** que a desafiava a buscar no teatro formas para expressá-la. Essa visão ocorreu, segundo ela, antes da criação do texto dramático pelo autor-diretor, ou seja, primeiro veio a imagem, depois, o conto Um Ror de Tempo, então o texto dramático, e, finalmente, a encenação. Sobre esse momento, ela revelou:*

Imaginar a cena. Olhe, eu sinto esse meu processo de imaginar como sendo... Eu chamo às vezes de visão. [...] Aí se torna uma obsessão. Essa minha visão começa com uma visão inocente como foi a rede. Em noventa e nove ou noventa e oito. Eu comecei a imaginar, eu tava no quintal do Teatro Radical. [...]. Comecei a imaginar uma peça que se passasse numa rede. Imaginei naquele quintal a céu aberto. [...]. Era uma lua, tava uma lua cheia. Já pensou teatro a céu aberto. [...] Eu comecei a imaginar isso. Tudo bem, inocente. Aí, no outro dia veio de novo. Aí, virou uma obsessão, eu só pensava nisso. Logo no início. [...] Chegou um momento que, ou eu fazia alguma coisa, uma performance, alguma coisa como se fosse assim, só pára essa compulsão, se eu fizer¹¹².

Dessa fala da atriz, destacamos, inicialmente, a caracterização do imaginar como sendo uma visão inocente. Sem adentrarmos em uma análise psicológica dessa caracterização da imagem em seu discurso, compreendemos, com base no estudo de Northrop Frye (2000) sobre o imaginativo e o imaginário na construção da poesia, que esse imaginar como visão corresponde ao modo como ela se situa entre os dois pólos da imaginação criativa: o senso e a visão.

¹¹² E2 S

No senso, as coisas são vistas tais como são, porque é um hábito prático e pragmático da mente, não-teórico como é a razão, e porque ele requer equilíbrio emocional assim como intelectual (FRYE, 2000, p. 167). Essa é a atitude com a qual o cientista enfrenta a natureza e com a qual o psiquiatra trabalha para estabelecer padrões de normalidade. A outra atitude pela qual interpretamos como sendo o pólo correspondente ao imaginar da atriz como visão, ainda consoante com Frye (2000, p. 167), é a imaginativa: [...] é a visão não do que é, mas do que, de outra maneira, poderia ser feito com uma dada situação. Junto com o mundo dado, está ou pode estar presente um modelo invisível de algo não-existente, mas possível e desejável. O senso que se orienta pela racionalidade pode separar o real do imaginário, mas não tem critérios para reconhecer esse último. Consideraria, por exemplo, a visão da atriz sobre uma peça que se passasse em uma rede, ilusão. O imaginário, por sua vez, tem o poder de veto sobre o senso.

Portanto, podemos ver a imaginação criativa como polarizada entre duas forças opostas e complementares. Uma é o próprio senso, que nos diz sobre que tipo de realidade a imaginação deve se fundar, o que lhe é possível e o que deve permanecer no nível do anseio ou da fantasia. Chamarei de visão o outro pólo, o anseio ou o desejo de ampliar o poder ou a percepção humanos [...] sem levar em consideração sua possível realização. Essa polarização do poder criativo entre visão e senso é a base da distinção entre as artes e as ciências. (FRYE, 2000, p. 169)

Por outro lado, da caracterização feita pela atriz da visão imaginária da cena como algo de início compulsivo, obsessivo, que lhe trouxe sofrimento, percebemos também nela os traços internalizados do discurso da sociedade na qual vivemos sobre o ato de imaginar, como sendo uma espécie de patologia própria dos loucos, dos artistas e das crianças, colocando, em um segundo plano, as inquietudes da criação artística. Além disso, acreditamos, juntamente com Bachelard (1988), que

antes de qualquer doença, a “visão inocente” por ela referida, significa a presença do núcleo da infância latente em sua imaginação. Vejamos, com mais um relato, como a atriz fala de suas imagens:

É visão, é uma imagem que me vem que me perturba, [...], até que chega um determinado momento que, ou eu concretizo, expresso isso num conto, numa poesia, numa peça, num movimento, ou eu não me acalmo, não me tranquilizo, até dormir, eu não consigo, direito. Mas, quando eu resolvo, [...], aí fica tudo bem, até vir outro¹¹³.

Essa fala nos remeteu à sublimação poética referida por Bachelard (1999), como apreensão do conceito freudiano de sublimação e que, em nosso entendimento, revelou o modo como a atriz realizou o seu trabalho imaginativo pelo novo significado dado às imagens advindas da sua imaginação, evidenciando objetos estéticos.

Como sabemos, há vários registros de artistas vítimas da associação entre processos criativos e neuroses – Antonin Artaud no teatro e Van Gogh na pintura, entre outros, são casos conhecidos. O mais comum, a associação do artista à loucura, coloca esse trabalho imaginativo sob maldição ou sob o jugo da sua inadaptação social. Frye (2000) cita o albatroz, eleito por Charles Baudelaire como símbolo dessa contradição com a qual se depara o artista em meio à convivência social: belo em seu vôo solitário e grotescamente desajeitado ao ser capturado e exposto pela sociedade. O estudioso dinamarquês também lembra de um outro poeta, ainda dentro desse contexto contraditório:

[...] Blake tinha noções muito claras do que constituía a saúde mental e a doença mental. Para ele, a saúde mental consistia na prática da imaginação, uma prática

¹¹³ E1 S

exemplificada pelo artista, mas manifestada em todo ato de humanidade que se origina em uma visão de um mundo melhor. (FRYE, 2000, p. 182)

*Na viagem imaginária realizada pelas personagens na cena *Esconde-esconde*, a menina procura a avó que a guia pelos rituais do amadurecimento. Na verdade, procurá-la até encontrá-la em si mesma, envelhecendo, é uma experiência da neta que hoje a atriz recria. Há na cena, portanto, não uma mera repetição do vivido pela atriz, mas uma ressignificação dessa experiência. A criação de um outro mundo que, embora referenciado nas memórias do vivido, a esse passado não retornou em busca de suas imagens imutáveis; dele deslocou-se pela vontade própria e imaginativa da atriz, sublimada em uma forma artística com novas imagens. Nesse sentido, imaginar, para a atriz, significou:*

Eu poderia dizer... que imaginar, o que tá passando pela minha cabeça agora, é voltar [...], a ter, a viver com liberdade. É, imaginar, é ser livre pra mim. É estar livre de qualquer coisa. É poder criar um outro mundo. [...]. É criar um outro mundo de sensações já vividas e outras que eu nem sei se eu vivi. Imaginar pra mim, é isso, é o poder, é ter poder de criar. De sair desse mundo aqui imediato e... ter liberdade. A sensação é de vôo que eu tenho, vôo. Não nesse mundo, vôo num outro mundo sabe, que não é esse. É poder sair, me descolar completamente de mim mesma até, criar um outro eu.¹¹⁴

*Após as imagens iniciais da atriz, de como deveria ser montado o Tempo Temporão, o processo de artesanaria da cena em si, como etapa de construção da obra de arte juntamente com o grupo do TRB, foi, para ela, **um momento prazeroso e tranquilo de construção coletiva** e de **necessidade constante de mudanças**. Segundo ela, **a intuição** orientou nesse momento inicial as ações das pesquisas em livros, as visitas aos locais de registros e práticas da cultura popular nordestina e as*

¹¹⁴ Idem

experimentações corporais nos ensaios, elementos que se juntavam ao trabalho com a imaginação para compor o todo da cena:

É...eu... eu acho que quando [...] a gente ia a alguma pesquisa... a gente já tinha alguma coisa, né? [...]. Nós já sentíamos que tinha alguma coisa. E era bem por ali... “Será que é pelo MIS? [...] ? Será que... tinha naquele livro?”... no Mercado Central?. A gente tava à procura... eu acho que a gente não sabia bem o que era. Aí era a intuição que ia nos levando. Sabia que tinha alguma coisa com Catirina, sabia que era boi, sabia.... então, vamos pra lá, lá a gente sente, experiência e chega a algum lugar. Eu acho que o nosso caminho era assim, né? E ao mesmo tempo, quando a gente lia alguma coisa, via, isso ali já nos trazia algo novo. Mais um... estado que a gente... “Ah! Vamos por acolá”... Eu acho que a imaginação funcionava desse jeito... a nossa imaginação. [...]. A pesquisa era alimentada por essa intuição, essa coisa que a gente não sabia bem o que era¹¹⁵.

Para imaginar a cena nesse momento, ela acrescentou que, em meio ao caos da criação, poderia até dizer que lembrava daquela menina do SESI correndo dos vigilantes, mas, diferente disso, sentia ao longo do processo o corpo todo envolvido nesse trabalho, fazendo emergir sensações que transcendiam as imagens lembradas:

[...]. Sinto as sensações que eu tinha quando criança. Até sexuais [...]. Eu sinto meu corpo todo. Tenho sensações de criança que passa. De medo, [...] de excitação sexual, né, do esconde-esconde. A gente se atracava com os meninos lá dentro do guarda roupa. Todas aquelas sensações que passam, não passam pela cabeça. [...], eu não lembro nada. Não recorro a nenhuma imagem, é só pura sensação, sensação da menina, sensação da menina moça, depois vou pra uma sensação mais da moça, [...], depois quando eu trepo com o saci. Mas, eu não lembro, não vai nada na minha cabeça. [...]. Não recorro a nenhuma imagem assim visual da minha cabeça. É pura sensação corpórea mesmo. Corpo, puro corpo¹¹⁶.

¹¹⁵ E2 S

¹¹⁶ E1 S

Ao falar dessas sensações de criança, a atriz nos revelou um campo resultante da percepção das imagens da infância não como efeito passivo sobre ela, dependente de estímulos externos como requer a concepção filosófica empirista, segundo Marilena Chaui (1997). Por outro lado, suas sensações corporais também não resultaram da organização sintética do seu entendimento (idéia) sobre essas sensações surgidas nos ensaios, quando imaginava a cena, embora a metodologia Radical oriente-se por momentos claramente lógicos. Consideradas ilusões, em uma perspectiva intelectualista, não corresponderiam à realidade e deveriam ser corrigidas, ainda de acordo com Chaui, o que não teria sentido para a criação teatral.

Diferenciando-se dos enfoques empirista e intelectualista, a fenomenologia, observa a filósofa brasileira, considera o conceito de “sensação” equivalente ao de “percepção”, pois jamais temos sensações parciais, ao contrário, sentimos e percebemos formas dotadas de significação. Assim, as sensações de medo, de mocidade, de excitação sexual, foram sentidas no movimento renovado de criação da cena (em que o corpo da atriz estava envolvido no trabalho do imaginar), como percepções globais das experiências vivenciadas na infância e na adolescência.

A sensação tomada na visão fenomenológica como equivalente à percepção constitui-se uma relação qualitativa de comunicação do sujeito ativo com o mundo exterior, no sentido de dar-lhe novos sentidos e valores. Nesse mundo sentido, as relações se estabelecem entre o nosso corpo, os corpos dos outros sujeitos e o contexto social. Dentre algumas características da percepção em sua equivalência com a sensação, apresentadas por Chaui (1997, p. 122), de acordo com o enfoque fenomenológico, citamos:

é o conhecimento sensorial de configurações ou de totalidades organizadas e dotadas de sentido e não uma soma de sensações elementares; sensação e percepção são a mesma coisa; é o conhecimento de um sujeito corporal, isto é uma vivência corporal, de modo que a situação de nosso corpo e as condições de nosso corpo são tão importantes quanto a situação e as condições dos objetos percebidos; é sempre uma experiência dotada de significação, isto é, o percebido é dotado de sentido e tem sentido em nossa história de vida, fazendo parte de nosso mundo e de nossas vivências.

A partir daí, a atriz, juntamente com o grupo, iniciou a pesquisa pela criação de um código que se estabelecesse na encenação como síntese do acervo imaginário do que vinha sendo acumulado individual e coletivamente, a fim de criar uma espécie de escrita cênica orientada por uma lógica própria do método radical:

O Tempo Temporão foi isso. Tem um momento que não depende mais de mim. [...], pronto, a gente inventou que era esconde-esconde. [...]. Então, aquele código esconde-esconde, a minha preocupação agora, é em ser coerente com aquele código. Imagens da infância como a do anjo de procissão e a coroação de Maria misturavam-se com o gestual da perna do Saci Pererê e aos modos de brincar na rede e compunham a busca por esse código esconde-esconde: [...] o nosso processo começou assim. Aí eu lembro que a gente foi construindo códigos a partir dessas imagens e foi fazendo uma escrita cênica. Que era... era toda como se fosse um... um jogo de quebra-cabeças¹¹⁷.

Esse momento de busca por uma síntese do acervo imaginário do grupo obtido até então, por meio do código esconde-esconde, como uma brincadeira que simbolizaria, de forma clara na cena, a procura da neta pela avó, representou o **início da orientação dos trabalhos pela metodologia radical** na prática, pois, como vimos, esse trabalho já vinha sendo criado desde o início da artesanaria em uma perspectiva de construção de um mundo regido por um código que sintetizasse todo o drama das personagens da peça. Esse envolvimento da artesanaria da cena com o método radical implicou em alguns aspectos importantes para o nosso estudo.

O primeiro deles exigiu do grupo, segundo a atriz, **a autonomia para criar e modificar a cena de acordo com as interferências de cada componente, em consonância com o seu universo de atuação**: [...] *inclusive a gente montou essa peça, Tempo Temporão, da nossa forma de fazer. Com aquele quebra-cabeça... era [...] um objeto artístico, era uma obra-de-arte. Nossa! Fruto da nossa imaginação, e tudo*¹¹⁸. E o autor-diretor, modificando o texto dramático de acordo com as experimentações das atrizes nos ensaios e supervisionando a encenação, embora nessa última, com uma atuação distanciada.

O segundo aspecto foi **a presença da racionalidade que o método trouxe** a partir da necessidade de coerência entre o axioma (o discurso) que acompanha o espetáculo e a proposta da encenação, em função do código esconde-esconde

¹¹⁷ Idem

¹¹⁸ Ibidem

como sintetizador dos movimentos das atrizes em cena. Consequentemente, o que se tentou obter a partir desse momento foi uma estrutura teatral na qual imaginação e lógica cênica dialogassem em uma perspectiva de unidade estética. Para esse intento foi necessário, segundo a atriz, que o olhar do grupo se direcionasse para a manutenção desse código, o que significou desenvolver um trabalho coletivo com os colegas. Contudo, chegava um momento em que ela (aquela indiazinha da praia?) sentia necessidade de ultrapassar esse código (libertar-se?), mesmo que ainda não plenamente definido.

Porque eu criei um código no início que eu tenho que ser coerente até o final. Então, eu construo é... a minha escrita cênica que eu fiz com você, com o Ricardo e tudo, quando eu crio, participo dessa criação coletiva de nós três, eu sempre estou preocupada em, ser coerente e até transgredir o próprio código. Chega um momento que é vai, vai é esconde-esconde, [...]. Tudo que a gente criar é nessa, é com essa intenção. [...] Mas, chega um determinado momento que eu penso: vamos transgredir o próprio código. [...] Aí, eu: não porque que a gente não pode transgredir até a gente mesmo? Tem umas tensões [...] que são até saudáveis. Mas, é assim que eu construo. Quando está nesse momento de calma, que é momento de construção coletiva. Eu gosto, por conta disso. Porque a gente vai criando um mundo [...]. E eu acho que fluiu bem¹¹⁹.

Como vimos no relato acima, para a atriz essa orientação metodológica que visou uma composição sintética dos elementos relacionados à cena Esconde-esconde significou a presença de tensões, apesar da afinidade com o método radical, devido à necessidade de liberdade que a acompanhava em seus processos imaginativos, no sentido de ultrapassar aquela estrutura. Mas, por outro lado, trouxe para o processo criativo, segundo a mesma, uma lógica que direcionou a artesanaria da cena em função da criação de um outro mundo que interpretamos como sendo imaginado.

Por isso que a minha relação com o Teatro Radical, apesar de ser tensa, não é [...]... pacífica com o método. Mas, apesar disso, eu tenho afinidade com o pensamento do Radical, por conta do sintético e tudo, e também porque traz [...] essa escrita que é assim: pronto, estabeleceu um código, então é aquele código que a gente vai escrever [...], não é mais o nosso código a, b, c, é as vogais e as consoantes. [...]. Por exemplo, é um outro código, num outro espaço, como se a gente [...] criasse um outro mundo, e

¹¹⁹ E2 S

esse mundo tivesse outros códigos. Tivesse outros códigos e a partir dali, que a gente vai construir a cena. Eu não posso mais botar aquele outro, porque aquele outro não faz parte desse mundo, desse outro código, desse sistema. Então, eu construo é... esses textos, o texto de teatro, o texto cênico tudo, partindo desse princípio, de que eu estou escrevendo com imagens, com a voz, com o corpo, com a palavra e tudo, um texto cujo os códigos não são os meus que eu utilizo no dia-a-dia, são outros. [...] ¹²⁰.

Se o código esconde-esconde, como matriz gestual desenvolvida dentro da rede de dormir pela ação das atrizes, serviu como síntese dos movimentos que matizassem de uma cor à outra a viagem imaginária na cena *Esconde-esconde*, nessa primeira fase da arteficialidade, outros gestos diferenciados dessa matriz, como resquícios de várias pesquisas gestuais, ainda estavam sendo mantidos na encenação em uma perspectiva de síntese de movimentos e gestos com aquele código. O diário de campo do *Tempo Temporão* traz os registros do dia 19/05/2002, que dão conta das experimentações gestuais das atrizes nos ensaios com os movimentos realizados pela sereia, pelo jaraguá, pelo anjo, que se juntariam ao código esconde-esconde como seus derivados imagéticos.

Então, se o código era esconde-esconde, todos os demais movimentos da cena partiriam desse código, como gerador de imagens. A rede de dormir, como *locus* onde ocorreria essa síntese, seria transubstanciada pela ação imaginativa da atriz compondo novas imagens – de útero, cova, barco –, deslocando-se do formato real desse objeto.

Em relação ao axioma da peça, segundo a leitura sociológica feita pelo elenco, de recusa da menina (personagem da peça) em aceitar os saberes da cultura popular nordestina repassados pela avó (como seria a relação de recusa do cearense, do nordestino com essa cultura hoje), é interessante observarmos essa leitura sobre o texto dramático, contrastante com a montagem da encenação em sua dimensão imaginária. Mais uma vez, para nós, essa leitura expressou os traços da formação política e cultural da atriz.

Contudo, a interpretação do autor-diretor é discordante dessa leitura sociológica do elenco, porque não correspondeu, segundo ele, ao conflito radical da peça. Para ele, o universo ao qual a avó quer iniciar a menina é o do mundo cultural

¹²⁰ E1 S

adulto e esta o recusa , temendo-o por desconhecê-lo e não por recusar o que há de cultural nele.

Porque tiveram vários... Um pouco dessa coisa tumultuada e alguns discursos que tem sido feito sobre a peça que é esse discurso ai que há uma resistência da menina, que há um embate entre a menina e a velha... Em função de que a menina está num universo cultural e a velha noutra. Acho que é mais, a peça é mais sobre iniciação de alguém na cultura popular do que a luta de alguém que resisti contra a cultura popular e o trabalho de outra em convencer essa figura sobre a cultura popular... [...] eu acho que é mais o novo, é o processo de iniciação, o ritual de iniciação da cultura popular, mas sem resistência em função [...] de um outro padrão¹²¹.

De acordo com Chauí (1997), ao entrarmos em contato com um texto obtemos, desse exercício de leitura, imagens externas e internas ao mesmo tempo. As primeiras encontram-se no próprio texto, em forma de escrita literária; as segundas surgem como um análogo, por meio do que lemos e imaginamos. Ampliando o nosso olhar sobre a leitura sociológica do texto dramático *Tempo Temporão* realizada pela atriz, constatamos que esse análogo não se separou das experiências de vida dela. O lido e o imaginado não se separam do vivido, com estes realizou sínteses.

Para essa leitura, acrescentamos ainda um outro movimento, além dos dois há pouco mencionados, que foi realizado pela atriz ao simbolizar as imagens imaginadas do que leu – o da encenação. Então, para essa primeira fase tínhamos três formas de leituras: uma, proposta pelo autor-diretor do texto naquilo que ele imaginou/escreveu; a leitura da atriz sobre esse texto, referenciada em suas experiências de vida e de formação; e a imaginada pelo grupo no movimento de artesanaria da cena: proposta de encenação não-realista do espetáculo.

Três leituras diferenciadas que, no entanto, convergiram para uma montagem não-realista, segundo os princípios do TRB. Elas foram importantes para o nosso estudo pelo caráter de autonomia do ato de imaginar dos artistas, superando uma linearidade no modo de conceber a cena (que geralmente depende apenas da opinião do diretor) para, em seu lugar, originar uma obra com as marcas de seus autores.

¹²¹ E1 RG

A ligação entre o método Radical que, em seus princípios, aponta para um direcionamento lógico da criação da cena, ao nosso ver não se impôs ao trabalho imaginativo. Ao contrário, pelos significados e elementos apontados pelos artistas, o desafio foi o de buscar uma síntese entre esse encadeamento lógico e o imaginado na cena (fabulação). Foi assim que se deu a concretização da cena, por meio das imagens imaginadas pelos artistas durante o processo de criação artesã, distanciando essas imagens, em sua primitividade, da reprodução do real. De acordo com Bachelard (1997, p. 14),

Uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. Ela conduz a uma filosofia de um filósofo que vê o operário trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído leva naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. (Grifo do autor)

Os dois discursos que se opuseram como conteúdo do axioma, um do elenco, outro do autor-diretor, ainda que discordantes, não colocaram em oposição o trabalho intelectual e o trabalho imaginativo (poderíamos dizer “manual”, no sentido da artesanaria) realizados. Ambos dialogaram para a constatação do equívoco dessa etapa no método Radical (embora que o axioma ainda não tenha sido revisto na encenação), mediados pelo modo artesão de criar a cena. Nesse sentido, compreendemos, como relevantes, a autonomia intelectual e a imaginativa, presentes no processo de criação artística.

Com Bachelard constatamos que, em seu caminho de abstração para a estruturação de uma idéia, de uma visão (axioma dialético) sobre o *Tempo Temporão*, a ação dos sujeitos mediada pelo método Radical não se fundamentou na escamoteação das imagens que foram imaginadas pela atriz e pelo elenco, enquanto matéria de trabalho durante as duas fases da artesanaria da cena, como requer a **imaginação formal**. Em resistência às imagens percebidas das memórias da infância e da adolescência, como base da criação da cena Esconde-esconde, em nossa compreensão operou-se uma intervenção ativa e, portanto, modificadora, artesã, transubstanciada pelos artistas pesquisados, por meio da **imaginação material**, com vida e essencialidade própria e não como o fantasma de um objeto

percebido para ser traduzido em conceito, como resultante de uma postura passiva, fundamento da imaginação formal, seja na arte ou na ciência. Ainda com Bachelard (1997, p. 20),

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imagem material.

Parafraseando a leitura de Pessanha (1991) dos postulados bachelardianos sobre a imaginação, diríamos que o mundo entendido pelos artistas (segundo o pressuposto mão-corpo) através da vontade de poder e de trabalho, revelou-se como superação da visão ocularista de conceber a cena dramática. E, para Bachelard, as duas grandes funções psíquicas são, justamente, a imaginação e a vontade. *Falou muito bem quem definiu o homem como uma mão e uma linguagem.* (Bachelard, 1999, p. 47)

Refletindo sobre a gênese e o desenvolvimento da imagem como resultante do trabalho com a imaginação realizado pelos artistas pesquisados, segundo a orientação metodológica do TRB, devemos considerar alguns pontos. Com a descrição densa que fizemos sobre essa artesanaria, percebemos um diálogo desta com a **Teoria Crítica do Imaginário**, de Gaston Bachelard, no que se referiu à produção de imagens imaginadas no âmbito da poética Radical, em superação às imagens percebidas. Dois elementos demarcaram esse diálogo: **a busca pela sistematização do axioma dialético** e o **mecanismo de transubstanciação de significados para o palco**. Por meio destes, verificamos um trabalho com a imaginação no âmbito da formalidade e da materialidade, com a superação da primeira pela segunda, dado o caráter desta de dinamicidade, de acordo com o que nos fala Bachelard (1997).

Acompanhamos, além disso, a necessidade do TRB em seus princípios metodológicos da sistematização de um pensamento claro, consciente (axioma dialético), para acompanhar o espetáculo. No entanto, antes mesmo que essa assertiva preponderasse em termos de um conceito fixo, fechado, para a encenação, a mobilidade das imagens surgidas nas experimentações corporais, imaginativas, durante a criação cênica pela atriz, transcendeu esse estado.

A rede de dormir enquanto substância concreta (vista, percebida) com a qual a atriz realizou um trabalho de resistência no sentido de, a partir dela, criar imagens não-realistas para a cena *Esconde-esconde*, constituiu-se apenas como instrumento e não como um determinante das formas imaginadas para essa cena, pois as imagens imaginadas por ela extravasaram as sugestões dadas por esse objeto, uma vez que o trabalho aí realizado, centrou-se em imagens que transcenderam o real. *O intuito da imaginação é sempre poder atuar sobre a matéria, instaurando novidades.* (PAIVA, 1997, p. 94)

Assim, tomar a rede de dormir como causadora da imaginação, não determinou o que foi imaginado (a cena), antes, educou uma imaginação aberta que, em sua dinamicidade, atuou como um amplificador psíquico. Ao atuar sobre esse objeto, a imaginação da atriz originou imagens novas que remeteram a realidades destituídas de qualquer vínculo com a realidade vista ou percebida.

O trabalho com o par de antonímias esconder-revelar e os movimentos derivados dele funcionou como resistência imaginativa ao sentido real da rede de dormir (matéria), transsubstanciada em imagens dinâmicas para o palco. Esse **sentido de dinamicidade** é um outro ponto importante de diálogo entre a poética Radical e a teoria da imaginação criadora, de Bachelard. Não se atendo ao que é apresentado pelo real, ela é mobilizada pelas derivações imagéticas da *performance* do ator em cena que cria imagens em movimento, ao mesmo tempo em que estimula o espectador a criar as suas. **A imaginação dinâmica** não se contenta em ver, deseja criar. Assim esse tipo de imaginação presente na artesanaria da cena *Esconde-esconde* aniquila qualquer possibilidade de dependência de causalidades externas que possam suggestioná-las. Sobre as antonímias, vejamos o que relatou o autor-diretor:

[...] os movimentos são antagônicos, [...], são derivados do movimento fundamental né, do gesto fundamental, [...]. Por que o movimento derivado esta numa estrutura de antagonismo,[...]. Você pode fazer um movimento derivado sem o antagonista, por exemplo, as várias maneiras de esconder-se, não é...por exemplo, o movimento da cena no que esta que é esconder-se e revelar-se na rede, são movimentos contrários, mas um movimento derivado, por exemplo, o esconder-se você pode ter várias formas de esconder-se não necessariamente as maneiras de esconder serem antagônicas uma da outra entendeu, ele tá dentro de um esquema geral de antagonismo, mas a derivação não é necessariamente antagônica, [...]¹²²

¹²²E2 RG

Para Bachelard, a realidade do homem só se configura quando a sua ação sobre o mundo, além de criadora, é essencialmente provocadora. Isso significa vencer a resistência da matéria com a qual lida, por meio do trabalho. O sentido de artesanaria no TRB guarda, portanto, relações com esse pensamento. Rita Paiva (1997, p. 97), comentando a concepção bachelardiana de trabalho, complementa:

Destarte, para Bachelard, o trabalho, mais do que colocar o homem no centro da sociedade, desperta nele o desejo de um universo. Impulsionado pela vontade, o trabalho corresponde a uma força que faz renascer e diversificar as mesmas imagens materiais que inicialmente o incitaram e que lhe oferecem resistência. À matéria arredia, a mão oferece a ação trabalhadora que luta contra o mundo em sua concreção, para modificá-lo, para recriá-lo, para inaugurar mundos outros. Matéria e mão amalgamam-se dinamicamente, mas essa união diferencia-se do vínculo entre sujeito e objeto que, na tradição clássica unem-se e se enfraquecem na contemplação e na ociosidade.

De acordo com esse entendimento, **a produção do autor-diretor, no que se refere ao texto dramático Tempo Temporão, foi acentuada por esse pressuposto da dinamicidade de imagens.** Ao imaginar novamente a história que lhe foi contada pela atriz sobre a convivência com a avó, ele deu forma ao inexistente, inicialmente por meio do conto *Um Ror de Tempo* e, em seguida, no movimento de transformação dramatúrgica desse conto para o espetáculo. Recriando o fato narrado por meio da imaginação ele deu existência poética à narração, sob o prisma de novas imagens dinâmicas. O duplo pesquisa e memória vem fazer-se presente em sua criação. As memórias afetivas de suas vivências de infância integradas à pesquisa sobre o folclore infantil fizeram-se presentes como síntese consciente e de vontade, em seu movimento imaginativo, como nos fala Bachelard (1993).

Daí, as “leituras” da atriz a partir das imagens criadas pelo autor-diretor, ambos em processo de devaneio, **evidenciaram uma intersubjetividade da imaginação em seu movimento repercussivo**, que dependeu de uma *consciência de maravilamento* com a imagem como prevê a **Fenomenologia da Imaginação**. Nesse sentido, acreditamos que essa consciência foi alcançada pelos artistas, de acordo com a especificidade do trabalho imaginativo realizado, que lhes

possibilitou um pensar criativo e crítico e, portanto, formativo em uma perspectiva ampla, pelos devaneios gerados com as imagens dinâmicas do texto.

Para o autor-diretor, as memórias de infância fizeram emergir as marcas do convívio com o irmão gêmeo, Roberto, falecido aos quatro anos de idade, e continuam presentes em suas criações como desejo inconsciente de retorno a uma interação com o irmão, agora simbólica. Essa análise subjetiva da imaginação proposta pela **Fenomenologia da Imaginação** e sua **filosofia do devaneio** nos leva a pensar sobre o caráter dual presente no trabalho do autor-diretor com a imaginação quando da escrita dramática do *Tempo Temporão*, indiciada por ele no seguinte relato:

Fui decisivamente marcado por essa perda. Quem se detiver, por exemplo, na análise da minha literatura em poesia, conto, crônica, dramaturgia, etc. [...] vai poder detectar os personagens sempre às voltas com a sua própria imagem duplicada. O conto Ror de Tempo, que deu origem à peça Tempo Temporão, não foge a essa regra. O duplo em metamorfose se estabelece. Há nas personagens uma interdependência. A avó exerce uma ascendência natural sobre a neta. No entanto, sem a neta a avó não sobreviveria, pois precisa dela para suprir a sua debilidade física¹²³.

Porém, o aprofundamento no estudo dessa dualidade exigiria uma observação mais detida do processo de criação literária do autor-diretor, o que nos afastaria de nosso objetivo – o estudo das significações do trabalho imaginativo na arte **da cena**. Entretanto, é tentador seguir a sugestão deixada por ele, na fala acima, em futuros estudos.

Na relação com o texto dramático, a atriz-leitora foi estimulada pelo devaneio do autor-diretor (acrescentaríamos, aqui, poeta), criando a cena: imagens dramáticas e palavras-corpo-imaginação criaram, em síntese, uma outra linguagem imprevisível e dinâmica demarcada na cena *Esconde-esconde* e no espetáculo *Tempo Temporão* como um todo.

Até aqui, o trabalho com a imaginação criado, ancorou-se nos seguintes movimentos: a criação inicial das imagens pela atriz sobre a peça, a leitura que o elenco realizou do texto dramático, juntamente com a leitura de mundo, fazendo emergir outras imagens, a construção intuitiva do acervo imaginário durante a

¹²³ E3 RG

artesanaria da cena em diálogo com as experimentações corporais e pesquisas e a busca por um objeto estético sob as orientações do método Radical.

Segundo a atriz, **para dominar esses elementos complexos que pertenciam ao mundo da artesanaria da cena, foi necessário ser um ator-artesão**, ou seja, um ator que compreendesse, desde o início, a importância de assumir, na teoria e na prática, uma posição de autoria, de domínio pleno sobre a criação. Para ela, isso se diferencia de um ator que desenvolve um trabalho fragmentado, como se estivesse em uma esteira de produção. Então, o corpo, a voz e mesmo a imaginação são desenvolvidos para atender a esse fazer teatral:

Eu não sei se existe esse termo: ator-artesão. Eu que, [...] de uns tempos pra cá comecei a utilizar. Que é esse [...] ator que... Detém o processo inteiro de criação. [...]. Ele até se auto-dirige, ou pode até outra pessoa dirigir, mas ele tá por dentro de todo o processo. Ele não é um... ser, um elemento, uma peça que tira do elenco e bota outro. Ele teve todo um processo de criação, de pesquisa. Ele [...] sabe analisar o texto, ele sabe analisar a encenação, ele é capaz de dizer “olha, essa luz é assim e assim, porque o meu personagem...”, né? Então, ele detém o processo criativo todo da engrenagem, né? [...].¹²⁴

Constatamos, nessa fala, a compreensão do modo artesão de fazer arte, defendido por Andrade (1975) e por Ostrower (1987) como ofício de artesanaria, realizado pela atriz que, junto ao domínio técnico do modo de criar e fazer a cena Esconde-esconde, deixou nesse processo também as **marcas da sua autoralidade**. Esse registro só foi possível devido à presença das dimensões objetivas e subjetivas do seu “eu” como resultante de um envolvimento global na feitura da cena enquanto matéria trabalhada.

Esse fazer teatral, embora orientado pelo método Radical, inventou a sua configuração, o seu modo de ser feito. Somente no operar as regras de realização é que se foi formando em cena teatral. *O formar, portanto, é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso* (PAREYSON, 1993, p. 61). No que foi criado, podemos ler as representações dos sujeitos pesquisados, suas formas de ser

¹²⁴ E3 S

e de estar no mundo, ocupando uma posição criativa e pensante durante a construção de uma narrativa em forma de cena teatral. Distanciando-se de práticas artísticas alienantes, fragmentadas, que parecem colocar o artista em uma esteira de produção *como se fosse fora dele, como se o teatro fosse uma coisa. Ele também fosse uma coisa*¹²⁵, e perdesse o espaço de criação da cena como domínio do seu fazer. Diferente desse, a atriz pensa em um outro tipo de ator: *Esse ator que eu chamo de artesão. Aquele que ficou... [...] no passado, né? Que era mestre da sua... do seu trabalho, do seu ofício, da sua arte*¹²⁶.

Se, para atriz, o universo das atribuições de sentido sobre o trabalho imaginativo ligou-se diretamente à artesanaria da cena *Esconde-esconde*, **para o autor-diretor, esse trabalho se deu, nessa primeira fase, com maior evidência no que ele denominou *artesanaria dramática do Tempo Temporão***. Portanto, apresentaremos, a seguir, os elementos e significados atribuídos por ele a esse trabalho. Inicialmente, *imaginação*, para o autor-diretor é :

A imaginação é a matéria-prima constitutiva de nossa condição humana. Somos indivíduos, os indivisíveis, condenados a sermos nós mesmos, imersos na subjetividade, até quando, em um esforço racional, analisamos sujeitos e objetos sob o crivo daquilo que convencionamos chamar de objetividade crítica, imparcialidade. Nós inventamos o outro e nos inventamos. Nós imaginamos o mundo e nos imaginamos no mundo. [...]. Neste sentido, podemos dizer que não temos imaginação; somos imaginação¹²⁷.

No início do processo, quando o elenco apresentou ao autor-diretor os primeiros exercícios cênicos de utilização da rede de dormir, ele percebeu que era necessário criar na literatura dramática uma base de sustentação para a ênfase atribuída a esse objeto, de modo que, em consonância com a escrita cênica (encenação), formassem uma unidade em um encadeamento justificável. Assim, ele reescreveu algumas cenas e acrescentou à cena *Esconde-esconde* um adendo evidenciando a troca de papéis entre as personagens e a relação das duas com a passagem do tempo. Para a avó restava pouco tempo devido à aproximação da morte e para a sua neta, sobrava muito tempo devido a sua mocidade. O mesmo processo de ajuste no texto ocorreu, segundo ele, em relação à incorporação da referência do *Bumba-meu-boi* e às personagens do ciclo do couro (*Catirina*, *Mateus*,

¹²⁵ Idem

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ E3 RG

Vaqueiro, etc.). *Portanto, podemos afirmar que em Tempo Temporão os processos de artesanaria dramática e de artesanaria cênica caminharam em inter-relação*¹²⁸.

Wolfgang Iser (1983), ao justificar o caráter ficcional do texto literário e sua relação com os atos de fingir, alerta-nos sobre a distinção prática que costumamos fazer, caracterizando esse texto apenas como pertencente ao pólo oposto da realidade: *Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção?* (ISER, p. 384). Como vimos, o texto Tempo Temporão traz elementos da realidade que foram transformados em ficção, corroborando o pensamento de Iser, quando este afirma que realidade e ficção se misturam relacionando, entre si, elementos, dados e suposições, daí originando um terceiro elemento, o imaginário.

Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (*die Zurüstung eines Imaginären*). (ISER, 1983, p. 385)

Além disso, podemos constatar essa realidade retomada pelo texto em forma de pensamento imaginativo quando o autor-diretor se valeu dos fatos narrados pela atriz sobre a convivência com a avó durante a infância, em diálogo com as suas lembranças desse período, para criar o texto dramático. A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria do texto ficcional a realidade de ordem emocional em detrimento de uma realidade identificável somente como realidade social. Por si, essas realidades (social e subjetiva) não são ficções e nem se transformam em tais por estarem na apresentação dos textos literários. Porém, quando essas realidades surgem repetidas no texto ficcional, sem se esgotarem em si mesmas, dão origem a um *ato de fingir*, cujas finalidades não pertencem mais àquelas realidades repetidas, lembrando o fingidor pessoano de *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor

¹²⁸ Idem

A dor que deveras sente. (PESSOA, 1988, p.79)

Vejamos o prolongar desse pensamento, com Iser (1983, p. 385-6)

Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 1983, p. 385-6)

O ato de fingir representa, então, uma transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo que provoca a configuração, e nisso estabelece uma aliança com o imaginário. Esse último transgride limites ao adquirir um predicado de realidade, mas, é através do ato de fingir que ele penetra e age no mundo. Esses componentes, embora com funções distintas, têm uma forma de transgressão de limites que organiza a irrealização do real e configura a realização do imaginário, no ato de fingir.

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam as condições para a reformulação do mundo reformulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 1983, p. 387)

Nessa lógica, o ato de fingir do autor-diretor encontra ressonância nessa transgressão de limites, da qual nos fala Iser, como meio de reformulação do passado, possibilitando-nos, pela forma de dramaturgia tomada, compreender essa reformulação e a experimentarmos em diferentes leituras. Como se refere o autor-diretor sobre o texto dramático: *Eu acho uma subversão, é um sertão mítico [...]. É um sertão fictício, é um sertão da memória*¹²⁹.

Na segunda fase da artesanaria da cena ocorrida a partir de outubro de 2005, quando retomamos os ensaios do *Tempo Temporão* para criar a cena complementar à *Esconde-esconde*, observamos, nos relatos dos artistas, outros aspectos que, em comparação à primeira fase, caracterizaram-se principalmente pela **maturidade de resolução dessa cena, pela atuação mais acentuada do**

autor-diretor na função de diretor da peça, e, ainda, **pela ausência de retomada das dificuldades e dúvidas que ficaram na primeira fase** em relação à estrutura metodológica da peça, de acordo com os princípios da poética Radical.

Para os dois artistas, essa segunda etapa de retomada da artesanaria da cena representou um desafio em alcançar dois objetivos: montar a cena complementar em apenas vinte dias e juntá-la à estrutura anterior do espetáculo dando-lhe finalmente, uma unidade. Essa segunda fase ocorreu em minha residência e, apesar dos percalços do clima doméstico, mais um desafio foi gerar um espaço de criação teatral que se descolasse daquele cotidiano.

A partir de agora, nos deteremos nesses aspectos, sem perdermos o foco do nosso interesse que foi captarmos os elementos e significados do trabalho com a imaginação atribuídos aos artistas nessa segunda fase da artesanaria. Por esse motivo, não realizamos aqui comparações entre essas duas fases, tendo como parâmetro de análise central a coerência, ou não, entre método Radical e encenação. A ela nos reportamos, mais uma vez, apenas para compreendermos o trabalho imaginativo aí realizado pela atriz e pelo autor-diretor.

Para a atriz, esse trabalho fluiu mais rapidamente em virtude da **maturidade adquirida com o resto da estrutura cênica do espetáculo**. Tratava-se, naquele momento, de tentar manter a coerência com a lógica até então construída, com base no código esconde-esconde. Contudo, o fato de termos ido diretamente para a artesanaria dessa cena complementar, sem voltarmos à discussão sobre as etapas do método Radical, fez com que não revíssemos as fragilidades daquela estrutura. De modo mais objetivo, como mencionou a atriz, de não conseguirmos dizer o porquê da peça. Esse *pedacinho* (como ela chama a cena adicionada), mesmo tendo sido construído, ainda está para ser resolvido:

Eu acho que [...] esse pedacinho traz, é o reflexo mais uma vez, de todo o nosso processo de criação que foi caótico né? Que foi caótico. Eu acho que ela se adequou legal, porque eu acho que a gente tá madura. Mas, ao mesmo tempo, ainda tem muita coisa pra se resolver naquela peça, como a gente já havia até discutido. E esse pedacinho, é mais uma peça que ainda precisa se resolver. Mas, que a gente novamente, como todo o processo a gente buscou os códigos, retomou, voltou, um exercício muito bom pra gente retomar códigos¹³⁰.

O crescimento pessoal e artístico foi uma outra significação atribuída ao seu trabalho imaginativo e que também influenciou todo o grupo. Para ela o grupo é agora formado por outras pessoas, devido à longa experiência teatral vivenciada.

[...]. A gente já é outra. Eu senti também isso. Nós somos outras, outras pessoas quando a gente faz aquilo. [...] Então, ao mesmo tempo que entrou bem, eu sinto que é como se estivesse sendo feito por outras pessoas. A gente vai, vai, [...], na peça. Quando, chega naquele momento, eu tenho uma sensação de que tá legal. [...]. Eu fiquei com medo de ter batente. Mas, não tem batente. [...]. Ah, aqui as meninas caíram eu não sinto isso. Eu sinto como se a peça fosse feita por duas pessoas. E dali pra lá, umas outras, completamente diferentes. Mais maduras, outras, umas estrangeiras.¹³¹

Para o autor-diretor, nessa retomada ele aguçou o seu olhar para o espetáculo, orientado pelo método Radical. Segundo ele, o código esconde-esconde não foi construído a partir de contradições. O que temos é a estrutura geral da peça com as antonímias esconder-revelar, como movimentos opostos realizados pelas atrizes dentro da rede de dormir. Outros movimentos que permaneceram na peça, como os de sentido horário e anti-horário do início e repetidos no final da peça e o engatinhar durante a mesma, por exemplo, não são derivados desse código esconde-esconde, dentro do seu raciocínio de síntese.

O manuseio da rede não foi construído a partir de [...] contradições, de gesto opostos, enfim... O que tem é o esconder-se e o revelar-se, a rede como esconderijo, a rede como... isso sim, e a estrutura macro da peça mas... No recheio o ideal para nós radicalizarmos realmente, seria que aquelas construções não fossem simplesmente ilustrações, fosse derivações, mas que fossem derivações a partir de tese/antítese.[...]¹³²

Esses resquícios de imagens ilustradas da primeira fase permaneceram na cena complementar como reflexo do pouco tempo para refazer a estrutura já

¹³⁰ E1 S

¹³¹ Ibidem

¹³² E1 RG

montada, de modo que, em alguns momentos, segundo o autor-diretor, os movimentos criados pelo elenco não geraram novas imagens que transcendessem a rede de dormir, porque ilustravam o real. Embora, para ele, o espetáculo, em seu todo, não fuja à estrutura Radical.

A relação do Radical com a imagem se dá por meio do ato de fabular imagens a partir de uma imagem real (em nosso caso, a rede de dormir). Essa fabulação se dá por duas vias: a fabulação de imagens pelo ator – imagens convocativas (pelas quais ele convoca o espectador a criar imagens) e a fabulação de imagens pelo espectador – imagens evocativas. Assim para o autor-diretor fabular imagens significa:

Nós usamos o termo... “fabular”. Então seriam imagens fabuladas, a partir de uma imagem real. A imagem de fabulação... tô falando aqui do espectador... a partir de uma rede real. [...] Outro termo que usamos é imagem convocativa, ou seja, você [ator] convoca a imagem, a imagem para qual você convoca o espectador e as imagens evocativas... [...] que evocam outras imagens fabuladas no espectador... [...] É fabular imagens, [...] você convoca o espectador para uma determinada imagem... Mas, faz ele fabular outras imagens a partir daquela imagem real. [...]. Mas ela é indiciada, [...] são imagens [...] abertas à evocação [...]¹³³

*Por meio de uma analogia com a **fenomenologia da imaginação** (que possibilita ao leitor maravilhar-se com os devaneios de um poema através das imagens que cria), no Radical, a viagem por esse mundo imaginário ocorre pela convocação de imagens pelo ator (leitor do texto dramático e do espetáculo) e pela evocação dessas pelo espectador (leitor do espetáculo). Durante a artesanaria da cena do Tempo Temporão, os artistas “leram” as entrelinhas de um grande livro poético que juntou histórias de vida, texto dramático e o trabalho imaginativo deles, leitores dessa obra. Ao construírem dramaturgia e persona, autor-diretor e atriz*

¹³³ E2 RG

realizaram essa leitura através da imaginação: ele criou a história e ela, a sua persona para ler essa história. No Radical, essa máscara (a persona), permitiu-lhe retirar a fixidez do corpo e da face, que, diferente da máscara adereço de expressão imutável, possibilitou-lhe o devaneio com o espectador. As palavras do autor-diretor sobre essa função da máscara no Radical, são elucidativas:

Eu comparo a máscara enquanto adereço, e a máscara cênica...corporal do Radical, né...que na máscara cênica você tem uma máscara fixa... Imutável, a cara é a mesma, né... é uma máscara. Mas a interpretação, o jogo do corpo vai mudando essas faces, inclusive vai fazendo o espectador fabular a partir de uma coisa fixa, ele vai fabulando as reações de uma personagem. Na máscara, adereço ela é congelada, né... é uma emoção congelada [...]. E exatamente por isso, com o movimento do ator... O resto do corpo, com a fala, etc... fala ou não fala...o espectador vai fabulando...nuances daquela coisa fixa.. Dinamizando o fixo, né... E no Radical... nos temos essa máscara, que não é mais adereço. A persona não é mais um máscara como adereço, entendida como adereço. Mas, é a persona no sentido de ter a partitura física que se repete, que é fixa e que pela repetição vai ganhando nuances¹³⁴.

Da discordância do autor-diretor com a idéia do elenco desenvolvida como axioma do espetáculo desde a primeira fase (de que a menina por estar situada em uma vivência moderna recusa a tradição que a avó deseja lhe repassar), **percebemos, agora acrescentada à visão do dramaturgo, o seu olhar de diretor desse espetáculo quando afirma não encontrar essa idéia na encenação proposta pelas atrizes.** Para ele, não há indício dessa recusa na peça nem como cena, nem como drama, tampouco como palavra, de que a menina pertença a um universo cultural diferenciado da avó. Essa recusa não está escrita no tipo de linguagem do texto dramático e nem nos diálogos que o compõem. A menina já traz o aprendizado da cultura popular infantil quando, no início do espetáculo, ela já canta a brincadeira *Lagarta Pintada*. A avó é encarregada de iniciá-la no universo cultural do adulto, mas dentro de um sertão imaginário. A menina, então, vai envelhecendo. Fazendo alusão a uma das cenas em que a avó instiga a menina a ter sua primeira relação sexual, o autor-diretor afirma:

¹³⁴ Idem

[...] quando ela diz: - vai com ele pra rede , quando ela diz, -num vou não, não é por que... [...] O menino é um cafusu e ela quer um modelo de olhos verdes que aparece na novela, ela não vai com o menino pra rede porque ela é uma menina recatada uma criança ainda da... Da puberdade, nascente, e ela não quer, o menino é muito enxerido... Quer dizer ela não tem um linguajar contemporâneo, urbano, é um sertão. [...] ¹³⁵.

Além disso, o **conflito Radical** da peça, segundo a leitura da direção teatral, nessa proposta do elenco, foi deslocado para a relação antagônica entre as personagens menina e velha. É como se esse conflito fosse a expressão das vontades dessas personagens, quando na verdade o conflito Radical transcende vontades, é um entendimento geral da peça que, por sua vez, é enunciado no axioma dialético.

Como já vimos, a trajetória imaginária do autor-diretor na dramaturgia, demarcou o lugar de ocorrência em um sertão imaginado, recriado para existir como obra artística. Por esse caráter, essa obra realizou um deslocamento para uma infância, a qual ele denominou *infância mítica*: das brincadeiras de roda, dos trava-línguas, das pessoas reunidas nos terreiros sem iluminação a contar histórias. Através da criação artística, essa infância foi transformada para o tempo presente. Não há a pretensão de uma leitura sociológica, como ele afirmou:

Eu acho que as duas estão nesse sertão mítico [...]. Mas não vejo ela lutando, dizendo: - eu não quero ser cearense, quero dizer que eu quero ser moderna, eu quero um celular, eu quero... Nem o pensamento dela também é um pensamento contestador... De: - eu quero viajar, quero conhecer outros mundos... Esse menino é preto, é feio, eu quero é um homem branco de olhos azuis que eu vi na televisão!...Não é... Ela tem medo de ir pra cama com ele porque, aquilo é um homem, que ele é diferente, ela é uma menina que nunca conheceu homem [...].

Para o autor-diretor, essa infância pura não existe mais. Meninos e meninas hoje, brincam separados, buscam diversão nos shoppings, em jogos eletrônicos e poucos lêem, por exemplo, as histórias infantis clássicas como A Cinderela e o Chapeuzinho Vermelho. [...] *Essa infância, imaginada, minha... Essa infância de uma memória... Ancestral, é a matriz de um sertão inventado, não é... Um sertão que fez interação com [...] modernidade.* ¹³⁶. Para ele, o sentido da

¹³⁵ E1 RG

¹³⁶ Idem

infância foi influenciado pelas mudanças históricas e sociais. A atual separação de gêneros causada pela erotização precoce da criança foi um aspecto que, segundo ele, contrapõe-se ao seu sertão mítico. Diferente de hoje, as brincadeiras e jogos populares infantis não tinham essa separação. Meninos e meninas brincavam juntos. Hoje, para ele, essa definição se faz mais rapidamente entre o mundo dos meninos e o mundo das meninas.

Mas nesse sertão mítico, ainda há muita mistura entre o universo de masculino e feminino, entende? Eu mesmo quando era criança me lembro de meninos brincando de roda, meninos brincando de “a bença vovó”. Hoje...A infância encurtou e a definição de gêneros se faz muito mais rapidamente do que no passado hoje se você vir um menino dizendo: a bença vovó ai você vai dizer que o menino vai ser bicha... [...]... Naquele momento não era, o menino brincava de casinha sim! Fazendo o marido, entendeu? Com a menina que brincava de boneca, fazia guizado e ninguém dizia que ele ia ser homossexual por que tava brincando de casinha entendeu? Hoje se meu filho começar a brincar... Se um filho nosso começar a brincar de casinha, diz logo: tira esse menino daí, vai jogar bola, bota no caratê, bota no judô.¹³⁷

Mas, para a atriz, **essa sexualidade já estava presente na infância** e o aprendizado sobre essa fase tinha o seu espaço nas brincadeiras de terreiro e de rua, como parte da liberdade que sentia:

A sexualidade também da infância também muito aflorada, Porque eu tinha muita liberdade não sei se por isso. Aí, esconde-esconde [...] era uma festa! Porque no esconde-esconde acontecia muita coisa, né? aquela coisa, menino, menina, tanto faz. A sexualidade era muito, muito... eu tinha muita liberdade. Eu hoje acentuo isso porque eu, eu novamente falando, eu era uma menina.¹³⁸

Ao que observamos das significações atribuídas pelo autor-diretor e pela atriz sobre o trabalho com a imaginação realizado, acrescentamos a busca por uma síntese entre imaginação e razão. A imaginação, como faculdade imersa em um sentido de artesanaria e de trabalho realizado pelos artistas no chão da cena teatral, ao mesmo tempo que nos possibilitou refletir sobre a desmistificação de um subjetivismo comum nesse tipo de trabalho, revelou-nos a necessidade de um criar consciente, amparado pela pesquisa. Mas, esse trabalho não seria possível sem o

¹³⁷ Ibidem

¹³⁸ E1 S

envolvimento desses artistas que, como outros, ensaiam o devir da criação a cada desafio em que se colocam, sendo eles a fonte de toda potência imaginativa, ainda que em um contexto social de sonhos expostos em uma vitrine.

4.4 O trabalho com a imaginação em teatro e a formação do arte-educador

Ao considerarmos, no presente estudo, a relação entre as significações da atriz e do autor-diretor sobre o trabalho com a imaginação e as práticas docentes realizadas por estes em teatro, refletimos sobre alguns aspectos dessas significações com o intuito de contribuímos com o debate em andamento sobre a formação do arte-educador.

Orientando-nos por essas significações, observamos os seguintes aspectos: a valorização do trabalho com a imaginação, a importância das experiências de vida e da memória do vivido nesse trabalho, a necessidade do conhecimento crescente sobre a área de arte, o não-condicionamento às formas rígidas de pensar e de fazer arte e, por último, a necessidade de vivências coletivas.

Inicialmente, constatamos a importância do trabalho com a imaginação como elemento constituinte da formação do arte-educador e de qualquer sujeito que estabeleça, com o outro, uma relação de ensino-aprendizagem, em qualquer área do conhecimento. O ato imaginativo foi uma constante na vida dos sujeitos pesquisados e tem continuidade no fazer teatral do TRB, como enfatizou a atriz: *Eu não me vejo não fazendo arte, não criando. Não me vejo mais, não consigo me ver*¹³⁹.

Porém, devemos esclarecer que, nesse contexto de nossas reflexões, não estamos defendendo que o arte-educador deva, necessariamente, ser um artista para realizar esse trabalho imaginativo em seu cotidiano. Mas, que ele o realize da forma que considere apropriada, em virtude dos saberes de formação com os quais lida estarem localizados no campo da arte. Desse modo, ele se prepara estética e

¹³⁹ Idem

criticamente para enfrentar a visão compartimentada entre razão e imaginação ainda presente em nosso contexto e que considera a dimensão sensível como algo doentio, sem utilidade ou perigoso, em detrimento de uma visão objetivista da vida. Ao contrário, a imaginação como potencialidade humana, nos ajuda a perceber a realidade por diferentes ângulos, quando a lógica nos mostra apenas um deles. Além disso, não há pensamento sem imaginação (BACHELARD, 2001b).

Segundo os artistas pesquisados, o trabalho imaginativo (que traz, em sua essência, o sentido da infância) perdura em seus cotidianos como busca de criação e de liberdade, por meio do fazer teatral e media suas práticas educativas. Mas, e quanto aos arte-educadores que, não sendo artistas, esquecem a sua criança interior em um canto, como brinquedo que perdeu a graça? O banimento desse universo imaginativo que, em regra, se dá devido à ausência de experiências estéticas por parte desses sujeitos (como ir ao teatro ou apreciar uma exposição de Artes Plásticas, por exemplo) é justificado por eles, pela falta de tempo e pelas dificuldades de acesso a espaços culturais. Em relação à primeira justificativa para a ausência de experiências estéticas, poderíamos elencar uma série de fatores que acarretam tal ausência, porém, a sobrecarga de trabalho é sempre apontada em virtude da cansativa jornada de trabalho. Quanto à segunda, acreditamos que, de todo, não procede, porque temos hoje, em Fortaleza, uma vasta programação artística e cultural gratuita, como as que ocorrem no Theatro José de Alencar e no Centro Cultural Banco do Nordeste, por exemplo.

Para o arte-educador, o aprisionamento dessa dimensão sensível, imaginativa, muitas vezes pode recair em um embotamento do olhar pelo cotidiano massificado no qual ele vive, condicionando-o às formas rígidas de pensar, de fazer, de fruir e, sobretudo, de ensinar arte. O corpo cede lugar ao sentimento e à imagem do cansaço, que deixa adormecida aquela criança que ele carrega. Assim, se imaginar é acordar a criança que há em cada um de nós, isso é possível para todos.

Para a atriz, a atmosfera da arte entra em sua prática educativa em momentos de sensibilidade, quando ela consegue criar situações de comunhão com seus alunos. Na sua busca de ser compreendida, em termos de linguagem e de expressão, utiliza-se do diálogo para tentar quebrar barreiras entre as diferentes visões de mundo do grupo com o qual trabalha, nas Faculdades Cearenses – FAC, uma vez que, na arte, opera com as dimensões subjetivas desses sujeitos que vivem

em realidades diferenciadas e pouco as expressam no cotidiano. Mas, sob o olhar crítico dessa prática, afirma que, nem sempre, essa comunhão ocorre:

O meu ato de criar, meu ato de imaginar, aquela liberdade que eu falei, ela entra, às vezes, em sala de aula, quando eu sou professora no momento em que eu... a gente atinge uma comunidade, a gente faz uma comunhão, eu e os alunos. [...] É um momento de sensibilidade que tem em alguns momentos em sala de aula, que eu digo, puxa vida! é arte. Ou, eu estou fazendo arte. Estou utilizando de um mesmo mecanismo que eu utilizo na arte, olha, aqui. [...] Mas só alguns momentos, eu consigo ter essas sensações que eu tenho de liberdade que eu tenho na arte em sala de aula.¹⁴⁰

Essa comunhão com os alunos em sala de aula, da qual nos falou a atriz, também esteve presente no discurso do autor-diretor quando ele se referiu às suas aulas no CAD: *Sobretudo porque entendo que há na experiência pedagógica uma troca de saberes*¹⁴¹. Há 27 anos desenvolvendo a sua prática docente nesse curso, ele disse ter vivenciado muitas experiências aglutinadoras que estimularam a participação dos alunos no curso e contribuíram para a sua formação. Criou o ciclo de leituras dramáticas, entre 1979 e 1985, instalou, na década de 90, o Centro de Pesquisas em Teatro, dirigiu peças de turmas em conclusão de curso, entre outras atividades. Sobre essas experiências ele menciona: *É no mínimo, gratificante saber que, durante quase três décadas, dei uma parcela de contribuição à formação de atores, encenadores e dramaturgos*¹⁴².

Como segundo elemento norteador da nossa reflexão sobre a temática da formação do arte-educador, apontamos a importância das experiências de vida e da memória do vivido presentes no trabalho imaginativo dos artistas pesquisados. A consideração dessas experiências pelo arte-educador pode se constituir em um grande acervo de pesquisa para a sua formação e prática educativa. Como mediador que domina essa prática, ele pode conectá-la aos saberes adquiridos em suas experiências de vida (experiências estéticas, cursos, viagens) e aos conhecimentos de mundo dos seus alunos, fazendo, dessa integração, a matéria-prima para o fazer artístico, a apreciação e a informação nas aulas de arte. Para Barbosa (2000?, p. 31-2) esses são os fundamentos do ensino de arte:

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ E3 RG

¹⁴² Idem

O conhecimento em arte se dá na interseção da experimentação, da decodificação e da informação. [...]. Nem a arte-educação como investigação pelos modos pelos quais se aprende a arte, nem a arte-educação como facilitadora entre a arte e público pode prescindir da inter-relação entre história da arte, leitura da obra de arte e fazer artístico.

O ensino de arte orientado por esses três pressupostos, sugeridos por Ana Mae Barbosa, torna-se significativo se consideramos o diálogo entre as experiências do arte-educador e as dos alunos. Assim, ambos podem assimilar o novo, em outras possibilidades de compreensão do que é experienciar teatro ou qualquer outra linguagem artística. O olhar cuidadoso para cada aprendiz, no saber fazer, se revela na criação de situações desse tipo de aprendizagem. Para isso, é necessário compartilhar saberes com o grupo. Compreendemos que ele alcança essa sensibilidade com maior frequência quando tem, em sua formação e prática docente, um referencial de trabalho sensível vivenciado por ele e que se aperfeiçoa constantemente, embora não seja um artista.

Contudo, nessa busca por aperfeiçoamento, o arte-educador comete, em alguns casos, o equívoco de valorizar excessivamente o “novo”, aceitando métodos conservadores mascarados como modernos devido à ignorância teórica e/ou às exigências de constante atualização. Com isso, repete determinações burocráticas em seus objetivos e estratégias que chegam ao aluno em forma de exigências unicamente do fazer artístico. Questionando esse apego do professor de arte ao “novo”, Barbosa (2001, p.34) acrescenta:

Paradoxalmente, a ansiosa busca pelo novo resulta em “tudo igual” nas aulas de arte. O estilo de arte escolar é o mesmo, tanto em escolas particulares, quanto públicas, apesar do uso de material mais diversificado nas primeiras. As atividades são em geral centralizadas em trabalho de ateliê e subordinadas ao mesmo uso pseudo-original de sucata, aos mesmos temas convencionais, aos mesmos símbolos culturais e comerciais [...], à mesma relação, supostamente nova, entre expressão corporal e expressão pictórica, ou expressão plástica e dramatização, usando-se exercícios semelhantes ou, ainda, subordinadas à mesma relação superficial entre música e artes visuais reduzida a uma suposta representação gráfica da música e dos sons.

Refletindo sobre o ato educativo que ocorre em sala de aula, no ensino de arte, a atriz afirmou não ser apenas arte ou educação em separado o que ocorre. Nesse caso, o que opera, principalmente, é um olhar mais flexível que ela lança para

o modo de ensinar e de aprender arte, situado no âmbito da leitura do sensível, e que também demarca uma sintonia com trajetórias de racionalidade. O que não significa dizer que não haja dificuldades nesse processo, como o pouco, ou nenhum, conhecimento do ensino de arte e sua conseqüente desvalorização pelas instituições formais de ensino, a inadequação da estrutura física da sala de aula, o pouco tempo de estudo dedicado à área, entre outras. Para a atriz:

O que acontece é que, no meu caso, eu trabalhar com arte, quando eu chego, a sala de aula... na sala de aula, eu consigo, eu acho que eu consigo, em alguns momentos, encontrar alguma síntese. [...] É a flexibilidade [...]. É a atmosfera da arte, que, em alguns momentos, participa do ato de educar. [...] O que eu estou chamando de atmosfera da arte, é uma capacidade talvez, que a arte [...] que faz com que exista uma flexibilidade de pensamento dentro da sala de aula¹⁴³.

Para o autor-diretor, os estudos contínuos aliados às experiências de formação que obteve fora do Brasil, a realização de atividades diversas no CAD em paralelo com o fazer teatral, sedimentaram a sua formação como arte-educador:

Outra vivência substancial para mim como professor diz respeito a algumas temporadas no exterior, com conferências e cursos em universidades e centros de estudos brasileiros vinculados ao Ministério das Relações Exteriores. Ministrei aulas na Europa, na América do Norte, na África, na América Central e na América do Sul, por toda a década de 80. Voltava ao Brasil e logo surgia no exterior um festival, um congresso, um curso ou uma série de palestras e lá ia eu: Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha, em 1984; Argentina, Uruguai, em 85 [...]. Essas viagens me permitiram ver o Brasil à distância e de pontos de vista díspares entre si. Convivi com culturas diversificadas, com olhares diversos sobre a antropologia cultural do brasileiro¹⁴⁴.

Desses intercâmbios culturais que realizou com a ida a esses países, conseguiu mostrar um Brasil que transcendia ao carnaval e ao futebol, e um Nordeste de cultura extremamente viva, popular e erudita, atenuada com a contemporaneidade. Essas vivências o estimularam a aprofundar-se nos estudos antropológicos sobre o povo brasileiro, segundo a visão de pensadores do Brasil e do exterior e, com isso, fazer analogias de caráter mítico, sociológico e histórico.

¹⁴³ E1 S

¹⁴⁴ E3 RG

Importante observarmos, nesse relato do autor-diretor, a ênfase dada por ele às suas experiências no âmbito pedagógico da área teatral, como uma das bases principais para a fundação da poética Radical. Nesse sentido, percebemos como as marcas do vivido têm influenciado diretamente a formação dos artistas pesquisados quanto às suas concepções sobre a prática educativa em teatro e sobre o fazer artístico.

Por outro lado, acompanhamos, ao longo da pesquisa, o modo como a memória da infância e da adolescência dos artistas do TRB originou o espetáculo *Tempo Temporão*. Pelo que constatamos, não se tratou apenas da reconstituição de lembranças do passado para dar forma a uma cena dramática, mas de um trabalho imaginativo, por meio da artesanaria teatral, que alcançou um grau maior de elaboração estética. Essa presença da memória do vivido no fazer teatral como experiência transformadora nos levou a pensar sobre o uso que o arte-educador muitas vezes faz da sua memória de infância e de adolescência, como uma espécie de saudosismo nas aulas de arte. Por vezes, as atividades planejadas recaem na encenação, pelos alunos, de dramas (na área de Teatro), na repetição das cantigas de roda tradicionais (na área da música), nas cópias de desenhos para colorir (nas Artes Plásticas), como um dia foi vivenciado em sua casa, ou na escola. Possibilitar o conhecimento desse patrimônio é obrigação de todos que trabalham com arte ou cultura, mas, daí a exigir que os alunos reproduzam essas práticas como cópia do passado, impondo-as como algo criativo, sem considerar um diálogo com o presente é, no mínimo, autoritário.

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. [...] Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição de um estado antigo, mas uma reparição. (BOSI, 1994, p. 81)

O conhecimento crescente sobre a área de arte (seja por meio de capacitações constantes, de apreciação de obras de arte e/ou do fazer artístico) contribui para a elaboração de outros olhares por parte do arte-educador na relação ensino-aprendizagem superando o fazer artístico como única maneira de ensinar. Reduzidas a essa prática (do desenho, do canto, da montagem teatral), as aulas de

arte pouco contribuem para o crescimento dos alunos, pois, se na Arte-Educação não se forma artistas, essa excessiva preocupação dos arte-educadores no fazer artístico para a consecução de um produto, nem forma artistas e tampouco conduz os alunos à compreensão da arte como objeto cultural. Somado a isso, temos a formação pedagógica que deve ser considerada, para que a relação com os alunos seja mediada pelo estímulo e pela troca de conhecimentos.

Desejando saber mais sobre a linguagem teatral, a atriz ingressou no CAD. Paralelo a isso, no mesmo período, ingressou também no curso de graduação em Pedagogia, na UFC. Nesse período, viveu um dilema entre a formação profissional e a liberdade que encontrava no CAD. Em sala de aula, na Universidade, ela não se concentrava e se deslocava dali pela imaginação, como se aquele espaço a oprimisse. Então, durante as aulas, escrevia o que imaginava:

Nunca fui uma boa aluna. Nunca. [...] uma das coisas é por causa disso, desse talvez, déficit de atenção que era... eu tava assistindo a aula e de repente, bum! Viajava. Aí via, fazia: é a Cuca! Aí, escrevia uma coisa e pronto, ia escrevendo texto, poesia, [...]. Nasceu dessa compulsão em me libertar daquele momento ali, imediato [...]. Talvez me sentisse oprimida ali, na sala de aula [...]¹⁴⁵.

A relação com os professores muitas vezes complicava-se por esses exercícios imaginativos, pois, além de não estudar os conteúdos, assumia uma posição contestadora nesse espaço. No relato seguinte, ela traz à tona novamente a contadora de histórias para mostrar como se dava essa relação com o ato de imaginar em sala de aula, como aluna:

Chego na Pedagogia o professor de Sociologia encarnava pra mim, vai vê nem era, [...] tudo que era reacionário, [...]. Aí ele dizia umas coisas, aí eu comecei a contestar em sala de aula. Sem nem ler, nada e tal, sem nem saber direito o que eu fiz. [...]. Aí, ele: “que é Suzy que tu tá dizendo? Você tá falando do samba do crioulo doido”. [...] Aí, quando ele disse “samba do crioulo doido”, ele subiu assim o braço [levanta o braço]. [...] Aí, eu olhei a blusa dele, eu ficava bem na frente pra contestar, né? aí tinha um buraco no sovaco. [...] aí,, eu vi o buraco. Rapaz! me deu uma vontade tão grande de fazer uma poesia erótica,[...]. Eu vendo aquele buraco [...]. Aí, eu fiz uma poesia erótica, a brecha do sovaco não sei da onde [...]. Quando foi no final da aula entreguei a ele [risos], olha a ingenuidade! E... sei que esse professor passou muito tempo sem falar comigo.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Idem

¹⁴⁶ Ibidem

Hoje, ela afirma administrar melhor os universos profissional e artístico, principalmente porque convergem para a sua prática educativa como arte-educadora. Recentemente, em mais um de seus momentos de criação, escreveu, paralela à produção de sua dissertação em Educação (UFC), o texto dramático *Meire Love*, encenado em 2006.

A necessidade de vivências coletivas orientadas pela liberdade de pensamento e de ação, como mais um dos elementos do trabalho imaginativo, por meio do qual podemos pensar a formação do arte-educador, é referida na fala da atriz do seu lugar de aluna, na antiga Escola Técnica, quando se deu o seu envolvimento inicial com o teatro. Esse envolvimento demarcou mais um dos espaços de busca pela liberdade de pensamento e de expressão, como vimos em seus relatos anteriores, em diferentes etapas de sua vida e que foi se aprimorando no Radical.

Embora engajada ao movimento estudantil, em Fortaleza (contextualizado no final da ditadura, na década de 80, em favor da redemocratização do país), ela buscou no teatro, assim como várias outras pessoas, a superação da timidez excessiva. Essa busca foi modificada em termos de perspectiva quando passou a conhecer o universo da linguagem teatral pela interação maior com os colegas e pelo processo de criação que a envolvia profundamente. Nas peças que o grupo montou, como a que ela se referiu como *Geração Coca-Cola com Café*, havia sempre uma crítica à política imperialista dos Estados Unidos sobre os países do chamado Terceiro Mundo, àquela época, e contra a direção da Escola Técnica, ainda indicada por representantes da ditadura, segundo ela. Sobre aquele grupo teatral e o sentido de coletividade nele presente, ela ressaltou:

Lá, eu encontrei um grupo muito interessante que a gente... Nós éramos irmãos. Aí eu entrei, eu fazia Turismo e por uma questão racional [...], eu muito tímida como é que eu vou me relacionar com as pessoas com essa timidez horrorosa? Vou fazer Teatro. Aí fui. Mas, chegando lá eu descobri uma outra coisa que era o processo artístico o processo de criação me envolvia demais, sabe.¹⁴⁷

Em outro relato, a atriz narrou um fato interessante que ilustrou uma das visões de alguns dos seguimentos dos movimentos sociais no tratamento e na compreensão da arte e do teatro, ainda bem presente nos dias atuais, que é a da arte como enfeite de passeatas e eventos políticos, reduzindo seu potencial enquanto linguagem artística autônoma e crítica. Essa visão instrumentalista encontra ressonâncias no ensino de teatro na escola (e no ensino das demais linguagens artísticas), quando visa apenas o *conhecimento-produto* dentro de uma visão isolada do *conhecimento-processo* (BIASOLI, 1999, p. 23).

Como arte-educadora, a sala de aula, esse espaço repleto de significações, a desafia hoje a dialogar com a difícil síntese entre a teoria da Universidade e a prática educativa, no cotidiano. Felizmente, se por um lado a arte se alimenta da transgressão, em espaços como a Universidade e a escola, tem crescido o debate sobre uma outra dimensão para a formação do arte-educador, considerando a arte como um conhecimento em si e dentro de uma abordagem que acione outras esferas do conhecimento que falam da inteireza do ser desfazendo falsas dicotomias entre corpo e mente e entre ciência e arte.

É o convite da arte que chega, chamando ao ensaio de novos olhares, ao dar-se conta do olhar, do ato de contemplar uma pintura, de entrar na dança, arriscando passos, de fazer, experimentar, sentir a sensação de caos, da frustração, do erro e também a satisfação da realização, do acerto. Arte é isto: totalidade! É também o conhecimento em si, não pode ser pretexto para nada. O conhecimento artístico-cultural não pode ser chamado para tornar o árido mais palatável, para fazer o difícil ficar fácil, para tornar tudo mais gostozinho... Não! (OSTETTO; LEITE, 2004, p. 12)

Assim como no teatro, a sala de aula é também o espaço da comunhão e da troca de saberes, sendo impossível ser destituído o seu caráter de coletividade e de revisão constante do que foi criado, de acordo com a participação de cada um. Ali, em momento único, professor e alunos têm a oportunidade, como atores sociais, de recriarem os saberes partilhados. Segundo Miriam Martins (2002, p. 50),

No trabalho coletivo, seja de formigas ou de homens e mulheres, há tarefas e desafios diferentes para cada um no lugar que ocupam na rede emaranhada

das relações humanas. Dentre eles, lugar de aprendiz e lugar de mestre. Em cada lugar tarefas distintas, embora ao mestre além de ensinar caiba também a tarefa de estar sempre aprendendo. O olhar curioso e as perguntas do aprendiz que aprende também ensinam o mestre.

O trabalho com a imaginação em teatro tem as suas especificidades, como em qualquer outro fazer artístico, e dialoga com a totalidade do humano que há no artista. É isso que permite aos que dele participam, aprender e partilhar, com prazer, saberes durante o processo de criação e durante a apresentação do espetáculo, quando há uma interação com a platéia.

Ainda que não seja artista, o arte-educador trabalha com esse universo de imaginação e de troca de saberes, por isso, deve compreender as especificidades das linguagens artísticas e, se possível expressar-se por meio delas, fazer-se presente, sujeito da memória e da história, com suas marcas, de forma que possa se reconhecer como mais um do grupo, no processo de ensino-aprendizagem, sentindo-o mais legítimo e pessoal.

CONCLUSÃO

Estudamos as significações sobre o trabalho com a imaginação realizado por uma atriz e um autor-diretor do Teatro Radical Brasileiro – TRB envolvidos em um contexto de criação da cena teatral, com o entendimento de que não chegamos a verdades acabadas.

À medida que realizamos esse estudo, nos deparamos com alguns conceitos pertencentes ao universo do trabalho imaginativo situado no âmbito do fazer teatral que, em diálogo com as experiências de vida e de arte dos artistas pesquisados, nos ajudaram no exercício de aprofundamento sobre a temática à qual nos propomos investigar.

Partindo das assertivas de Fayga Ostrower (1987) e Mário de Andrade (1975), situamos o trabalho imaginativo como partícipe da idéia de **artesanaria da cena**. Esta, como um microcosmo onde ocorreram as produções imaginárias dos artistas pesquisados de acordo com o processo de dar forma à cena, nos possibilitou compreender, com mais profundidade, as ações aí realizadas como dependentes do domínio exercido pelos artistas sobre os elementos de composição da cena e sobre a metodologia Radical, orientadora desse fazer, ao modo de um trabalho de artesão. Desse modo, foi necessário o domínio técnico das possibilidades expressivas do próprio corpo e do fazer teatral, em sintonia com o potencial imaginativo de cada para a consecução de uma síntese entre esses domínios, originando um objeto estético.

Essa compreensão sobre a idéia de artesanaria da cena nos ajudou a perceber o envolvimento dos artistas como um fazer que, ao ser conhecimento (linguagem), deu nova configuração aos saberes acumulados e às experiências de vida e de arte desses sujeitos que, segundo a **Estética da Formatividade**, de Pareyson (1997), realizou-se em momentos de invenção do próprio modo de fazer. Implícito neste, esteve o trabalho do imaginar em conexão com esse vivido recriado no grupo, sob a forma de imagens novas e, conseqüentemente, de novas leituras para uma realidade avessa à imaginação e ao devaneio, como a do atual contexto.

Com essa compreensão, realizamos uma crítica aos processos de criação da cena teatral, enquanto ação mecanizada, fazendo parecer estar ali o trabalho com a imaginação que se descola da cena como produto-cópia daquilo narrado no texto dramático, de acordo com o que conferimos no conceito de **cena teatral**, em Burnier (2001), como representação organizada, centrada na fisicalidade do ator como síntese criativa de um repertório para a criação da cena.

As reflexões de Walter Benjamin (1994) sobre a arte de narrar no tempo da artesanaria, em comparação com a modernidade e sobre a **experiência** (por nós proposta como uma das categorias epistemológicas), foram valiosas para focarmos o modo de narrar (fabular) no TRB como mecanismo resultante da transubstanciação do vivido em novas imagens como um dos significados atribuídos pelos artistas ao trabalho com a imaginação. Assim, a posição de autoria assumida por cada um deles se fez presente na artesanaria da cena, diferenciando-se do narrador pós-moderno, que se exclui ao narrar as próprias experiências (SANTIAGO, 2002).

Um outro aspecto que percebemos como relevante a essa posição de autoria foi a dialogicidade entre as produções imaginárias do autor-diretor e da atriz. Presente por meio do trabalho imaginativo do primeiro (através do texto dramático e da direção teatral do espetáculo *Tempo Temporão*) e da segunda (através do envolvimento e do domínio na feitura da cena), esse contexto dialógico foi marcado pela integração entre as vivências coletivas e pelas singularidades desses sujeitos, originando um produto sógnico complexo, no qual o contato com o outro foi essencial.

As **memórias** de infância e de adolescência constituíram o substrato buscado pelos artistas para recriação dessas, por meio de uma **consciência de maravilhamento** (BACHELARD, 1988), originando novas leituras sobre a realidade vivida (imagens), como um outro modo de conhecer no qual se inscreveu o trabalho do imaginário. Com os ensinamentos desse filósofo, vimos ainda, a dinamicidade comandando o amálgama **memória-imaginação** como fator primordial para o fazer da cena investigada, em oposição à visão subjetivista de memória, de Henri Bergson (1999), como extrato que perdura, sem mudanças na mente.

Com Halbwachs (1990) compreendemos a importância, nesse contexto, da síntese entre a **memória individual** e a **memória coletiva** para a reconstrução dinâmica dos fatos vividos, como ação presente durante os encontros de artesanaria

do grupo TRB. Nesse campo da memória, a herança cultural recebida pela convivência dos artistas com os avós revelou, em realidade e imaginação, rituais de aprendizagem que serviram para a vida (BOSI, 1994).

Em nossas leituras percebemos que os estudos de Ostrower sobre a imaginação criativa encontram-se em consonância com o pensamento de Herbert Marcuse (1977): ambos ressaltam o compromisso da arte em possibilitar, pela forma estética, a realização desse tipo de imaginação. Esse pensamento deu-nos elementos para fundar e considerar a idéia de **trabalho com a imaginação** no campo teatral, como intervenção dos artistas para a compreensão e simbolização da realidade em que se situaram, transformando-a, de acordo com as suas potencialidades em realidade imaginada.

Com a realização dessa pesquisa, acreditamos ter soprado um pouco do pó da espessa camada que envolve o entendimento desse trabalho imaginativo no âmbito do fazer teatral, revelando a necessidade, para que ele ocorra, do ato de imaginar em essência, mas, do mesmo modo, da pesquisa, da técnica corporal, da disciplina, das várias tentativas e dos vários erros dos artistas, dependente de um envolvimento global deles no cotidiano que se traduz como **trabalho**.

Nessa concepção, o trabalho realizado com a imaginação diferenciou-se do conceito de “trabalho” como sinônimo de produção mecanizada e fragmentada, em função da exploração humana e da construção de subjetividades padronizadas, destinadas ao consumo e à alienação, como vimos em Adorno e Horkheimer (1985) e Linhares (2001). A arte como sinônimo de mercadoria é apenas um dos reflexos dessa estrutura capitalista que, na área teatral, delinea-se, por exemplo, pelo modo como se submetem os grupos, tendo que, em um curto período de tempo, montar novos espetáculos e permanecer em temporada.

Perguntávamos sobre os significados expressos pelos sujeitos sobre o trabalho imaginativo por eles realizado, mirando nos campos de intervenção de cada um. Aos poucos, em nosso movimento de compreensão teórica, fomos conceituando o que daí emergiu com um estranhamento de quem, embora sendo atriz, descobrisse o novo pela pesquisa. Mas, para lermos as estrelinhas desses significados, precisamos, antes, compreender os mecanismos de gênese e de desenvolvimento das imagens pelos artistas pesquisados, no âmbito de uma fazer

teatral situado em um contexto social e cultural. A **Teoria Crítica do Imaginário**, de Gaston Bachelard, foi iluminadora nesse momento por nos fornecer subsídios sobre essa trajetória de criação circunscrita ao diálogo entre as experiências subjetivas e objetivas dos sujeitos (ao modo da **consciência imaginante** – BACHELARD, 1988), resultando um produto no mundo das formas que suplantou a mera reprodução do vivido. Essa produção de imagens concretizada pela artesanaria da cena integrou conteúdos da inteligência lógica com os da imaginação, do sentimento e da intuição, como inteligências traduzidas em um modo específico de criação artística em toda a sua dinamicidade.

Acompanhamos as memórias do vivido como imagens percebidas (**imaginação formal**) sendo transsubstanciadas pelos artistas (**imaginação material**) mediante o trabalho imaginativo e performático dos artistas pesquisados. Com isso, originaram imagens novas e, a partir daí outras, derivadas pelo caráter mesmo da dinamicidade atuante nesse fazer, refletindo novas leituras do presente e, portanto, em um não-condicionamento às formas estanques de pensar e de fazer arte.

Vimos, nas produções dos sujeitos, a predominância da imaginação criadora no universo de atuação de cada um, através do domínio dos conhecimentos próprios da dramaturgia e da feitura da cena, dando origem ao espetáculo *Tempo Temporão*. Nesse sentido, o trabalho do imaginar esteve presente em sua trajetória dinâmica e multifacetada, por meio da vontade própria dos sujeitos em fundar uma obra de arte, como aprendizado para a vida.

Essa associação entre experiência e conhecimento no âmbito do fazer artístico situa o trabalho com a imaginação como atividade formadora que nos permite o entendimento mais globalizante da realidade. Nesse sentido, refletimos a implicação dessas atividades na formação docente desses sujeitos que, atuantes na área de teatro, lidam com as dimensões do ensinar e do aprender arte, para contribuirmos com o debate em andamento sobre a formação do arte-educador.

Das significações apresentadas pelos sujeitos sobre o trabalho imaginativo, observamos aspectos como: a importância da valorização deste trabalho na prática docente em arte e sua integração com as experiências de vida e de arte do arte-educador, bem como a necessidade de conhecimentos aprofundados nas áreas de arte, de convivências coletivas e de troca de saberes com os alunos. Esses aspectos implicam em elementos que contribuem qualitativamente para a formação do arte-educador, estando mais próximos do pensar e do agir criativo. Tais aspectos

vinculam-se à liberdade de ser e de colocar-se presente no que faz, em recusa ao aprisionamento da dimensão imaginativa na prática educativa devido ao apego a métodos conservadores do ensino de arte, como afirma Ana Mae Barbosa (2001).

Com a valorização do trabalho imaginativo, percebemos sua importância no cotidiano do arte-educador como dimensão sensível tão necessária a formação deste quanto os conhecimentos próprios do pensamento racional, ainda que ele não seja um artista. É certo que, na prática, o trabalho imaginativo também se realiza com dificuldades (mesmo tratando-se de aulas de arte), mas, quando ocorre, é sinônimo de liberdade de expressão e de pensamento pela comunhão criativa que envolve alunos e arte-educadores, possibilitando um diálogo mais flexível.

Da integração do trabalho com a imaginação às experiências do vivido no tempo presente e às memórias do arte-educador, observamos que esta integração constitui um canal de reflexão sobre a sua prática docente. Esse canal pode ajudá-lo a rever o fazer artístico como única forma de ensinar arte em detrimento da apreciação e da informação, considerando os saberes dos alunos, de acordo com os pressupostos teóricos de Barbosa (2002).

Conseqüentemente, esse olhar para a prática docente em arte, para além do ativismo, possibilita um conhecimento crescente dos conteúdos dessa área, de acordo com seus conceitos e por meio das estratégias provocadas pelo arte-educador no cotidiano dessa prática. Para isso, é preciso atenção aos conhecimentos do passado, mas também às ações que os transformam, para que daí ressurgam como novos saberes. As ações humanas, por serem provocadoras, ofensivas, como nos ensina Bachelard, viabilizam essas transformações. E, para nós, o trabalho com a imaginação na arte e, mais propriamente, no teatro, viabiliza esse “novo” porque sua matéria-prima é o devir criança.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985 (2. ed., 1986). p. 113-156.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In _____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975. p. 11-33.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. **Etnografia da prática escolar**. 6. ed. São Paulo: Papyrus, 1995 (2001, 6. ed.). (Série Prática Pedagógica)

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofia da Educação**. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Moderna, 1996.

BACHELARD, Gaston. **Bachelard**. Seleção de textos de José Américo Mota Pessanha. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 3ª tiragem. São Paulo: M. Fontes, 1988 (2001, 3ª tiragem).

_____. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 5ª tiragem. São Paulo: M. Fontes, 1993 (5ª tiragem, 2000).

_____. **A água e os sonhos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 3ª tiragem. São Paulo: M. Fontes, 1997 (3ª tiragem, 2002). (Coleção Tópicos)

_____. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

_____. **O ar e os sonhos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2001a.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: M. Fontes, 2001b.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, [2000?].

_____. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Cortez, 2001.

BARROSO, Oswald. **Reis do Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149. (Obras escolhidas, vol. 3)

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119. (Obras escolhidas; vol.1)

_____. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas; vol.1)

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: M. Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

BIASOLI, Carmem Lúcia Abadiz. **A formação do professor de arte: do ensaio à encenação**. Campinas: Papyrus, 1999. (coleção Magistério: formação e trabalho pedagógico)

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**. Portugal: Porto, 1994.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson. **Margem**: revista da Faculdade de Ciências Sociais da PUC, São Paulo, n. 01, março, p. 79–90, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 (2004, 12. edição)

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

CASTRO, Afonso de. **Entre o vale e a imagem**. Campo Grande: UCDB, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1997

COSTA, Maria Zenilda. **Os professores de arte das escolas municipais e seus saberes de experiência**. 2004. 204 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação**. 2. ed. Tradução Karen Astrid; Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Série Estudos)

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação**. Rio de Janeiro: J Zahar, 2004. (Psicanálise Passo-a-Passo, 51)

CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria C. de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 19. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 51-66.

DESLANDES, Suely Ferreira. A constrição do projeto de pesquisa. In: MINAYO, Maria C. de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 19. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 31-50.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1 - Prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução de Renge Eve Levie. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004. (Coleção Enfoques)

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Paola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção debates, 32)

ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro/São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1987. Vol. 6.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

GAMBOA, Silvio S. Quantidade – Qualidade: para além de um dualismo técnico e de uma dicotomia epistemológica. In: SANTOS FILHO, José C. dos; GAMBOA, Sílvio S. **Pesquisa educacional: quantidade – qualidade**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000. p. 84 – 108. (Coleção Questões da Nossa Época).

GOHN, Maria da Glória. **História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos movimentos brasileiros**. São Paulo: Loyola, 1995.

GONSALVES, Elisa Pereira. **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. 3. ed. São Paulo: Alínea, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. (Biblioteca Vértice. Sociologia e Política)

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 384 – 416.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papyrus, 2001. (Coleção Ágere)

JUNG, Carl G. **A vida simbólica**. Tradução de Araceli Elman e Edgar Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. (Obras Completas de C. G. Jung, vol. XVIII/1)

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984. (Coleção Debates)

KUPFER, Maria Cristina. **Freud e a educação: o mestre do impossível**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1995.

LINHARES, Ângela. **O tortuoso e doce caminho da sensibilidade: um estudo sobre arte e educação**. Ijuí: UNIJUÍ, 1999. (Coleção Fronteiras da Educação)

_____. **O Pensamento criador ou narratividade enquanto ato criador: processos criativos na crítica da cultura**. 2001. 504 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza. Vol. 2.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (edit.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 137-155.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de lugares imaginários**. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. São Paulo: M. Fontes, 1977 (publicação original).

MARTINS, Miriam Celeste et ali. **Didática do ensino de arte – a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte**. São Paulo: FTD, 1998.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In _____ (org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 19. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 09-29.

OSTETTO, Luciana E.; LEITE, Maria Isabel. **Arte, infância e formação de professores: autoria e transgressão**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2004. (Coleção Ágere)

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987 (12. ed., 1997).

PAIVA, Rita. **Uma inserção no universo bachelardiano: o alargamento e a obsolência do objetivismo na ciência e na sociologia**. São Paulo: USP, 1997. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/filosofia/monoteses/bachelard.htm>. Acesso em 10 mai. 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 1997. (Ensino Superior)

_____. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Octávio. Ver e usar: arte e artesanato. In: _____. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 45-57.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Nova Cultural; Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 79)

PESSANHA, José Américo Mota. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Mota Pessanha et al. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. v-xxxi.

PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanho e outros poemas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1999.

QUINTÁS, Alfonso Lopes. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1992. (Coleção Introduções e Conceitos)

QUINTO, Maria Edneia Gonçalves. **As significações das atividades teatrais para educadores e educandos das 4^{as} séries do CIES – Casimiro José de Lima Filho: uma abordagem psicopedagógica**. Fortaleza, 2001. Apresentada como monografia no Curso de Especialização em Psicopedagogia (UECE).

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A construção multicultural da igualdade e da diferença**. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 1995. Mimeografado.

SANTOS FILHO, José Camilo dos; GAMBOA, Sílvio Sánchez (org.). **Pesquisa educacional**: quantidade-qualidade. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000. (Questões da Nossa Época)

SMITH, Ralph. Excelência no ensino da Arte. In BARBOSA, Ana Mãe (org.). **Arte-Educação**: leitura no subsolo. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999. p. 97–110.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica** – O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

VANNUCHI, Aldo. **Cultura brasileira** – o que é, como se faz. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1999.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas: Autores Associados, 1998. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 59)

Anexos

Anexo 1 – notas de aula do CER e fragmentos de entrevista de Ricardo Guilherme a Ruth Guimarães

Anexo 2 – diário de campo do *Tempo Temporão*

Anexo 3 – caderno individual da pesquisa

Anexo 4 – artigo do jornal *Correio Brasiliense*

Anexo 5 – entrevista 1, Suzy, 10 novembro 2005

Anexo 6 – entrevista 2, Suzy, 17 novembro 2005

Anexo 7 – entrevista 3, Suzy, 24 novembro 2005

Anexo 8 – entrevista 1, Ricardo 15 de setembro de 2005

Anexo 9 – entrevista 2, Ricardo 20 outubro 2005

Anexo 10 – entrevista 3, Ricardo 25 janeiro 2006

Anexo 11 – conto *Um Ror de Tempo*, de Ricardo Guilherme

Anexo 12 – texto dramático *Tempo Temporão*, de Ricardo Guilherme

Anexo 13 – entrevista de Ricardo Guilherme concedida a Roberta Bonfim

Anexo 14 – folder da peça *Tempo Temporão* (CCBN)

Anexo 15 – artigo do jornal *O Povo*

Anexo 1

TEATRO RADICAL BRASILEIRO

Índice por temas

CER – Curso de Encenadores Radicais – Ciclo de Estudos Radicais

ANTONÍMIAS

1. Para se chegar à matriz radical em termos de fisicalização, é preciso ter em mãos alguns índices, alguns sinais de evidência e de expressão dessa radicalidade conflitual que nós nos propomos a encenar. Um desses índices é o que chamamos de antonímia, ou seja, um conjunto de verbos e de seus respectivos antônimos. A gente define em forma de verbo a tese e a antítese da peça como um todo e também das unidades nas quais a peça se divide. Então, trabalhamos com essas antonímias radicais e a partir delas encontramos a ação física. A escolha dos verbos tem de ser precisa no sentido de nos ensejar uma imagem e propiciar uma ação dramática.
2. Estabelecemos os verbos de ação para contrapor a eles os seus antônimos, com o intuito de chegar a compor matrizes dialéticas, porque buscamos imagens nucleares, matriciais, imagens que à medida que vão sendo repetidas vão adquirindo nuances, derivações, decorrências da imagem primordial.
3. O que nos importa é a eclosão de uma espécie de superestrutura cênica na qual os alicerces, os sustentáculos sejam imagens dialéticas matriciais.
4. As antonímias, por exemplo, não são verbos extraídos necessariamente do texto literário. Elas são a tradução em verbo da nossa compreensão sobre uma determinada cena e esta cena pode ser explicitada sem que haja diálogos ou monólogos. E mesmo quando analisamos textos com falas, os verbos que traduzem a nossa compreensão podem não ser citações do texto escrito. Partindo desse princípio, não é preciso o Teatro Radical obrigatoriamente ter um texto prévio assim como, se houver o texto, não é obrigatório traduzi-lo em antonímias com verbos oriundos dele. Estabelecer as antonímias não é arrolar, listar os verbos ditos durante uma peça. As antonímias são uma listagem dos verbos da nossa compreensão da peça. E é a tradução dessa compreensão, centrada no conflito fundamental da peça, que nos interessa.
5. Depois da proposição do axioma, vamos fazer o levantamento das idéias em confronto ensejadas por esse axioma. É o momento em que vamos extrair do axioma as idéias em confronto e expressá-las em forma de verbos, em antonímias. Esse estágio do processo é uma tentativa de redução, de confrontação das idéias que estão descritas no axioma e no resumo. E por que traduzimos o axioma e o resumo em verbos? Porque o verbo traduz uma ação. Ele não é a denominação de um sentimento ou de um procedimento como o substantivo nem é também uma maneira de sentir ou de proceder como o advérbio. Ele é a ação em si. E, então, relacionamos os verbos e seus respectivos antônimos, para que tenhamos, assim, os índices de uma tese e de sua antítese. No TRB, fazer a síntese é a meta e a síntese resulta de toda uma discussão, de toda uma leitura crítica que envolve o grupo.
6. Cada antonímia tem dois verbos. Portanto, em cada unidade vamos trabalhar com dois verbos, ou seja, uma antonímia extraída de um axioma. Se temos mais de uma unidade, vamos inter-relacionar os axiomas e as antonímias de cada unidade para chegarmos à antonímia geral e ao axioma geral da peça inteira. Porque compreendemos que os axiomas e as antonímias de cada unidade são desdobramentos de um axioma geral que atravessa toda a peça.
7. O resumo, o axioma e as antonímias vão servir de base para dar fisicalidade ao espetáculo.

ARQUÉTIPO

1. Segundo a definição do Luiz de Vasconcelos no seu *Dicionário de Teatro*, arquétipo é um termo criado para se referir a imagens psíquicas oriundas do inconsciente coletivo, de acordo com o que Jung teoriza. Jung, um discípulo de Freud, ampliou o conceito freudiano de inconsciente pessoal e propôs a idéia de existência de um inconsciente coletivo. Enquanto o inconsciente pessoal é aquela sombria região da mente na qual são guardadas as nossas imagens e sensações mais remotas, o inconsciente coletivo seria aquela também sombria região do inconsciente individual, cuja memória de imagens e sensações não advém de uma experiência estritamente pessoal, pois procede dos vínculos que o ser humano tem com o imaginário ancestral, transcultural, ontológico, próprio da condição humana.

ATOR, INTERPRETAÇÃO, ENERGIAS

1. Não nos interessa um teatro no qual a construção de significados da cena não dependa fundamentalmente da ação do ator.(...) um dos nossos princípios mais caros é exatamente radicalizar quanto a predominância da ação expressa de um ator na fundação e resolução da cena.

2. Os personagens são mostrados por intermédio de duas partituras corporais, partituras estas que recebem as energias fundamentais, A ou B, de acordo com o desenrolar da trama. O que importa é a personagem enquanto formadora do conflito radical que essas partituras corporais representam. Esses movimentos matriciais poderão ir sendo alternados ao longo de um espetáculo ou podem surgir concomitantemente, evidenciando ainda mais a simultaneidade de energias opostas de uma unidade.

3.. Sombrear o personagem é dotá-lo de ambigüidade, é apresentá-lo como um ser que tem luz e sombra, relevos e baixos-relevos. O ator que não exprime os escaninhos, os labirintos sombrios que são as contradições internas, a ambivalência do seu personagem, faz uma interpretação solar, chapada, que ofusca o espectador com a força da sua obviedade. Entretanto, o nosso ideal é a interpretação lunar, em que há claros e escuros, aquela que deixa implícita a súbita possibilidade de reversão, de mudança, aquela em que a obscuridade pode subitamente ser iluminada e a luminosidade pode ser subitamente obscurecida. É essa dinâmica que mantém a atenção do espectador, porque assim ele percebe que a qualquer momento pode sobrevir na interpretação do ator algo novo, inesperado. É preciso deixar a platéia atenta e tensa, sinalizando uma expectativa que só uma interpretação dialeticamente construída pode indiciar. No TRB essa é a dialética da construção de personagem, o trabalho de deixar que na emoção principal haja espaço para que um sentimento contrário esteja latente. É o que no TRB a gente chama de interseção das polaridades. Essa polarização não está apenas na interpretação em si, na construção da persona, mas também no que nós chamamos de dialética corporal. (ver verbete Corpo)

4. o método facilita o trabalho do ator porque o conduz ao objetivo central, ao núcleo do personagem. Com o método a criação dos atores não se dispersa em superficialidades ou em virtuosismo estéril. O método os direciona para a descoberta do átomo da criação do personagem. Eles não ficam criando por criar; criam em função de um estímulo, de um norte, que é a compreensão do axioma. Colocam o corpo e a voz objetivamente em função da dramatização dos conflitos fundantes do drama. O trabalho do ator passa a ser minimalista, centrado na essência das causas do conflito gerador da cena e não nos efeitos de uma espetacularidade vazia ou evasiva do que é essencial. Outro estímulo em relação aos atores no TRB é eles saberem que estão num tipo de encenação onde nada de fundamental para a cena será feito se não for por meio da atuação deles. O ator sabe que é dele que emana os fundamentos do espetáculo, que é nele que o espetáculo se funda. No TRB o ator não é apenas o elemento mais importante; é o único imprescindível. Ele sabe que o que se quer dizer não vai ser dito pelo cenário nem pela luz, pelo figurino, ou por objetos de cena. É sempre a fabulação do ator que vai fundar os sentidos da peça. O ator adquire uma espécie de lente de aumento e assume toda a responsabilidade sobre o que é expressado. É ele que protagoniza a cena e não os efeitos de luz ou a exibição de uma trilha previamente gravada e editada. No TRB, a música são os volumes, os tons, as entonações, os ritmos, as texturas vocais do ator. A dança é a coreografia do seu corpo no espaço. As metáforas do espetáculo vão estar na sua atuação.

5. é preciso buscar as referências na peça em relação ao personagem, ao cenário, ao figurino, às indicações de época, local de ação, luz etc. Se a dramaturgia não se estrutura numa cronologia linear, é preciso dispor as ações num desenvolvimento cronológico, pra que a gente possa fazer um mapeamento das ações principais e secundárias de cada unidade e, assim, listar tudo o que é dito sobre o personagem e traçar um perfil. Mas nessa espécie de fichamento a seleção dos traços que vão compor a personagem é norteada pela idéia/síntese do conflito. Esse mapeamento sobre o personagem é subsídio para o conflito radical e o conflito radical subsidia a composição do personagem. O que rege a biografia que traçamos do personagem não é a tentativa de caracterizá-lo independentemente do conflito radical. Suas características refletirão sempre nuances do conflito macro da peça.

6. não há a defesa de que o ator de um teatro radical deva menosprezar o estudo de outras artes e das ciências, numa atitude sectária. Ora, se entendemos que o teatro é uma arte transdisciplinar, é salutar que o ator possa, por exemplo, estudar música, não no sentido de que ele tem de tocar instrumentos musicais ou instrumentalizar sua voz para cantar, mas no sentido de conscientizá-lo de que a fala e o corpo têm princípios de uma musicalidade a ser explorada em cena. Ele, então, precisaria desse conhecimento não necessariamente para ser

músico ou cantor mas para ser um ator capaz de apropriar-se de um conhecimento inerente ao exercício de sua atuação. A arte do ator é transdisciplinar. O ator não precisa, por exemplo, ser um músico para fazer música. A sua fala já tem em si musicalidade. Ele não precisa ser um dançarino para dançar. O seu corpo já tem em si potenciais de dança. E para ativar ao máximo esses potenciais de música e dança, inerentes à sua performance, o ator precisa, sim, ter embasamento teórico e prático, com a consciência de que a sua versatilidade não consiste em poder dominar as mais diversas técnicas de dança nem em tocar uma variedade de instrumentos musicais. A versatilidade de um ator deve ser avaliada pela domínio que ele tem da complexidade do seu ofício. E o dimensionamento desta complexidade implica a constituição transdisciplinar de sua atividade, na qual os princípios da música e da dança devem ser conhecidos. Assim, não é necessário transpor para a cena a música e a dança, mas sim acionar os, digamos, princípios ativos dessas artes no desempenho do ator, sem obrigatoriamente transformá-lo num especialista, seja um músico ou um bailarino. Essa nossa postura é motivada pela determinação que temos em fazer primariamente o Teatro. Não nos move o desejo de reinstaurar primordialmente o teatro no sentido de remontar aos seus primórdios históricos. Sabemos que o teatro, ainda como ritual e mesmo como espetáculo em diversas culturas, nasceu como uma atividade multidisciplinar, com a possibilidade de inclusão da dança, do canto etc. No entanto, nossa pesquisa não tem por objetivo o resgate de um teatro primordial mas sim a instalação de um teatro primário, fundado nos meios expressivos do ator, na versatilidade de sua fala e de seu corpo e não nas suas possíveis habilidades como músico, cantor ou dançarino. Isso não significa dizer que os radicais não devam estudar música, canto ou dança e que nós desprezamos estes e outros campos de expressão artística. Nós não estamos a priori estabelecendo nenhum juízo de valor sobre as outras artes. Estamos apenas delimitando a nossa área de pesquisa..

AXIOMA DIALÉTICO

1. O axioma dialético, ou seja, a nossa assertiva em relação à problematização que a peça nos suscita, vai dar a base para toda a nossa pesquisa indicando, inclusive, uma delimitação de unidades. Ele nos dá uma visão monolítica da peça que encenamos, ainda que esta peça venha a ser subdividida por unidades, pois esta subdivisão pressupõe uma totalidade.
2. O axioma é uma assertiva. No nosso caso, uma assertiva problematizadora, o enunciado de uma síntese que no seu bojo indicia novas contradições também problematizadoras.
3. É a nossa proposição, verbalizada e escrita, sobre o que é o problema tratado na peça. Para ser dialético o axioma tem de conter um impasse, num confronto de idéias, numa contraposição que se estabelece em função da existência e persistência de um problema.
4. O axioma é a procura da dialética da nossa compreensão em relação àquela unidade. Procuramos explicitar o que aquela unidade significa, ou seja, definir em assertiva qual a dialética daquela unidade. E aí formulamos o que para nós é o conflito radical.
5. O axioma é o enunciado do conflito radical, descrito sucintamente, de modo a que se explicitem neste enunciado a tese e a antítese das unidades. Nosso pensamento é o de que as ações são feitas de contrários que se interpenetram e se completam.
6. o axioma é a interface dessa problematização que revela vontades e contra-vontades, idéias contrárias que se interpenetram e se chocam e se completam.
7. O axioma radical e a descoberta do mito que o encarna são fundamentais. É para se chegar ao axioma e ao mito que é feito todo o mapeamento da peça.

CONFLITO RADICAL

1. Nossa preocupação é de ordem estrutural e para nós a estrutura da cena, aquilo que a essencializa, é o estabelecimento do conflito estruturante. A grande busca é encontrar o conflito básico que move todas as ações da peça. Uma peça é uma sucessão de situações. O Radical não dramatiza essas situações ou o desenrolar das ações, mas sim os conflitos que geram essas situações e ações, os conflitos que estão na raiz dessas situações. Ao invés de dramatizar as ações em si, temos de nos perguntar o porquê dessas ações. Para nós o que importa é descobrir e fazer a interpretação do conflito gerador que está embasando as situações dramáticas. O nosso é um teatro que tenta sintetizar as situações, buscando uma tradução do conflito radical, ou seja, o conflito gerador das situações. Queremos a expressão fundamental das situações, numa visão macro, dialética. Queremos a diversidade da síntese.
2. a espinha dorsal do método é a busca do conflito radical que se descreve em axiomas (sínteses das cenas e da peça) e em antonímias (verbos de ação referentes a essas sínteses). Todo a nossa atenção se concentra em função da tentativa de delimitação desse conflito, do conflito-mãe, gerador e nutriente da trama.
3. Os procedimentos são etapas a ser cumpridas para que possamos delimitar e explicitar o conflito fundamental, pois a priori não podemos defini-lo sem que essa definição seja comprovada em axiomas, antonímias, mito etc. Essas etapas do processo vão nos servir de sinais para estabelecer o conflito radical, ou seja, o conflito matricial da peça.

4. o que nos interessa objetivamente não é encenar as situações dramáticas através das quais uma peça se desenvolve mas sim a dramatização dos conflitos fundamentais, propulsores dessas situações. Nosso entendimento é o de que nos conflitos está a radicalidade motriz e nutriente da peça. Para nós as situações são apenas efeitos de uma causa primordial que motiva, que nutre e fundamenta todo o desenvolvimento dramático. Neste sentido, o nosso teatro é radical porque objetiva expressar as raízes, as causas deflagradoras das situações. É, por assim dizer, um teatro cosmogônico, pois se propõe a estudar e a revelar as origens dos universos conflituais, suas matérias-primas, seus átomos, e a detectar as repercussões dessa espécie de conflito mater em todo o desenrolar da peça. Nossa atenção está voltada para a descoberta e a revelação desse conflito-mãe que gera e continua alimentando com a sua seiva as situações. Para o Teatro Radical Brasileiro há uma dialética estruturante a ser descoberta por determinados procedimentos metodológicos e a ser expressada por matrizes imagéticas que vão traduzir no espetáculo a tese, a antítese e a síntese da compreensão totalizadora que fizemos. É, portanto, essa compreensão sintética que nós dramatizamos. Ao invés de trabalharmos com uma multiplicidade de imagens, nós nos concentramos nas imagens constitutivas do conflito radical da peça e assim potencializamos a dialética que para nós sintetiza a sua radicalidade.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

1. O TRB é uma poética que resulta de uma ética sobre o fazer teatral. A sua sistematização configura uma metodologia que origina as estéticas de cada um dos diretores radicais. O Radical enquanto poética é, portanto, um *modus faciendi*, e a partilha de um procedimento metodológico não implica em produção padronizada que inviabiliza a expressão de subjetividades ou de inter-subjetividades. Temos os nossos pressupostos, princípios éticos e poéticos, processos estruturantes do teatro que fazemos. É claro que essa base de estruturação do pensamento e essa concepção semiológica do Teatro Radical refletem um olhar político e antropológico sobre o drama humano mas as concepções formais provenientes da nossa metodologia de trabalho são resultados de opções estéticas pessoais ou inter-pessoais deflagradas pela criação artística de quem monta esse ou aquele espetáculo na poética radical. A palavra radical se reporta a duas questões: a busca de uma radicalidade, ou seja, daquilo que determina as fontes geradoras, as raízes primárias do fenômeno teatral, e a busca de um radicalismo, ou seja, a procura da auto-suficiência do teatro como uma expressão artística autônoma. Para nós, no entanto, ser radical não significa ser sectário, fechado em si mesmo, abdicando da possibilidade de reprocessar influências. Ser radical é entender o teatro como uma arte auto-suficiente cujo fundamento não é a interdisciplinaridade mas a transdisciplinaridade. Nosso entendimento é o de um teatro que independe da junção de todas as linguagens artísticas, porque já contém em si todas elas. O teatro, então, para nós é transdisciplinar e não multidisciplinar. Teatro é uma arte específica, independente, e não o conjunto das outras artes. É, enfim, a expressão primária do ator, fabulando metamorfoses com o seu corpo, com a sua voz, um ato de fabulação do ator diante de um determinado público, que acontece em âmbito interpessoal. A vocação antropocêntrica, de um teatro centrado na figura do ator, remonta a Artaud e ao Grotovski dos anos sessenta, com o seu conceito de Teatro Pobre, destituído de ênfase em outros mecanismos de estruturação da cena, como o cenário, a luz, o figurino etc. Esta vocação geral do TRB vem do teatro grotowskiano e se evidencia, por exemplo, em alguns princípios do Teatro Antropológico, de Eugênio Barba e, mais recentemente, no Teatro Essencial, da Denise Stoklos. É evidente a precedência de Grotovski nessa vocação, assim como são consideráveis todas as demais influências posteriores, a partir do Teatro Pobre. O TRB não instaurou essa tendência. O que ele fez foi reprocessá-la, redimensioná-la, moldá-la de modo criativo e absolutamente original. (...) o que fizemos foi, considerando essa vocação geral do teatro de compromisso antropocêntrico, estabelecer especificidades teóricas e metodológicas que respondessem às nossas demandas filosóficas e condissessem com a nossa ética de compreensão do mundo. E aí passamos a pesquisar o que haveria de radical no ato teatral: a presença física do ator, sua performance em interação com o público, a efemeridade desta inter-relação etc. Não nos motivava a pesquisa da radicalidade do teatro no sentido histórico, de reconstituição dos primórdios do fazer teatral. Até porque historicamente o teatro não surgiu como uma modalidade excludente de outras manifestações artísticas mas como um espaço de aglutinação no qual havia a música, a dança, a mímica, a pantomima etc. Na Grécia Antiga, antes da aparição dos festivais que revelaram os dramaturgos, haviam celebrações cênicas - cortejos, ritos, festas - numa espetacularidade que não demarcava uma separação conceitual entre o espetáculo e os celebrantes em geral. Todos, atores e povo, se confraternizavam num grande ritual. A proposta do Radical, portanto, não era fazer o ator reaprender e reconstruir o primeiro teatro mas fazer o ator aprender e constituir o teatro primário, no sentido de pesquisar como fazer primariamente o teatro. O Radical seria, então, dotado de uma teatralidade que preserva as matérias-primas do teatro. Estas matérias-primas, articuladas entre si, alicerçariam o que chamamos de radicalidade. E o que estaria nessa radicalidade? A figura do ator na instauração de todos os significados fundamentais da encenação, criando imagens que estimulassem a fabulação do espectador, imagens com permeabilidade nas quais o espectador pudesse projetar a sua subjetividade e intervir com a sua imaginação e o seu discernimento. Outra característica da radicalidade seria a ênfase a ser dada ao caráter de efemeridade do teatro, ou seja, o fato de no TRB toda a encenação depender exclusivamente das ações físicas e efêmeras do ator, sem se contar com o aporte de exibição de fitas de áudio ou de vídeo, slides, filmes. A radicalização tem também e sobretudo o objetivo de focar o conflito ou os conflitos que geram as situações dramáticas, evidenciando que para nós as situações são reflexos, conseqüências, efeitos de uma causa conflitual que nós nos propomos a estabelecer e a encenar.

2. Esses conceitos todos – arquétipo, sombra, dialética etc – são apropriações feitas pelo Teatro Radical e transcendem a metodologia porque pertencem ao campo das idéias, de modo geral. A idéia, por exemplo, do átomo como algo feito de energias contrárias que se movimentam e que entre si determinam forças de positividade e negatividade, pertence à física. O que o Radical fez foi aplicar esse entendimento ao teatro para descobrir ou criar o átomo conflitual da cena. Circunscrevemos o teatro à idéia de átomo. Assim como também tomamos a noção de trans-historicidade e de transculturalidade do mito, que pertence à antropologia, para subsidiar e formatar o nosso teatro. Na verdade, estamos estudando o homem, o mundo, as coisas, a ciência. É uma tentativa do teatro de apropriação e reelaboração de um conhecimento humano.

3. Nas influências preliminares que incidem sobre essa idéia há, no que se refere ao estudo da cultura brasileira, autores como Câmara Cascudo, Gilberto Freire, Ariano Suassuna, Darcy Ribeiro, Roberto daMatta, dentre outros. No que se refere à teoria do teatro, há o básico de Stanislavski. A noção de unidades, por exemplo, embora com propósitos diferentes do que propõe o teatro stanislavskiano. Há ainda paralelos com Brecht, no concernente à dialética, ao pensamento hegeliano. Não no intuito de caracterizar divisões e lutas de classe mas no objetivo de estabelecer o conflito, as forças opositoras que deflagram a ação dramática. De Grotovski vem a inspiração de um teatro centrado no ator, na busca de um teatro pobre. Outra influência é, mais recentemente, Eugênio Barba e a sua antropologia teatral, o estudo do homem em situação de representação, onde nós buscamos a noção dos polos corporais. Do ponto de vista estritamente teatral, são esses os pensadores que referenciam nosso trabalho mas o Teatro Radical reprocessa essas influências e as redimensiona numa concepção que cria suas próprias leis.

CORPO, MOVIMENTO, DIALÉTICA CORPORAL

1. para nós, os movimentos são matrizes, ou melhor, são matriciais, pois deles derivam, outros movimentos, digamos, filiais. A cena radical é feita das matrizes corporais e das imagens derivadas dessas matrizes. Os movimentos se repetem porque vão durante o processo de repetição adquirindo novas nuances e, portanto, novas significações. Se com as matrizes estabelecidas nós conseguimos fazer todo o espetáculo, isso comprova que os movimentos matriciais escolhidos são realmente radicais, ou seja, são a representação das fontes fundantes de toda a construção de sentidos que o espetáculo suscita. Quer dizer, se a utilização de determinadas matrizes se justifica durante todo o desenrolar da peça, isso demonstra que ela é representativa de uma radicalidade que fundamenta o espetáculo do começo ao fim.

2. A tradução da síntese da peça em antonímias, por exemplo, pode e deve servir de base para a criação de exercícios do que nós chamamos de fisicalização. Se uma das antonímias da peça é formada pelos verbos andar e parar, esses dois verbos de ação podem vir a ser tentados como partitura corporal para uma determinada unidade que seja compatível àquela movimentação. Afinal de contas, estamos querendo saber qual o sentido macro da peça e das cenas para traduzi-lo em imagens corporais. Então, diante de cada descoberta que uma análise nos possibilita, nos perguntamos sempre como é que isso se traduz fisicamente. Vamos, então, para cena, fazer. É inevitável e salutar também que a fisicalização alimente de significados a nossa análise teórica. O que importa é descobrir a imagem ou a ação fundamental, que norteia a peça e sintetiza tudo dela.

3. essa idéia de estabelecimento de matrizes e de seus respectivos desdobramentos perpassa toda a concepção do Teatro Radical. Nele os gestos, os movimentos ou as ações são matriciais justamente porque dão margem à criação de outros gestos, de outros movimentos ou de outras ações derivadas das matrizes.(...) Há nisso um minimalismo, uma idéia de redução da partitura corporal a uma só ação para potencializá-la, explorando-a em todas as suas possibilidades de intenção e de intensidade.

4. Quando partimos para a prática da ação física, é até salutar que essa imponderabilidade, essa imprevisibilidade nos revele alguns aspectos da síntese que o trabalho de análise, teórico, não nos tenha revelado. No entanto, é inquestionável que quando a gente vai criar, já estamos aquecidos intelectualmente e, então, levamos para o palco uma base, um referencial de síntese a ser traduzido e/ou a ser confrontado na prática, com exercícios de criação em cena. Assim como o processo de análise subsidia a prática, a prática também traz subsídios para a discussão intelectual. A ação física, do corpo em atuação cênica, testa, contesta, comprova ou desaprova entendimentos alicerçados no referencial puramente teórico. Vamos, então, redimensionando a nossa equação, já que a linguagem do corpo e da voz abre novas perspectivas de compreensão, deflagra significados, porque aciona não apenas nossos mecanismos de racionalidade, mas a nossa memória corporal, desafia os nossos limites físicos, nos impulsiona a pensar não com o pensamento mas com o desempenho do corpo. Partimos para a experimentação concretamente teatral. Já não estamos no campo das abstrações intelectuais. Estamos fisicalizando uma tentativa de criação. O resumo, o axioma e as antonímias vão servir de base para dar fisicalidade ao espetáculo. Nesse estágio, as discussões se aliam às experimentações cênicas e o processo prossegue até que a gente possa decidir com qual ou com quais antonímias vamos finalmente trabalhar. Isso vai depender do número de unidades em que dividimos a peça.

5. É preciso deixar a platéia atenta e tensa, sinalizando uma expectativa que só uma interpretação dialeticamente construída pode indiciar. No TRB essa é a dialética da construção de personagem, o trabalho de deixar que na emoção principal haja espaço para que um sentimento contrário esteja latente. É o que no TRB a gente chama de interseção das polaridades. Essa polarização não está apenas na interpretação em si, na construção da persona, mas também no que nós chamamos de dialética corporal. Quem, por exemplo, está sentado em cena, não está sentado homogeneamente. No corpo sentado subjaz uma possibilidade de levantar-se. O corpo tem polos e a composição de um movimento considera a interseção dessas polaridades. É um princípio basilar, físico. A borracha da baladeira tem de ser esticada para trás, se o atirador quer que a pedra seja arremessada para frente. O alcance do arremesso para frente é proporcional ao esticamento que é feito

para trás. Essa proporcionalidade também se dá no corpo humano e o movimento em cena deve expressar isso na medida em que o ator equaciona sua atuação corporal no espaço e no tempo.

6. Em nossa pesquisa, na busca de uma síntese, o corpo pode estar expressando um sentimento e a voz outro. O corpo pode estar fazendo o movimento do sentimento A com uma voz que corresponde ao sentimento B, como uma maneira de demonstrar que a nossa compreensão quer expressar um átomo constituído de energias polarizadas. No TRB, a voz é um recurso de instrumentalização da radicalidade, do radicalismo. Nós temos consciência de que a voz provém do corpo e que assim como o corpo condiciona a voz, a voz também se condiciona a ele. Nossa idéia é a de que os atores pronunciem corpos e corporalizem palavras. Nessa interseção corpo/voz o ator compõe com o corpo uma sinfonia de movimentos e com a voz uma coreografia de falas e sons.

DIALÉTICA

1. A nossa visão de mundo é dialética e pressupõe, portanto, uma tese e uma antítese que geram a síntese. Essa abordagem tem evidentemente um recorte do pensamento de Hegel mas tem também correspondências com o taoísmo e até com a descrição que a física faz do átomo.

2. O símbolo do Teatro Radical faz uma alusão a essa interligação sistêmica. A nossa logomarca mostra uma figura humana que é, ao mesmo tempo, uma árvore. Os pés são raízes que se aprofundam horizontalmente e que também se prolongam verticalmente, formando o caule-tórax e os galhos-braços. É a imagem de alguém enraizado cujos dedos apontam para o alto e para baixo, num desenho esboçado em três cores alusivas às etnias brasileiras: o preto, o vermelho e o branco. Esse corpo formado por raízes corresponde à idéia de que o nosso teatro é uma árvore cujas as folhas e cujos os frutos são extensões de um mesmo tronco, germinado de raízes nutridas pela seiva da terra. Uma peça para nós é como se fosse uma planta. Então, nos perguntamos: de que, fundamentalmente, se nutrem as suas raízes? Para a obtenção da resposta, faz-se necessário cavar a terra na qual elas estão fincadas para estudar seus nutrientes. E é por isso que sentimos a necessidade de estabelecer analogias entre o estudo das matrizes dialéticas de uma peça e a nossa cultura para dela extrair o mito nutriente. Não nos basta, portanto, fazer um exercício intelectual sobre uma determinada compreensão hegeliana (tese-antítese-síntese) ou mesmo taoísta (yin-yang), sem que essa percepção seminal, de um teatro nuclear, atômico, reconheça na composição desse átomo teatral a determinante cultural, antropológica. Queremos, sim, tocar o átomo do teatro, e por isso o TRB está centrado na essencialidade do ator, na fundamentação das causas do conflito e na repercussão desse conflito em polaridades, mas todo esse esforço no sentido de sintetizarmos uma compreensão sobre um determinado conjunto de ações dramáticas precisa estar conectado à antropologia cultural brasileira. E para o TRB, são os mitos que revelam essa conexão. Daí decorre o fato de nós traçarmos um paralelo entre a síntese e o mito.

ESPECTADOR, ESPETÁCULO E INVOCAÇÃO DE IMAGENS

1. O que nos importa é a eclosão de uma espécie de superestrutura cênica na qual os alicerces, os sustentáculos sejam imagens dialéticas matriciais. Além de fundamentar o Teatro Radical, a criação dessas imagens tem um outro componente: invocar no espectador, através de sua imaginação, outras imagens, solicitando, assim, do espectador o ato de inventar, em interação com o ato de ver. Em 1988, quando foi publicado o primeiro artigo acerca do Teatro Radical, eu argumentava que a proposta da busca da radicalidade se contrapunha inclusive à espetacularidade pós-moderna cuja propensão tem sido a de convocar o espectador para um emaranhado de imagens frenéticas mas intransitivas. O desafio seria criar um teatro que reduzindo a imagética convocasse o espectador para imagens matriciais, invocativas de outras imagens. O nosso esforço seria no sentido de tornar essa imagens, que se repetem com diferentes nuances de significação, mais permeável à imaginação do espectador. (...) O Teatro Radical convoca o espectador para uma imagem que provoca no espectador a deflagração criativa de outras imagens. A meu ver, o teatro é a invenção do ator que deve despertar a inventividade do espectador. E nesta afirmação se encontram duas das preocupações do Radical: o redimensionamento da função do espectador e a priorização do trabalho do ator teatral.

2. O ator deve criar subliminarmente em sua interpretação recessos misteriosos, intrigantes, para deixar um espaço que enrede o espectador e o faça fabular também. O teatro como essência não é só a fabulação do ator. O ator tem de deixar espaço na sua fabulação para o público fabular. O teatro é a invenção do ator que toca e estimula a inventividade do espectador. Essa invenção se torna uma aventura instigante para a platéia quando o ator, ao invés de conduzir o espectador por um caminho retilíneo, decide levá-lo por um caminho onduloso e sinuoso, no qual a qualquer momento pode surgir uma surpresa previamente e inteligentemente indiciada. No teatro, o olhar do espectador só se interessa, profundamente, pela imagem que indicia conflito. Não é que o espectador seja masoquista. É que o conflito dá a possibilidade de instigar, para que o público possa se inquietar para saber, para desvendar o que lhe é mostrado. A ambivalência da imagem é uma abertura para que o espectador possa interpretar o que está vendo. A harmonia não é um conjunto de valores iguais. Não se faz música, por exemplo, com a junção de mi com mi, de si com si, de fá com fá. Musicalmente, a harmonia é a coordenação de notas musicais diferentes que se harmonizam melodicamente. A harmonia está em o músico saber administrar aparentes incongruências, coordenar disparidades, contradições. E além do mais, essa administração é que instiga o ouvinte e deflagra o prazer de ouvir. No que concerne à imagem também é assim. A platéia se interessa pela cena que lhe concede um espaço para que o espectador intervenha. O teatro pós-moderno, além de estar caudatário de outras linguagens artísticas, acostumou o público a lidar com um múltiplo e dispersivo conjunto de imagens chapadas, intransitivas, e sob o impacto dessa intransitividade e dessa dispersão, o espectador faz inferências, digamos, muito horizontais porque está diante de imagens que são

impermeáveis à sua intervenção criativa, imagens que são desprovidas de fossos de verticalidade nos quais ele pode penetrar. A tendência da linguagem fragmentária da pós-modernidade é convocar o olhar da platéia para imagens impactantes mas destituídas de penetrabilidade. O TRB propõe ao espectador o impacto do caráter invocativo das imagens. Convocá-lo para imagens que invocam imagens, para que o público possa interagir com elas, fabular a partir delas, pois o entendimento é o de que a fruição no fenômeno comunicacional do teatro se radicaliza quando a inventiva do espectador completa a invenção do ator. A encenação que desconsidera ou dilui essa dimensão da inventiva do espectador menospreza ou subestima o poder do teatro como um arte de relação interpessoal, interativa. O caráter interativo das relações teatrais está na raiz da fenomenologia do teatro e essa interatividade se torna mais densa e sensível quando o espectador ficciona, imagina, formula significados, polissemias. É claro que qualquer imagem que se ponha diante de alguém é convocativa, no sentido de estar convocando esse alguém para um dado imagético específico. O teatro, portanto, tem essencialmente esse caráter convocativo, mas o que o TRB pretende é que essa convocação não seja para imagens fechadas em si mesmas, mas para imagens que estimulem a criatividade do espectador. Também é claro que a interatividade aqui proposta não é a da interferência física do espectador na cena, como reivindica o Teatro do Oprimido, até porque na proposta do Boal o espectador abdica da sua condição de espectador e passa a protagonizar a cena. A interatividade que nós reivindicamos é a que se abre para a atuação do espectador enquanto espectador, ser pensante, dotado de imaginação. Queremos um espectador mais atuante mas na sua ação de espectador. O espectador não se liberta de uma opressão quando vira ator. Tomando o lugar dos atores em cena ele muda de função. A condição de espectador não faz de alguém um oprimido ou um passivo. O espectador nunca é passivo. Ser espectador é uma atividade e já é em si uma ação, a ação de absorver e reprocessar emocional e intelectualmente o espetáculo ao qual ele assiste. O que propomos é o redimensionamento, a requalificação dessa atividade feita pela platéia, dando a ela oportunidade de ser criativa e de aprofundar a sua parceria com o palco. Neste sentido, se há no teatro uma opressão é a de uma criação artística que tenta embotar ou que não privilegia a inteligência do espectador e subestima a vocação política do teatro para analisar e se aprofundar em uma abordagem temática. Radicalizar a interatividade seria criar imagens transitivas, imagens com frestas, com lacunas a ser preenchidas pela inventiva do espectador, pois um dos valores que está na raiz do teatro é exatamente a interseção da fabulação do ator com a fabulação do espectador.

HISTÓRICO

1. A história do Teatro Radical Brasileiro começa com a publicação no jornal *Correio Braziliense*, de julho de 1988, do primeiro artigo sobre a idéia. No entanto, as duas primeiras montagens radicais são, respectivamente, de 1990 e 1991: as peças *Valsa Número 6*, de Nelson Rodrigues, e *Sargento Getúlio*, versão teatral do romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro. O primeiro artigo é uma espécie de manifesto que contém algumas considerações ideológicas sobre o que seria a radicalidade do teatro. Surgiram mais tarde outros espetáculos e oficinas, inclusive uma delas em Brasília, até que os grupos Companhia Pã de Teatro e Companhia Pessoas de Teatro, fundados respectivamente por Karlo Kardozo e Ghil Brandão, se juntaram ao Grupo Pesquisa, que eu havia fundado em 1978, e dessa junção, surgiu em dezembro de 1997 a Associação de Teatro Radicais Livres, instituição que tem como objetivo pesquisar e difundir o Radical.

2. A idéia do TRB, no sentido da concretização conceitual, surge embrionariamente em 1988 em forma de artigo publicado no jornal *Correio Braziliense* (Brasília/DF). Naquela época, a motivação para pensar o Teatro Radical foi a minha inquietação em relação ao que se fazia no chamado mundo pós-moderno: um teatro caudatário de outras linguagens. Era preciso redefinir uma linguagem essencialista, específica, que para se fundar não necessitasse de outros meios expressivos e se bastasse a si mesma. A distorção de espetáculos cada vez mais centrados na luz, no cenário, em efeitos pré-gravados, em trilhas sonoras, em raio laser, numa absorção de tecnologias que não são inerentes à fundação precípua do teatro contradizia a minha convicção de que o teatro deve ser centrado no ator. Então, comecei a pesquisar o que estaria na raiz do teatro, como se tivesse de destitui-lo de todos esses elementos acessórios. Sem eles, o que restaria do teatro? A fabulação do ator e do espectador, a efemeridade do ato, o conflito, a metamorfose da persona. Para se fazer teatro não se pode abdicar do que lhe fundamental e do que fundamenta esse fenômeno de comunicação interpessoal. A minha outra preocupação era com a questão da brasilidade. Além dessa descaracterização do teatro enquanto linguagem auto-suficiente, teatrocêntrica, eu verificava na formação dos jovens atores brasileiros desinformações sobre o homem do Brasil, seus arquétipos, seu inconsciente coletivo. Percebia, por exemplo, que, em geral, no ensino formal ou informal de teatro, os atores não eram e ainda não são treinados no referencial brasileiro das lendas, dos gestos, dos mitos brasileiros. Há toda uma geração teatral emergente que desconhece os nossos referenciais antropológicos e que, mesmo formada por atores brasileiros, não sabe ser brasileira. Urgia, portanto, uma instância de treinamento e uma proposta de teatro que fundamentasse uma consciência de brasilidade. Não uma postura xenófoba mas algo que considerasse o Homem no Homem Brasileiro, a ontologia que o faz, apesar e em função mesmo da universalidade, não se dissociar do legado cultural telúrico.

3. O TRB é um campo aberto à pesquisa, à descoberta de novas percepções, de novas vocações. É entendendo o Radical como um organismo vivo, dinâmico, que nós, veteranos radicais, lidamos com ele na prática. Quando temos de colocar em cena uma peça, os problemas vão surgindo, porque o Radical está em construção e estará sempre se aprimorando. Afinal de contas, nós estamos vivos e somos artistas, inquietos e atentos às demandas do nosso próprio processo de amadurecimento. Agora, estar em construção não significa implosão, autodestruição, negação de nossos princípios, mas sim possibilidades de ajustamentos que nos impulsionam a radicalizar ainda mais.

4. nos primórdios do Teatro Radical, me ocorreram outros nomes para denominá-lo, entre eles os adjetivos nuclear e atômico. Teatro Atômico me pareceu uma denominação demasiadamente científica, além de terrível por lembrar a hecatombe, o poder destrutivo da bomba. Teatro Nuclear também não me parecia condizente, porque não explicitava a proposta como um todo. Optei, então, por Radical e passei a conceituar o que para este teatro seria radicalidade, com as noções de uma unidade formada por opostos complementares. Para a definição neste aspecto, em particular, foram decisivas as considerações de autores como Kapra que no livro *O Tao da Física*, por exemplo, traça paralelos entre o taoísmo e a física quântica. Mas, além da influência de Fritjof Kapra na concepção original do Teatro Radical, há as contribuições de Hegel, de Brecht, de Jung e de pesquisadores brasileiros como Câmara Cascudo, Ariano Suassuna, Roberto daMatta e Darcy Ribeiro, dentre outros. O nosso conceito de pan-brasilidade foi se firmando a partir da leitura desses autores e resultou na exigência que nos demos em buscar o mito regente de cada peça a ser encenada.

5. A motivação decorreu de um impulso de originalidade capaz de gerar um teatro que buscasse a essência dialética e não se ativesse à superfície e à superficialidade de dramatizar situações. Essencializar o drama, radicalizar o teatro, eis um aspecto do desafio que se nos interpunha na criação do Teatro Radical Brasileiro. Fazê-lo um ato político de instauração revolucionária do papel do teatro, transcendendo a dramatização de meras situações seqüenciais para dramatizar a síntese dessas seqüências. A idéia tinha e tem ainda como pressuposto o entendimento de que o teatro deve colocar uma espécie de lente de aumento no cerne das questões conflituais para se concentrar nas ações fundamentais dos conflitos e não se perder na periferia das ações secundárias. É a procura de uma abordagem causal e não episódica dos fatos que estruturam uma peça. Há no TRB a busca por uma dimensão sintética tanto no que se refere ao Homem como um ser ontológico quanto no que se refere à semiologia do teatro.

INCONSCIENTE COLETIVO

1. a definição de inconsciente coletivo dada por Luiz de Vasconcelos, no seu *Dicionário de Teatro*:

“ O conceito de Inconsciente Coletivo implica duas operações básicas: a retenção pela memória de imagens primordiais gravadas através de um processo de repetição por nossos ancestrais e a expressão dessas imagens em forma de mito”. É uma espécie de código genético de imagens, um DNA psíquico do ser humano, como se nós fôssemos, através dos mitos, dos arquétipos, irmanados no mesmo átomo. Faz parte do átomo humano esse conjunto de imagens arquetípicas. (RG)

LOCUS

1. No TRB locus é o lugar que deflagra o conflito e que, em função do impasse estabelecido, determina a ação fundamental da peça. O locus acaba sendo, conseqüentemente, o lugar da ação da peça, o que corresponderia à idéia de cenografia, mas o que peculiariza o locus é que, mais do que um local onde ocorre a ação, ele é o lugar que gera a ação, o útero onde se dá a gestação do conflito fundamental, o meio ambiente que propicia a deflagração da dialética da peça.

2. Esse recorte, digamos, reducionista ocorre também na definição do locus das peças. Faz-se uma redução espacial para que se possa explorar e potencializar o espaço em todas as suas múltiplas viabilidades. É claro que o estabelecimento do locus não se dá de forma arbitrária, sem conexões de sentido, apenas para que os atores possam ocupar criativamente o espaço cênico. Isso é conseqüência. O que chamamos de locus vem a ser o lugar, o topos que deflagra a ação conflitual da cena. O locus para nós é o útero que gera o conflito, é a sede que propicia a ação fundamental e a deflagração das relações conflituais da peça.

METODOLOGIA

1. a espinha dorsal do método é a busca do conflito radical que se descreve em axiomas (sínteses das cenas e da peça) e em antonímias (verbos de ação referentes a essas sínteses). Todo a nossa atenção se concentra em função da tentativa de delimitação desse conflito, do conflito-mãe, gerador e nutriente da trama. (...) Os procedimentos são etapas a ser cumpridas para que possamos delimitar e explicitar o conflito fundamental, pois a priori não podemos defini-lo sem que essa definição seja comprovada em axiomas, antonímias, mito etc. Essas etapas do processo vão nos servir de sinais para estabelecer o conflito radical, ou seja, o conflito matricial da peça.

2. O resumo descreve, condensa as ações; as antonímias polarizam essa descrição condensada; o axioma problematiza essa condensação no sentido de estabelecer as contradições, os impasses, as desestabilizações, para fazer a síntese; e a referência mítica estabelece uma analogia entre todos esses elementos de análise e uma expressão cultural (o mito), para que, então, se conclua o processo de busca do conflito radical da peça que está sendo montada. O Teatro Radical propõe todos esses procedimentos, que têm por objetivo dar a conhecer a tese, a antítese e a síntese, porque entende que nelas estão os componentes do que nós poderíamos chamar de átomo da peça. O conceito de radicalidade nos remete precisamente a isso: à tentativa

de estabelecimento de uma unidade matricial. O superobjetivo do Teatro Radical é a procura desse átomo feito de polaridades, de um núcleo de energias contrastantes fundamentais. Numa analogia com a Física, poderíamos dizer que o Radical é um teatro nuclear, com prótons, nêutrons e elétrons teatrais.

3. DEPOIS DE DETERMINARMOS O RESUMO, AS ANTONÍMIAS, OS AXIOMAS, EM FUNÇÃO DO CONFLITO RADICAL, SE FEZ NECESSÁRIO PESQUISAR O MITO QUE TRADUZISSE ESSA SÍNTESE, FAZENDO ASSIM UMA RELAÇÃO ENTRE AS DISCUSSÕES TEÓRICAS E A NOSSA CULTURA. SAÍMOS DO PLANO MERAMENTE INTELCTUAL E PARTIMOS PARA O CAMPO AFETIVO, NO INTUITO DE AVERIGUAR ONDE NO IMAGINÁRIO POPULAR DO BRASILEIRO A DIALÉTICA QUE FORMULAMOS ESTARIA CONFIGURADA.

4. Então, o que convém assinalar é que quando o Radical propõe a observação transcultural, ela não constitui apenas um exercício de comparação de semelhanças mas agrega também novos valores, novos significados às mitologias que vão sendo confrontadas.

5. Nós não estamos fazendo teatro para iniciados ou com o intuito de fazer a platéia apreciar os procedimentos operacionais do Teatro Radical. Não é essa a solicitação. O público tem de se envolver é com as idéias e as emoções que o texto e a encenação suscitam.(...) O que cabe à encenação, independentemente de ser ou não radical, é ir indiciando sentidos para estabelecer um pacto de comunicação com a platéia. O Radical é apenas uma forma, uma estrutura metodológica para se chegar a isso. Ele não é um fim em si mesmo mas um meio. O fim é a comunicação, a expressão de arte dos encenadores e a capacidade que só ela tem de acionar corações e mentes.

6. A metodologia é feita no sentido de nortear a nossa criação. Com a aplicação do método procuramos objetivar uma compreensão sobre um determinado conflito mas é claro que no teatro, como em toda criação artística, há algo que é imponderável. Quando partimos para a prática da ação física, é até salutar que essa imponderabilidade, essa imprevisibilidade nos revele alguns aspectos da síntese que o trabalho de análise, teórico, não nos tenha revelado. No entanto, é inquestionável que quando a gente vai criar, já estamos aquecidos intelectualmente e, então, levamos para o palco uma base, um referencial de síntese a ser traduzido e/ou a ser confrontado na prática, com exercícios de criação em cena. Assim como o processo de análise subsidia a prática, a prática também traz subsídios para a discussão intelectual. A ação física, do corpo em atuação cênica, testa, contesta, comprova ou desaprova entendimentos alicerçados no referencial puramente teórico. Vamos, então, redimensionando a nossa equação, já que a linguagem do corpo e da voz abre novas perspectivas de compreensão, deflagra significados, porque aciona não apenas nossos mecanismos de racionalidade, mas a nossa memória corporal, desafia os nossos limites físicos, nos impulsiona a pensar não com o pensamento mas com o desempenho do corpo.(...) O resumo, o axioma e as antonímias vão servir de base para dar fisicalidade ao espetáculo. Nesse estágio, as discussões se aliam às experimentações cênicas e o processo prossegue até que a gente possa decidir com qual ou com quais antonímias vamos finalmente trabalhar. Isso vai depender do número de unidades em que dividimos a peça.

7. Formulando esse axioma geral, estamos conseguindo detectar a síntese e a antítese da peça. Temos, então, o axioma geral (a dialética da peça) e a antonímia geral da peça. Depois procuramos saber onde na nossa cultura há um mito que encarna essa síntese. Porque até então estávamos discutindo em função da obra, em relação à cena. Mas agora nós vamos tentar procurar na antropologia cultural o protótipo que representa essa síntese, pra gente ter não apenas um referencial histórico mas também e sobretudo uma referência trans-histórica da síntese que nós fizemos.

8. é preciso buscar as referências na peça em relação ao personagem, ao cenário, ao figurino, às indicações de época, local de ação, luz etc. Se a dramaturgia não se estrutura numa cronologia linear, é preciso dispor as ações num desenvolvimento cronológico, pra que a gente possa fazer um mapeamento das ações principais e secundárias de cada unidade e, assim, listar tudo o que é dito sobre o personagem e traçar um perfil. Mas nessa espécie de fichamento a seleção dos traços que vão compor a personagem é norteadada pela idéia/síntese do conflito. Esse mapeamento sobre o personagem é subsídio para o conflito radical e o conflito radical subsidia a composição do personagem. O que rege a biografia que traçamos do personagem não é a tentativa de caracterizá-lo independentemente do conflito radical. Suas características refletirão sempre nuances do conflito macro da peça.

MITO

1. Os mitos atravessam o tempo, perpassam a história, têm trans-historicidade e é essa trans-historicidade que faz com que nós, hoje, no mundo contemporâneo, sejamos o reprocessamento e a atualização deles. Por isso é que quando nos deparamos com um mito, nos interessa estudar a cultura que o gerou mas sob o ponto de vista trans-histórico para analisarmos o que ele hoje nos ensina, como ele se reflete na contemporaneidade e qual a correlação de significado que ele mantém com outras culturas. Neste sentido, o mito adquire para nós a dimensão não apenas de uma matriz cultural específica, circunscrita a uma raça ou a um tempo mas a dimensão transcultural, ontológica, pan-brasileira, porque no nosso entendimento o tempo e as culturas transfiguram os mitos, mas eles, nas suas diversas manifestações formais, preservam uma essência atemporal, que nos alimenta o inconsciente, e essa essência radical tem para nós componentes dialéticos fundamentais com os quais queremos trabalhar. Então, se compreendemos que o mito contém a síntese, compreendemos

também que ele não é tão-somente uma imagem solar, explícita, mas uma imagem lunar que contém implicitamente a sua própria sombra junguiana, ou seja, o seu próprio contraste, a sua antítese.

2. Na nossa pesquisa, o que interessa não é estudar o mito para dar a ele uma delimitação histórica, datada, e reproduzir seus contextos e suas circunstâncias. O que nos interessa é a energia potencial em si que o mito contém e que se dinamiza e se atualiza.

3. Trabalhar com o mito é fazer, através de um elemento de etnografia, uma espécie de uma psico-socio-antropo-análise de nós mesmos. Por intermédio desse mecanismo de análise, nós nos reconhecemos como pertencentes de uma grande tribo do agora, do hoje, que, no entanto, tem conexões profundas com a história. Entretanto, é preciso reconhecer que diante dessa imagem-mito o nosso olhar é relativizador. Aliás, o próprio pressupõe essa relativização. O olhar do público torna qualquer peça atual, mesmo a que tem a sua ação dramática passada na pré-história. A apropriação que um público faz de uma peça atualiza essa peça, porque é sempre ditada por um olhar que relativiza, compara e faz inferência a partir da contemporaneidade. Não importa se a peça é antiga ou se foi escrita ontem. A apreensão do que a peça mostra é feita pela mediação do tempo presente. É sempre um olhar contemporâneo que conta e interpreta o passado. Neste sentido, a gente poderia dizer que o passado não existe, a não ser como uma composição filtrada por um olhar presentificado. As visões históricas vão sendo construídas pelas gerações, ao longo do tempo. Portanto, o olhar histórico é também um olhar trans-histórico.

4. Eis, então, o nosso desafio no que se refere à pesquisa da cultura brasileira: constituir um olhar totalizante que considere as inter-relações, as interseções significativas, as transculturalidades e as transhistoricidades de nossos mitos. Sob um ponto de vista transcultural e transhistórico, podemos olhá-los como passíveis de atualização. Neste sentido, um personagem contemporâneo pode ser a repercussão atual de latências arquetípicas, na sua maneira de se ver e de sentir o universo ao redor. E a análise desse aspecto transhistórico interessa ao Teatro Radical na medida em que permite uma aferição das origens de nossas relações com as coisas e nos esclarece sobre a repercussão dessas origens no presente e no futuro. Quando pensamos um mito não o condicionamos a uma circunscrição histórica, restrito a uma determinada cultura, a um determinado tempo. Pensamos esse mito transhistoricamente. Queremos dele o sentido ontológico. Não nos interessa resgatá-lo para demonstrar a sua configuração histórica mas para desvelar a sua atemporalidade ou para revelar o quanto ele é transhistoricizado e transculturalizado em todas as temporalidades, inclusive a nossa, contemporânea. Nós nos apropriamos dele agora e nos perguntamos o que ele tem a nos dizer hoje. É sob esse ponto de vista que dialogamos com todos os mitos que estudamos. O que nos enseja é a busca pelo que a História tem de transhistórico e pelo que as culturas têm de transcultural.

5. a nossa postura dialógica, relativizadora, não nos permite trabalhar com o mito regente da peça apenas como uma imagem transposta de um universo cultural para outro mas sim considerando sua latência de transubstanciação. Transubstanciamos e, portanto, criamos um novo mito a partir desse olhar transcultural. Sobretudo porque queremos desvendar a tese e a antítese desse mito

6. nós vamos tentar procurar na antropologia cultural o protótipo que representa essa síntese, pra gente ter não apenas um referencial histórico mas também e sobretudo uma referência trans-histórica da síntese que nós fizemos. E por que o mito? Na antropologia, o que há de mais emblemático são os mitos. O mito é o material que mais se adequa a essa idéia de síntese dialética que nós ambicionamos. O mito é a encarnação dessa idéia de redução que se amplia. O mito é uma figura mas uma figura cuja configuração representa uma totalidade. Para nós o mito incorpora um conflito radical e nos aponta onde no nosso inconsciente coletivo a dialética do nosso axioma já está configurada. Por este motivo o mito é o referencial antropológico do TRB. (...) Cabe a nós descobri-lo, relacionando-o com o estudo teórico que realizamos, estudando o seu significado em função do axioma. Um dos índices mais deflagradores para uma possível idéia-síntese da peça é a procura do mito representativo da peça. A pergunta-chave passa a ser: qual o mito que encarna o nosso axioma? Ou ainda: que mito o nosso axioma enseja? Vamos, então, agora conscientemente identificá-lo para expressá-lo em cena.

7. O axioma radical e a descoberta do mito que o encarna são fundamentais. É para se chegar ao axioma e ao mito que é feito todo o mapeamento da peça.

PAN-BRASILIDADE

1. A palavra radical, no entanto, não se refere apenas ao verbo radicalizar mas também ao verbo radicar. Daí deriva a idéia de buscar as raízes estruturais do fenômeno teatral mas também as raízes antropológicas do Homem Brasileiro, a mitologia que a sua pan-brasilidade assinala. O conceito de pan-brasilidade aponta a perspectiva de estudar a diversidade mítica brasileira, não para delimitar na multiplicidade de exemplos as diferenças, as discrepâncias da nossa formação multirracial, mas para tentar detectar as convergências de sentido, os significados essenciais de uma possível interseção e encará-los como essências trans-históricas. Neste sentido, o que nos mobiliza é articular, nas culturas brasileiras, o atávico com o contemporâneo, alcançando, assim, a dimensão arquetípica, atualizável; é estabelecer o conjunto-interseção de todas essas formas variadas e expressivas que a nossa cultura multifacetada tem. É esta postura que define o nosso conceito de pan-brasilidade: verificar o que interliga significativamente essa diversidade, descobrir a correlação essencializadora que há entre as partes de um todo, para nesse conjunto-interseção centrar a nossa pesquisa, partindo do pressuposto de que nele está latente a síntese. Essa é a radicalidade macro que norteia o Teatro Radical Brasileiro: o estabelecimento da essência que há na síntese, tanto no que concerne ao, digamos, sintagma teatral quanto no que diz respeito ao pensamento mítico estruturante do que entendemos como unidade sintética da cultura brasileira.

2. conceito de pan-brasilidade. O prefixo pan designa totalidade e o termo brasilidade, a condição de brasileiro. O que desejamos pesquisar e expressar é a pan-brasilidade entendida não como a soma, a junção das referências míticas da antropologia cultural do Brasil, mas sim como a interseção, a correlação desses mitos que nos caracterizam enquanto povo. A proposta, portanto, é detectar em meio à diversidade de influências de nossa formação cultural as analogias, as correlações de significado. Entendemos que as culturas, nas suas variadas mentalidades determinadas por tempos diversos e pelas experiências históricas de cada povo, refletem arquétipos. As culturas se apropriam desses arquétipos e os expressam, em ritos diferenciados, mas é possível traçar paralelos entre esses peculiares modos de expressão. Eis, então, o nosso desafio no que se refere à pesquisa da cultura brasileira: constituir um olhar totalizante que considere as inter-relações, as interseções significativas, as transculturalidades e as transhistoricidades de nossos mitos. Sob um ponto de vista transcultural e transhistórico, podemos olhá-los como passíveis de atualização. Neste sentido, um personagem contemporâneo pode ser a repercussão atual de latências arquetípicas, na sua maneira de se ver e de sentir o universo ao redor. Mesmo de calça jeans ou de gravata e paletó, esse personagem ao lidar com a atualidade pode estar repetindo visões de mundo próprias de um determinado arquétipo. E a análise desse aspecto transhistórico interessa ao Teatro Radical na medida em que permite uma aferição das origens de nossas relações com as coisas e nos esclarece sobre a repercussão dessas origens no presente e no futuro.

3. Quando propus a pan-brasilidade não pensei esse conceito como uma abordagem que fosse a junção de todos os brasis, de todos os diferentes códigos que permeiam as culturas fomentadoras do Brasil. Não me interessavam as diferenças mas exatamente as semelhanças entre elas, os pontos de interseção. O que nos difere de região para região são feições regionais, modus vivendi, mas subjaz fundamentalmente em nós dimensões trans-históricas e transculturais que se baseiam no arquétipo, no mito reproduzido e sempre reatualizado. A pan-brasilidade é, portanto, um conceito que detecta a nossa qualificação antropológica, cultural, e não a quantificação da nossa cultura, a demonstração das variedades. O que eu propunha não era detectar a quantidade, as variações processuais para caracterizar a nossa multiplicidade, mas estabelecer nesse espectro de variedade os traços de inteseção que nos irmana, apesar das formações tão diversas. A pesquisa proposta era examinar, digamos, as culturas brasileiras para descobrir arquétipos correlatos.

RADICALIDADE/ VOCAÇÃO SEMIOLÓGICA

1. São duas as vocações do Teatro Radical, como proposta: a vocação semiológica e a antropológica. Sob o ponto de vista semiológico, o Teatro Radical não se explicita pela transposição da escrita dramática para a escrita cênica, porque o que nos interessa objetivamente não é encenar as situações dramáticas através das quais uma peça se desenvolve mas sim a dramatização dos conflitos fundamentais, propulsores dessas situações. Nosso entendimento é o de que nos conflitos está a radicalidade motriz e nutriente da peça. Para nós as situações são apenas efeitos de uma causa primordial que motiva, que nutre e fundamenta todo o desenvolvimento dramático. Neste sentido, o nosso teatro é radical porque objetiva expressar as raízes, as causas deflagradoras das situações. É, por assim dizer, um teatro cosmogônico, pois se propõe a estudar e a revelar as origens dos universos conflituais, suas matérias-primas, seus átomos, e a detectar as repercussões dessa espécie de conflito mater em todo o desenrolar da peça. Nossa atenção está voltada para a descoberta e a revelação desse conflito-mãe que gera e continua alimentando com a sua seiva as situações. Cabe à nossa metodologia de análise descobri-lo e resta à nossa criatividade configurá-lo com imagens matriciais capazes de exprimir a peça em sua totalidade. Para o Teatro Radical Brasileiro há uma dialética estruturante a ser descoberta por determinados procedimentos metodológicos e a ser expressada por matrizes imagéticas que vão traduzir no espetáculo a tese, a antítese e a síntese da compreensão totalizadora que fizemos. É, portanto, essa compreensão sintética que nós dramatizamos. Ao invés de trabalharmos com uma multiplicidade de imagens, nós nos concentramos nas imagens constitutivas do conflito radical da peça e assim potencializamos a dialética que para nós sintetiza a sua radicalidade. A palavra radical, além de aludir à pesquisa acerca desse conflito deflagrador, se refere também à idéia de radicalismo e nos enseja a perspectiva de radicalizar o entendimento do teatro como uma arte auto-suficiente, centrada substancialmente na performance do ator e na sua interação com a platéia, enfatizando, pois, essa auto-suficiência em relação a outros meios expressivos. (ver verbete Radicalismo)

RADICALIDADE/VOCAÇÃO ANTROPOLÓGICA

1. Nessa radicalidade, outra vertente que investigamos e vivenciamos é a vocação antropológica. Queremos refletir a cultura brasileira, sobretudo a trans-historicidade dos seus mitos. Ainda que estejamos diante de uma peça estrangeira ou de um texto que não seja contemporâneo, nosso empenho é sempre no sentido de entender esse texto ou essa peça à luz da brasilidade e da contemporaneidade. O teatro tem essa capacidade de transfigurar e de atualizar, através da escrita cênica, qualquer manancial ideológico com o qual esteja lidando. No nosso caso, essa apropriação se norteia pelo conceito de pan-brasilidade.

RADICALISMO

1. A palavra radical, além de aludir à pesquisa acerca desse conflito deflagrador, se refere também à idéia de radicalismo e nos enseja a perspectiva de radicalizar o entendimento do teatro como uma arte auto-suficiente, centrada substancialmente na performance do ator e na sua interação com a platéia, enfatizando, pois, essa auto-suficiência em relação a outros meios expressivos. Isso significa conceituar o teatro como um campo de

desenvolvimento da transdisciplinaridade e não de uma pretensa multi ou de uma interdisciplinaridade. Neste raciocínio, porém, não há a defesa de que o ator de um teatro radical deva menosprezar o estudo de outras artes e das ciências, numa atitude sectária. Ora, se entendemos que o teatro é uma arte transdisciplinar, é salutar que o ator possa, por exemplo, estudar música, não no sentido de que ele tem de tocar instrumentos musicais ou instrumentalizar sua voz para cantar, mas no sentido de conscientizá-lo de que a fala e o corpo têm princípios de uma musicalidade a ser explorada em cena. Ele, então, precisaria desse conhecimento não necessariamente para ser músico ou cantor mas para ser um ator capaz de apropriar-se de um conhecimento inerente ao exercício de sua atuação. A arte do ator é transdisciplinar. O ator não precisa, por exemplo, ser um músico para fazer música. A sua fala já tem em si musicalidade. Ele não precisa ser um dançarino para dançar. O seu corpo já tem em si potenciais de dança. E para ativar ao máximo esses potenciais de música e dança, inerentes à sua performance, o ator precisa, sim, ter embasamento teórico e prático, com a consciência de que a sua versatilidade não consiste em poder dominar as mais diversas técnicas de dança nem em tocar uma variedade de instrumentos musicais. A versatilidade de um ator deve ser avaliada pela domínio que ele tem da complexidade do seu ofício. E o dimensionamento desta complexidade implica a constituição transdisciplinar de sua atividade, na qual os princípios da música e da dança devem ser conhecidos. Assim, não é necessário transpor para a cena a música e a dança, mas sim acionar os, digamos, princípios ativos dessas artes no desempenho do ator, sem obrigatoriamente transformá-lo num especialista, seja um músico ou um bailarino. Essa nossa postura é motivada pela determinação que temos em fazer primariamente o Teatro. Não nos move o desejo de reinstaurar primordialmente o teatro no sentido de remontar aos seus primórdios históricos. Sabemos que o teatro, ainda como ritual e mesmo como espetáculo em diversas culturas, nasceu como uma atividade multidisciplinar, com a possibilidade de inclusão da dança, do canto etc. No entanto, nossa pesquisa não tem por objetivo o resgate de um teatro primordial mas sim a instalação de um teatro primário, fundado nos meios expressivos do ator, na versatilidade de sua fala e de seu corpo e não nas suas possíveis habilidades como músico, cantor ou dançarino. Isso não significa dizer que os radicais não devam estudar música, canto ou dança e que nós desprezamos estes e outros campos de expressão artística. Nós não estamos a priori estabelecendo nenhum juízo de valor sobre as outras artes. Estamos apenas delimitando a nossa área de pesquisa. E neste campo de pesquisa, firmamos o compromisso de fazer um teatro centrado na expressividade específica da figura do ator, encarando o teatro como uma arte transdisciplinar mas auto-suficiente. Entender e praticar essa auto-suficiência não significa admitir a supremacia do teatro em relação as outras artes mas tão-somente investigar e vivenciar a sua especificidade, a sua radicalidade.

2. Radical seria um teatro cuja linguagem independesse de outras linguagens para se firmar e se afirmar. Era preciso, portanto, criar um mecanismo através do qual nós preservássemos essa auto-suficiência do teatro. E uma das primeiras palavras-chave para esse mecanismo é o que o TRB passou a chamar de transsubstanciação, ou seja, a ação de transformar uma substância em outra. A idéia era uma contraposição às poéticas teatrais que fazem uma transposição dos códigos da realidade para o palco, como se cada vez mais atestassem que o teatro é uma arte insuficiente, que não se basta, como linguagem específica, e que só se viabiliza como junção de outros meios expressivos. O TRB entende o teatro não como multidisciplinar mas como uma arte transdisciplinar. Teatro não é nem a mera transposição da vida real para o palco nem a aglutinação de outras artes num só espetáculo. O teatro é a arte do ator, em metamorfose, fabulando personas e histórias, numa relação interpessoal com a platéia. Não é uma vitrine de variedades; é um campo de atuação específico no qual o ator transsubstancia significados. E a idéia era radicalizar essa compreensão. Era preciso criar uma significação própria do palco.

RESUMO

1. o resumo é a descrição das ações fundamentais que estruturam o enredo, a trama da peça. Todo o esforço se dá no sentido de traçar a espinha dorsal da dramaturgia exatamente para que, com esta redução objetiva, tenhamos o fulcro, o sustentáculo estrutural do texto, e para que, a partir dele, possamos chegar ao essencial da história, à radicalidade do entrecho dramático. Esse resumo deverá indiciar a aparição do axioma e das antonímias. Poderemos começar nossa análise perguntando quais os verbos que estão explícitos e implícitos no resumo. Ele seria a primeira fonte onde buscaríamos não apenas as antonímias mas também as noções iniciais da dialética do axioma.

2. O resumo não precisa se deter nas ações secundárias. O que ele tem de revelar é a estrutura macro que, por sua vez, vai ensejar os verbos de ação (as antonímias), a problemática (o axioma) e a referência de um mito que simboliza essa problemática. O resumo descreve, condensa as ações

3. nós fazemos o resumo de cada unidade e o resumo da peça, ou seja, uma espécie de sinopse da história com o fundamental do seu argumento. É um apanhado das ações principais das unidades e da, digamos, macro unidade que é a própria peça. Nós entendemos que as ações secundárias são decorrência, e o que nos interessa é a origem, o fundamento.

4. o resumo da peça, ou seja, uma espécie de sinopse da história com o fundamental do seu argumento. É um apanhado das ações principais das unidades e da, digamos, macro unidade que é a própria peça. Nós entendemos que as ações secundárias são decorrência, e o que nos interessa é a origem, o fundamento.

5. nessa espécie de fichamento a seleção dos traços que vão compor a personagem é norteada pela idéia/síntese do conflito. Esse mapeamento sobre o personagem é subsídio para o conflito radical e o conflito radical subsidia a composição do personagem. O que rege a biografia que traçamos do personagem não é a tentativa de caracterizá-lo independentemente do conflito radical. Suas características refletirão sempre nuances do conflito macro da peça.

SÍNTESE

1. Nesse empenho de procurar saber a essência estrutural que a síntese contém, o TRB leva em consideração a compreensão de polaridades, de contrários que se interpenetram, de opostos complementares. Em O Tao da Física, um dos livros referenciais para a formulação do Radical, Fritjof Kapra traça analogias entre a concepção mítico-religiosa e o pensamento lógico, científico, observando em ambos a existência do princípio da dualidade complementar. Nosso núcleo dramático contém tese e antítese postas em gesto e/ou ação, numa dinâmica de relação que resulta num terceiro movimento que seria a síntese. Essa é a engrenagem do pensamento basilar do Teatro Radical. O método cumpre etapas para que possamos chegar a essa dialética. Compreendemos que as unidades conflituais são feitas de dualidades e que estas são matrizes que geram a síntese. Em cena, essas matrizes de pensamento constituem matrizes corporais e vocais, energias matriciais. Então, o nosso prisma é o de um olhar que nos encaminha para a dialética e para a tradução dessa dialética em um axioma, em antonímias, em um mito norteador e, finalmente, em uma ação dramática. A síntese é o nosso parâmetro e os desdobramentos desse parâmetro são os estágios que seguimos em direção à compreensão da peça.
2. axioma dialético que sintetiza a peça. O axioma é uma assertiva. No nosso caso, uma assertiva problematizadora, o enunciado de uma síntese que no seu bojo indicia novas contradições também problematizadoras.
3. nosso interesse é pesquisar quais os temas recorrentes do autor que estamos encenando para que possamos fazer uma síntese do pensamento dele e traçar uma filosofia que embasa sua obra. Nesse tipo de estudo, o que nos mobiliza é procurar sistematizar os conflitos, os impasses nos quais o autor se coloca e as respostas a esses impasses que ele dá nas suas obras. O estudo é feito para que possamos fazer uma síntese, procurando uma tese e uma antítese sobre o autor. Precisamos saber em torno de que tese e em torno de que antítese o autor gravita. (...)O que nos interessa é verificar para que a peça foi escrita, qual a problematização que ela suscita.

UNIDADES

1. As encenações são a repercussão de visões de mundo, são os recortes de um determinado entendimento. O Teatro Radical tem e aciona os seus mecanismos de entendimentos. Nós, por exemplo, fazemos o levantamento das unidades e dos verbos de ação. Esses procedimentos podem estar em outras poéticas. Stanislavski recomenda a divisão da peça em unidades. No TRB essa divisão também se faz mas os objetivos, as estratégias, os pressupostos que justificam essa esquematização são de outra ordem. Nós nos comprometemos com a dialética de cada unidade ou ainda com a dialética geral da peça que essa possível divisão de unidades reflete.
2. É fundamental que haja uma coerência interna, entre as unidades, de modo que elas não sejam dissociadas entre si, porque, afinal, elas são filiais de uma matriz, que é a unidade geral. São desdobramentos dela, partes de um todo.
3. No TRB, o parâmetro (para a divisão das unidades) são as causas ideológicas que geram e fundamentam o conflito macro da peça. As unidades são reflexos pontuais desse conflito macro. Quando as motivações radicais desses conflitos mudam em algum aspecto relevante suscitam a aparição de unidades. Uma peça pode ter uma ou mais de uma unidades mas todas as peças têm como fundo um conflito radical que move as ações dramáticas e nosso objetivo é exatamente determinar e dramatizar esse conflito.

VOZ, DIALETO RADICAL

1. Em nossa pesquisa, na busca de uma síntese, o corpo pode estar expressando um sentimento e a voz outro. O corpo pode estar fazendo o movimento do sentimento A com uma voz que corresponde ao sentimento B, como uma maneira de demonstrar que a nossa compreensão quer expressar um átomo constituído de energias polarizadas. No TRB, a voz é um recurso de instrumentalização da radicalidade, do radicalismo. Nós temos consciência de que a voz provém do corpo e que assim como o corpo condiciona a voz, a voz também se condiciona a ele. Nossa idéia é a de que os atores pronunciem corpos e corporalizem palavras. Nessa interseção corpo/voz o ator compõe com o corpo uma sinfonia de movimentos e com a voz uma coreografia de falas e sons. No campo da pesquisa vocal, a proposta é a criação de uma sintaxe, de uma espécie de dialeto teatral, no qual o ator possa fazer intervenção na palavra e no enunciado frasal, de forma a que a palavra seja enfatizada, por exemplo, em sua dimensão fonética, onomatopaica. Cria-se, assim, uma emissão e uma sintaxe regidas por uma lógica puramente teatral e não necessariamente regidas pela gramática, pela lingüística. O ato de falar adquire um modo que só se justifica em cena, e que não teria sentido na realidade, fora dos limites do palco. A palavra ganha uma acepção plástica, coreográfica, fonética que, normalmente, lá fora, na vida real, não se faria. No entanto, a criação desse dialeto radical não se faz aleatoriamente, como virtuosismo, como exibicionismo de uma criatividade vocal. O dialeto tem de estar norteado pela elucidação do conflito radical. O ator só intervém na palavra se a intervenção servir para evidenciar a dialética. A intervenção não se dá de forma aleatória, arbitrária, gratuita, só para o ator demonstrar uma habilidade. O norte é o conflito, ou seja, voz e corpo estão a serviço desse conflito e é ele que vai dar o direcionamento da intervenção criativa na palavra.

Texto de Ricardo Guilherme

Transcrição de tópicos de uma entrevista concedida a Ruth Guimarães, em 1995, e revisada em 2000 e de trechos das aulas I e II, do Curso de Encenadores Radicais (CER), ministradas em 2000 e revisadas em 2002.

Anexo 4

PRIMEIRO ARTIGO SOBRE O TEATRO RADICAL BRASILEIRO publicado no *Correio Brasiliense*, em 20 de julho de 1988

Ricardo Guilherme

Por reclamar uma expressão que lhe seja intrínseca, o teatro com que nos identificamos deve ser radicalmente teatral e radicalmente brasileiro. Essa radicalidade sintetiza uma interdependência conceitual de radicação e radicalismo. Ou seja, o conceito indica volta às raízes primárias (fundamentais) e postura de transformações absolutas.

A partir de raízes teatrais e brasileiras, esse teatro radicaliza sua especificidade, permitindo-se, entretanto, a inovação. Não adiantaria tão-somente realimentar-se nas raízes sem uma perspectiva de revolução formal-ideológica, sem uma abertura à inventividade.

Entenda-se, pois, o verbo radicar não como sinônimo de remontar ao passado, objetivando a reprodução. Enraizar-se, no sentido proposto aqui, não é meramente reaver o que passou ou reinstaurar o ultrapassado. É, ao contrário, revitalizar as vertentes que alimentam todo um processo de criação, todo um projeto. Arraigar, então, é animar valores determinantes, nucleares, constitutivos do teatro e do povo brasileiro, reprocessá-los, repensá-los, com visão prospectiva.

A radicalidade, portanto, bifurca-se nos pólos da radicação (entendida como busca das raízes culturais subjacentes na presencialidade) e do radicalismo (no sentido da revolução de uma expressividade teatral), já que se quer aqui retroagir criticamente para redimensionar o presente e projetar o futuro.

Do ponto de vista estritamente cênico, a idéia não é pesquisar o teatro que primeiramente se fez mas, acima de tudo, reaprender a fazer primariamente o teatro, redescobrimo sua semiologia essencial. A questão transcende a historiografia porque incide não sobre os primórdios do teatro mas sobre o que há de primário (nuclear) na comunicação e na expressão teatrais: o ator, o binômio espaço-movimento, a relação interpessoal com o público etc.

A teatralidade aqui proposta deve também radicar e radicalizar quanto ao seu teor de brasilidade. Essa incursão telúrica, contudo, entende o Brasil como etnologicamente multiforme, com seus veios indígena, ibérico, europeu, africano etc. Como esses aspectos culturais se inter-relacionam? Que transformações sofreram ao longo da história? Como se abasileiraram? Como o Brasil os reinventou? Que elos o país mantém hoje com sua etnografia básica? O que há de Brasil no Brasil? Como o Brasileiro atuou no meio ambiente, adaptando e transformando? Estas são questões pertinentes. Não nos interessam, por conseguinte, as marcas indígena, branca e negra que não resistiram ao tempo, que não adotaram nossa tropicalidade, que não se transformaram em morenidade cabocla, mulata, cafuzo. Interessa revolver o Brasil, seu substrato cultural e sobretudo o patrimônio artístico do nosso povo, suas repercussões na atualidade, sua inventiva.

Além do eixo Rio São Paulo, onde estiveram e onde estão as definições desse abasileirar temática e formalmente o teatro? A resposta a esta pergunta nos aponta a necessidade de descentralizar o interesse acerca do trabalho realizado nesses dois centros urbanos para fazer o Brasil emergir em sua pluralidade, uma vez pesquisados os movimentos teatrais significativos das nossas diversas regiões.

Radicalidade teatral

O que objetivamos com essa busca que resgata, preserva e destina-se à transformação é o aprendizado de ser ator-encenador brasileiro, sem a dependência do acaso ou de uma experiência pessoal assistemática. Queremos que o nosso homem de teatro domine, teoricamente e por vivência com a linguagem popular e dramática, o Homem e o Personagem Nacional.

Ator não nasce ator; se faz ator. Brasileiro não nasce brasileiro; se faz brasileiro. Portanto, formar uma geração teatral que repense o seu ofício e o seu país demanda - além de talento, vocação - metodologia específica, ciência, consciência e paixão.

Convém lembrar ainda que o sentido de ser radicalmente de teatro não propugna por uma exclusividade de dedicação ao palco mas reconhecer que a opção preferencial pelo teatro reclama especialização.

Por outro lado fazer um teatro radicalmente brasileiro não implica exilar-se no Brasil ou em xenofobia. Pode-se relacionar o homem e o teatro brasileiros ao homem e ao teatro de outros países, principalmente os de língua portuguesa e os ibero-americanos. Inter-relacionar os nossos e esses referenciais: eis uma tendência a ser adotada. Uma outra consiste em abordar a universalidade do brasileiro, exprimindo-o ontologicamente.

Um Teatro Radical Brasileiro não deve unicamente gerir mas também gerar informações, reger-se por esta ambivalência. Para isso, urge fundar e/ou reestruturar escolas e centros de produção e pesquisa que não se submetam às compartimentações universitárias. Ou a universidade se redimensiona para acolher o teatro e artes ou o teatro terá de engendrar uma universidade. Impossível compatibilizar o pensar e o fazer artísticos aos padrões acadêmicos atuais pois estes cerceiam e enquadram o artista em modelos de atuação e avaliação que inviabilizam qualquer pretensão de convivência pacífica.

Estudo de teatro requer dedicação exclusiva, tempo integral, prática de leitura, pesquisas participativas e outros meios expressivos. Estudo de teatro exige flexibilidade de programas, experimentação, interdisciplinaridade, aprofundamento nas questões atinentes às artes em geral, às artes cênicas em especial, à história, à psicologia, à filosofia e não se limita ao repasse de técnicas e métodos.

Se os que se habilitam a fazer teatro no Brasil geralmente aspiram a um espaço na telenovela ou sonham com os sapateados da Broadway é preciso fazer com que estudem nossas danças folclóricas, dramáticas, nossos autos, os folguedos, as lendas, os mitos, os ritos, o mamulengo, o carnaval, o palhaço da calçada, o circo-teatro, o teatro de revista, a teatrografia genuinamente brasileira. Como ser ator brasileiro sem conhecer do Brasil as falas, o gesto, as gestas ?

A IrRealidade do Teatro

Desejamos caracterizar a sintaxe de um teatro emprestando-lhe personalidade teatral e vocação brasileira. Descartando o teatro como imitação e recriação da realidade, essa escrita cênica o encara como criação de uma realidade, a rRealidade: irreal por ser ficcional e anti-realista mas real por estar alicerçada nas percepções objetiva e subjetiva. A iRealidade produz a realidade do teatro, transcodificada e circunscrita à cena. Não tenciona espelhar mas criar dramaticamente a realidade. Trata-se, assim, de uma poética que atravessa a objetividade e a subjetividade e fomenta uma supra-realidade, embasada na noção de que fazer teatro é desempenhar a função de significar, representar e não rerepresentar, dramatizar e não reviver.

Esse Teatro radical e fonte auto-suficiente de aquisição e transmissão de conhecimento torna-se, então, uma espécie de heterônimo da realidade.

Antropofagia teatral

A radicalidade, apesar de evidenciar o teatro como teatro e o Brasil como Brasil, não restringe o teatro ao teatro nem o Brasil ao Brasil. Ao contrário, possui probabilidades de absorção de influências. Admitir a permeabilidade do teatro à multimídia não é transpor para a cena a projeção cinematográfica, a exibição de vídeos ou a exposição de diapositivos, mesmo que estes estejam articulados com o ator.

O teatro integra-se às demais formas expressivas ao traduzir essas linguagens em essência teatral. A tradução - mais do que conferir teatralidade ao que é assimilado, mais do que teatralizar o que incorpora - faz uma transubstanciação, uma conversão que resulta exclusivamente em teatro e não na parceria, simbiose, junção, fusão ou superposição dele com outros meios.

O fundamental é que, além da complexidade de conteúdo-forma que encerra e do cunho transdisciplinar que pressupõe, o Teatro preserve sua potencialidade, sua fenomenologia, sua capacidade epistemológica, sua natureza dionisíaca, transgressora, sua dinâmica insaciável, dando-nos a oportunidade de redescobrir o Brasil, reinventar o Brasil, imaginar um Brasil.

O fundamental é que o teatro reconheça-se como uma universalidade que produz o saber sobre o Homem a partir de seu reflexo nas artes.

Que essa radicalidade proposta - definindo-se como uma vertente, um manancial - possa estimular atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, produtores, animadores teatrais etc, no sentido do rediscutir e do refazer o teatro para que juntos possamos encontrar as múltiplas respostas que precisamos dar ao desafio de sermos uma nação com oficialmente quase quinhentos anos, prestes a viver o século XXI.

Anexo 5

Entrevista 1 com Suzy – 15/09/2005, em minha casa

1. Quais são as lembranças mais significativas da sua infância e adolescência?

Olhe eu tenho uma memória, sim. Eu... pra minha infância, que eu, eu própria acho impressionante. Eu lembro de detalhes, detalhes. Depois, eu confronto esses detalhes com o que minha mãe diz hoje e ela: “como é que você lembra disso se você só tinha dois anos? Se você só tinha”... sabe. E são lembranças tão remotas e ao mesmo tempo tão vivas!

Eu tenho muito mais [ênfase] memória da minha infância do que a de cinco minutos atrás.

Até eu vou procurar, já procurei um neurologista [em tom de riso], porque eu tô perdendo a memória do hoje. Mas, da minha infância eu lembro de cheiros, de sons, eu lembro de imagens claras, muito claras, né? Até de coisas que a gente quer esquecer de infância porque vem perturbando. Mas já fiz psicanálise há uns dois anos só, depois não fiz mais. Mas, as minhas lembranças são tão claras, que elas são intensas. Elas têm intensidade até hoje, elas trazem intensidade. Então, tanto pra coisas ruins quanto pra coisas boas.

Bom, o que eu mais... é ... são tantas lembranças que eu vou escolher algumas, né? É... eu morei no Pirambu. Eu vim, eu, eu nasci em Paraipaba, mas logo, recém nascida, vim pra Fortaleza, fui, fui trazida e morei então, essa... exatamente essa etapa de infância e adolescência, eu passei no Pirambu. Um Pirambu [ênfase] que... vivia uma... é... era um bairro de trabalhadores. Tinha um estigma muito forte de que era um bairro de pobre, da marginalidade, já tinha esse estigma. É interessante que eu fui ao Pirambu ontem. Completamente diferente do que tinha na minha memória, completamente. Era outro bairro, outra coisa. É... então a minha infância foi perambulando pelo Pirambu.

Eu ia para a escola Aldi Gueri, a Sebastiana Aldi Gueri. Depois, na pré-adolescência, fui pra Leões Jangada [sic], um colégio que tinha lá. E... o que eu guardo é isso.

É... eu tinha uma liberdade muito grande, apesar de menina. Eu era a única menina. Eu tenho dois irmãos e eu era a caçula, menina. Mas, mesmo assim, eu tinha uma liberdade muito grande. Diferente das minhas amigas, de perambular pelo Pirambu.

E também porque a violência, como a gente tem hoje, mais intensa, mais grave, ela começou só... quando... eu lembro muito bem dessa virada, da liberdade plena da minha infância pela areia, porque não era asfalto, era areia, era praia. Eu lembro que oitenta e dois, oitenta e três, começou uma virada. E aí veio a violência, muito forte, e foi exatamente esse período que eu fui estudar no Centro da cidade. Mas, é isso. A lembrança que eu tenho é: eu perambulando pelo Pirambu.

Eu indo muito à praia, eu vivia muito a praia, o peixe. Eu... eu... de frente a minha casa era uma família de um pescador, então... em um determinado momento do dia, ele trazia o peixe fresquinho mesmo, a gente comia muito cangulo [risos], que eu lembro. E... é isso! A liberdade, as brincadeiras, a gente brincava muito quando era pequeno [ênfase].

A sexualidade também da infância também muito aflorada, porque eu tinha muita liberdade não sei se por isso. Aí, esconde-esconde [risos] já que é pra fazer referência ao nosso espetáculo, esconde-esconde era uma festa! Porque no esconde-esconde acontecia muita coisa, né? Aquela coisa, menino, menina, tanto faz. A sexualidade era muito. E eu tinha muita liberdade. Eu hoje acentuo isso porque eu, eu novamente falando, eu era uma menina.

Mas, meu pai, outra coisa que me chama atenção na infância, que eu até ontem tava falando sobre isso. Eu acho que essa liberdade, ela influenciou hoje eu fazer arte e eu ter batalhado pelas minhas coisas, desde muito cedo.

Eu tava dizendo ontem para a minha mãe, eu não compreendo hoje, alguns adolescentes que agente pergunta: o que é que você vai fazer... não sei. Mas nesse ano, o que é que você... não sei. Nunca foi isso, comigo. Eu lembro, eu falando ontem pra minha mãe, que agente foi pro Pirambu... Isso. Pai, mãe, meus dois irmãos.

Mas, uma coisa interessante que eu acho [...], a gente não era só criada. Eu acho que tem essa coisa indígena que a nossa infância trouxe, a liberdade e, não era os pais somente que cuidavam da gente. Era a comunidade [ênfase]. Tudo isso eu Tô lembrando de ontem eu ter ido lá. No Pirambu, não existe mais isso. Até uma questão física. Os muros. Lá em casa não tinha muro, era uma comunidade só, ali na Leste. Comunidade da Leste. Eram os vizinhos que olhavam e diziam: “Ó não vá até ali” “Ei,

menino!” Então, era a comunidade, os adultos que, cuidavam da gente. Então essa liberdade, dentro dessa comunidade.

Mas, o que eu tava falando? Ah, sim. Então essa liberdade que influenciou esse meu jeito de ser e na minha opção pela arte, eu acho, não tenho certeza.

Meu pai, ele... outra coisa que influenciou essa minha liberdade, na adolescência isso veio de uma forma muito intensa é... meu pai sempre me criou como os meninos até um certo ponto claro. Ele era protestante. Mas, em termos de conhecimento. Ele me tratava do jeito dos meninos. Eu acho que isso aí também influenciou. Essa liberdade de pensamento. Até um certo ponto. Quando chegou a adolescência, meu pai ficou com medo de mim e recuou, aí pronto, aí que foi bom, porque aí é que eu fiquei livre mesmo.

E... na minha adolescência, o que me lembra muito, o que eu lembro muito, é esse, essa minha liberdade de pensamento que eu tentava ter, procurava sempre, ter, ou expressar e... não me preocupava com virgindade, não me preocupava com isso. É... eu lembro muito bem. É... eu saí, uma coisa que pontuou a minha saída é... eu ter saído do Pirambu. Num sentido. Eu não me mudei do Pirambu. Mas, eu saí do Pirambu.

Eu, meu pai... começaram as greves, começaram em 82, tinha doze anos, as greves nas escolas. Começou aquele mundo de greve. Uma onda de greve muito forte. E meu pai preocupado comigo, com os meus estudos [...], me tirou daquela comunidade das escolas ali, e... me matriculou no Rui Barbosa. Era ali na Imperador. Ele arranhou uma bolsa. Muito famoso na época. Vixe! pra mim era... só que lá [risos] eu comecei a me sentir assim, eu não pegava. Eu acho que acontece isso com muitos adolescentes.

Eu ia pra parada do ônibus que todo mundo, ou eu imaginava, ou realmente todo mundo sabia, que quem pegasse aquele ônibus, ia pro Pirambu [risos]. Então, pra eu não ser marginalizada olhe, eu chegava em casa sete, oito horas da noite! Porque eu esperava os meninos que pra mim eram ricos ir pro Monte Castelo, aqueles. Mas, se eu pegasse, era o Vila Santo Antônio, era o Beira Rio [...]. Todos ali pra aquelas bandas. As pessoas, eu achava que as pessoas fossem, né? Aí então, eu vivia assim, essa negação do Pirambu.

Mas, que eu só vim resgatar essa liberdade de ser do Pirambu quando eu entrei, quando eu comecei ser beneficiada por ter estado no Pirambu, que foi na Faculdade. Então, eu vi que o grande lance assim, o Pirambu me veio como o orgulho. Quando eu era, quando eu comecei a ser adulta, lá no final da minha adolescência.

Mas, a minha adolescência foi um estigma correndo atrás de mim. Não sei se eu exagerando, porque eu queria ser aceita, próprio daquela idade e tudo, pelo bando ai ficava escondida.

Mas, o que eu lembro foi isso, na minha infância participando de projetos sociais. Eu lendo sobre Educação Infantil, a LBA, eu lendo hoje sobre A Educação Infantil, aqueles projetos da LBA. Os Centros Comunitários, onde eu fiz desenho, eu fiz dança, é... Jazz, essas coisas. Dança Moderna e... o SESI.

Outra coisa que eu acho que me assim, eu acho que algumas pessoas, sem querer assim, sei lá, eu fico até assim, eu fico até com medo de dizer, mas, eu vou dizer. Eu acho que tem pessoas que são salvas. No sentido assim, porque é preconceito mesmo o que eu vou dizer. Mas, tem pessoas, que eu acho que eu estou falando de reziliência. Apesar de ter todas as condições para não ser, é. Por isso que eu estou dizendo que eu fui salva. O SESI, engraçado que era ditadura, final da ditadura e o SESI foi fundamental na minha vida [ênfase]. Os projetos sociais foram fundamentais na minha vida. Eu acho que se eu não tivesse feito natação no SESI, depois é... vôlei no SESI, eu não estaria pensando desta forma, estaria pensando de outra. Então, o SESI dava tudo pra gente.

O meu maior medo era que todo ano que tinha o exame médico [risos]. Eu sempre tive piolho. Adolescente, não adolescente eu já não tinha mais. Mas, na infância, eu era comida de piolho! Aí, o meu maior medo era no exame médico. Porque eu sempre tava com piolho. Aí, eu passava a semana todinha pedindo pra mãe me catar.

E era Neocid direto, Neocid, Neocid. Porque eu tinha medo de não ser aceita pelo SESI [risos]. Aí, matava os piolhos, mas, impinja [sic]. Aí lá vinha as impinja [risos]. Pano branco! Era um horror [risos] meu Deus do céu! Aí eu, o maior medo de não entrar no SESI, por causa dos piolhos e as impinjas. Ficar reprovada no exame médico, no exame de pele. Ave Maria! Eu me tremia todinha!

Porque no SESI, o que eu mais gostava era de... não era nem o esporte em si. Era o ambiente do SESI. Aquele cheiro de cloro (risos)! Ali, no SESI da Barra do Ceará. Imenso! Pra mim era mágico. Tinha uma ilhota. Era a casa da Cuca, né? Que também era outra coisa que me lembra muito é... sobre a casa da Cuca. Eu tava falando sobre as minhas impressões no SESI que foi, que marcou muito a minha infância. É... coisas que eu repeti, engraçado [risos].

Eu vou falar de um episódio rápido, que eu repeti quando eu era adolescente ali na Reitoria da UFC. Quando adolescente [risos]. Eu e o Sérgio meu irmão, era meu parceiro de traquinagens. A gente era

muito danado. O Sérgio era um menino cão! O Sérgio era terrível, né? [...] Ele era muito danado! E eu ia na dele. Aí, a gente brincando né? De Cuca.

Eu, matava a aula de natação pra ficar vivendo aquele mundo, né? De floresta, da ilha, daquela ilhota ali, que o SESI oferecia a gente. Aí, um dia, a gente tava brincando de Cuca. Sei lá, o que agente tava fazendo. Aí, o... talvez é... refazendo ali, o que agente via no Sítio do Pica-pau Amarelo. E... de repente, o vigilante apitou piiii. O Sérgio era mais velho que eu, disse: “corre Suzy, corre que ele vai pegar a gente!” – O vigilante. Num tava fazendo nada. Ao mesmo tempo, tava fazendo traquinagem. Não tinha porque, mas, criança... eu comecei a correr, correr, correr e o vigilante: “pega esses meninos!” [risos]. A gente não tinha feito nada! Não sei porque esse vigilante tava correndo, não sei porque a gente também tava correndo.

Aí, o outro vigilante tava numa ponte, uma ponte também imensa! [...] Era um mundo feito para fantasia. Aí, a ponte, quando a gente chegou na ponte, o Sérgio: **corre! Corre! Corre! Peguei a chinela e tal, correndo, correndo, correndo.** Não sei quantos anos eu tinha ali. Aí, um medo horrível! Aí, mais outros vigilantes ‘tavam na ponte. Aí, “pega esses meninos” [risos]. Aí, eles me pegaram e pegaram o Sérgio. E agente ficou se debatendo sem ter feito nada, né? “Que que vocês estavam fazendo ali, na ilhota”? Não sei o que passava pela cabeça daquele vigilante. Aí, eu comecei a chorar, o Sérgio né? O menino né? O mais velho. Aí, [risos], sei lá, eu sei que soltaram a gente.

Essa cena. Não essa propriamente de pegar vigilante e tal, mas, essa, de ficar me escondendo e tudo, como se fosse uma brincadeira, ou como se alguém fosse dizer alguma coisa, eu repeti na adolescência. Eu tava lembrando ontem pra mãe, isso. Que eu passava, eu fui pra Escola Técnica né? Depois do Rui Barbosa, que foi outra coisa que me marcou. Que foi na verdade, a minha saída, né? De um mundo que eu vivia, fui cair em outro mundo completamente diferente, que é o que eu vivo até hoje.

Escola Técnica, Residência Universitária é... UFC, depois Mestrado. E tô vivendo essa vida até hoje, Teatro. Foi a minha vida do que eu tô vivendo hoje, começou quando eu entrei na Escola Técnica, quando eu tinha **dezessete** anos. Do Rui Barbosa, passei pra Escola Técnica [...].

Aí, é..... minha adolescência, sim; quando eu fui, antes da Escola Técnica, quando eu saí do Pirambu, que essa é a minha primeira saída do Pirambu. É... saída... eu tô falando nesse sentido mesmo né? Porque eu continuei morando lá até os vinte anos. Minha primeira saída do Pirambu foi com os doze anos, daí para o Rui Barbosa. Enquanto as minhas amigas continuaram ainda tudo lá, depois iam para o Hélio Campos, Marwim, que eram as escolas da trajetória das pessoas. Casavam, tinham filhos e ficavam no Pirambu. Eu não. Dei esse, fiz esse desvio, né? E... fui pro Rui Barbosa.

No Rui Barbosa, doze, treze anos, eu comecei a ver uma vida que eu não via na minha comunidade do Pirambu. Outras coisas. E me chamava atenção, as casas antigas ali do Centro. Tinha muita casa antiga. Entre elas, mais, muito mais pra lá, quando eu não sei, quando eu fui. Eu acho que é quando eu fui fazer a prova da Escola técnica ou me inscrever na Escola Técnica, com quinze anos eu já tinha essa cabeça de criança, com quinze anos, né? [risos]. Aí, é...eu lembro que com treze anos eu acreditava que tinha sereia, eu lembro muito bem.

Aí, é... sim, quando eu fui pro Rui Barbosa e tudo, eu ficava prestando atenção nas casas. Aí, parava no ônibus. Matava muita aula naquele Rui Barbosa pra ir pra Ponte Metálica. Mas, eu matava aula pra ir a cada mês, sei lá, um período aí, eu ia visitar uma casa antiga sozinha. Aí, eu não sei se você lembra, mas, ali, acho que é Guilherme Rocha, onde eu pegava o ônibus pra voltar pra casa, tinha o Rui Barbosa que era na Imperador, dobrando assim, (faz um gesto indicador da direção da rua com uma das mãos), era a Guilherme Rocha.

Tinha uma Vila Tapuia, que a pouco tempo, a pouco anos derrubaram. Era uma casa antiga. Tinha ali perto do... indo para o Liceu. Tinha várias, essa era a primeira. Eu todo dia pegava ônibus pra ir pra aula né? Pra ir pra casa, doze anos, treze anos, quatorze anos. Fiquei no Rui Barbosa até os dezesseis, dezessete, quando eu voltei pra fazer o segundo grau de novo, só que na Escola técnica, eu ficava olhando. Um dia eu ainda vou entrar nessa casa. Aí, um dia eu não fui [...] pra casa, logo, entrei nessa casa. Com aquela mesma coisa da Cuca. Eu tava lembrando da Cuca. Aí eu entrava. Olhe se fosse hoje, era um perigo, né. Uma menina de doze, treze anos entrando naquela casa que não morava ninguém ou devia morar. Eu entrei, fui lá na varanda, entrei, vixe! Pra mim era mágico, aquele casarão e tudo, tudo. Se fosse hoje, ou mesmo naquela época, era um perigo terrível, né. É uma menina de doze, treze anos, horrível, né? Vixe Maria!

A mesma coisa aconteceu na Reitoria. Eu acho que eu fui fazer a inscrição pra Escola Técnica, alguma coisa assim que eu tinha que passar na Reitoria. Eu parei, vi aquela casa, né. Aí [risos], eu tava contando ontem. Eu ficava assim (encolhe os ombros para mostrar a posição descrita com os ombros e as mãos), na coluna, aquelas colunas, né? Quando passava alguém, eu me escondia, olha! Passava alguém eu me escondia. Aí passava, aí saía, aí, eu pam! Corria atrás. Aí, ia, ia... entrei, subi;

fui até lá à sala do Reitor e tal. Sempre me escondendo [risos] como se tivesse nesse mundo imaginário. Aí, eu fui conhecendo as coisas [...].

Na minha adolescência, o que me marcou foi isso, essa saída. Mas, ao mesmo tempo ainda nesse mundo imaginário, conhecendo aquelas casas antigas e depois a Escola técnica. Aí, entrando na Escola Técnica, eu conheci o teatro, conheci o teatro e... conheci uma outra vida, namorei pela primeira vez com dezessete anos, conheci também o sexo com dezessete anos e... aí pronto, aí faculdade, pronto. Sou o que eu sou hoje, né.

2. Como se deu o seu envolvimento com teatro?

Foi na Escola Técnica. Foi antes da Pedagogia. É... na Escola Técnica eu entrei num grupo de teatro. Lá na escola Técnica existiu um movimento estudantil nessa época, muito forte. Foi a retomada do grêmio estudantil foi final, foi década de oitenta. Final de ditadura, né? Todo o processo de redemocratização. Oitenta e sete, né? A liberação dos grêmios. Aí, começaram a pipocar. Oitenta e seis, oitenta e sete, sei lá. Foi oitenta e sete, por aí. E o grêmio lá da Escola Técnica era fortíssimo, né? Com líderes estudantis que me impressionavam muito. Então, eu entrei... sim, eu comecei não a militar, né? Não era militante. Mas, eu frequentei grupos de estudos, sobre Marx [...] e... tinha grupo de teatro, que quem liderava o grupo de teatro era o **Teobaldo**. E... que até hoje tá como arte-educador.

Lá, eu encontrei um grupo muito interessante. Nós éramos irmãos. Ai, eu entrei. Eu fazia Turismo e na verdade, eu entrei no teatro porque eu fazia Turismo, e por uma questão racional eu pensava assim, Turismo... eu muito tímida. Foi isso que eu pensei. Eu cá comigo, Turismo. Eu muito tímida, como é que eu vou me relacionar com as pessoas com essa timidez horrorosa? Vou fazer teatro. Aí fui. Mas, chegando lá, eu descobri uma outra coisa, que era o processo artístico, o processo de criação me envolvia demais, sabe. Não que eu despontasse, nunca desponte. Eu fazia o que me mandavam. O **Teobaldo** dizia: "ó fica aqui e dê três passos". Você vai fazer a ponte. Você vai fazer a ... naquela época, aqueles movimentos de transgressão e tal.

E na verdade, hoje eu digo pras pessoas que eu era Punk e não sabia. Eu era Punk. O que hoje as pessoas falam de Punk e que hoje compra nas lojas. A atitude Punk, né? Aí sim, você é Punk, você é Hip aqueles movimentos de transgressão.

Essas peças que a gente fez que se chamava Geração Coca-Cola com Café. Que o **Teobaldo** fazia. Então, a gente fazia peças para a Escola Técnica, na Escola Técnica, sempre contra o tio Sam, sempre contra a Direção, que a Direção era o nosso... que a gente jogava duro, era contra a Direção e ainda era uma direção que foi indicada pela Ditadura e se entendeu bastante e o grêmio batia nele. Não sei como está hoje. Não sei se ainda é ele, acho que não. E... pois é! Aí, eu entrei no teatro e vi isso ali.

Entre também nas Danças Tradicionais, que tinha lá, para-folclóricas e tudo. Mas, o meu ponto era o teatro. Lá, eu conheci pessoas com mais profundidade. Conheci teatro. Mas, o teatro não era a grande coisa. A grande coisa pra mim era o grupo [...].

Meu namorado não era do grupo, não era do teatro. Então, a gente fazia... ele era uma pessoa muito séria e eu muito gaiata. Eu me jogava muito no teatro aí, ele ia lá ver os exercícios aí, ele chegava e dizia: "mas, Suzy!" – Ele brincando e dizendo pros amigos – "eu cheguei lá pra buscar a minha namorada e ela tava se agarrando lá". Porque a gente fazia aqueles exercícios de sensibilização e tudo. Ele chegava, e eu tava abraçada, me beijando num sei com quem, e tal. Aí ele... mas ele não tinha problema comigo, de jeito nenhum. E a gente vivia uma relação... agora, já que falou dele também, a minha relação com ele foi fundamental pra minha vida, porque na minha cabeça a minha relação com ele não tinha problemas grandes de ciúme e coisas assim. A gente vivia pra produzir e tudo. Ele era mais ligado ao movimento estudantil e eu ao teatro.

Teve uma época que o teatro e os artistas, ficaram contra o movimento estudantil, nós fizemos um movimento contra o movimento estudantil que até enfraqueceu o movimento dentro da Escola. Porque? Porque houve um racha. E eu era uma das que estavam à frente disso porque, movimento de mulher, movimento dos artistas e... houve um embate. Porque os meninos do movimento estudantil, alguns, queriam usar a arte como tapa buraco, não sabiam. Então, aí: "faz uma pecinha aí, pra gente fazer um negócio ali". Não. "Vem um líder não sei da onde. Chora aí pra gente ver".

Mesma coisa era com mulher nos pedágios. A gente fez um levante das mulheres [...]. E... porque os meninos diziam ah! Alguns, não estou dizendo todos, os líderes ruins. Os líderes que não estavam bem preparados. Porque os líderes mesmo, interessantes, não faziam isso. Diziam assim: "Ah! No pedágio bota as meninas na frente, no pedágio. Pra menina, bota as meninas na frente". Então, essa relação com o artista, essa relação com o feminino, a gente caiu em cima. Houve um racha. Foi uma

confusão naquela Escola Técnica. Oitenta e sete, oitenta e oito, oitenta e nove. Eram vários grupos interagindo, né? E é isso.

3. Que outras experiências em teatro você obteve? Como isso aconteceu?

Eu entrei no CAD com dezenove, vinte anos, vinte anos. Noventa. Final de oitenta e nove, noventa. Foi antes de entrar na Pedagogia. Um semestre depois, eu entrei na Pedagogia. O CAD... março de noventa eu entrei. Tive minha primeira aula no CAD. A partir de agosto, a Pedagogia. Bom, eu entrei no CAD porque eu comecei a sentir necessidade de fazer arte. Eu vi no CAD a possibilidade de continuar... algo que eu vinha fazendo na Escola Técnica, meio ainda... inconsciente. Não lembro bem o que eu fui fazer na Escola Técnica. Mas alguma coisa me chamava pro CAD. Alguma coisa. Uma intuição me chamava pro CAD. Eu não sei o que era. Não sei o que era.

Aí, entrei no CAD para fazer teatro. E... foi... esse meio entre... não querer mais fazer Turismo, e procurar saber o que é que eu queria dentro da faculdade. Foi nesse meio que o teatro entrou. E aí, mudou minha vida com-ple-ta-men-te! Completamente! Completamente! Né? Até esteticamente também. Vinha as minhas roupas. É... eu sou filha de protestante, né? Eu sempre usei roupas longas, mas numa boa. Sem ninguém pedir, nem nada. É porque era Presbiteriana, Batista... uma parte Batista, outra parte, Presbiteriana. Não tinha... não tem essa relação com o corpo de... –esconder. Não tem, né? Eu é que escondia mesmo. Aí então, o teatro mudou a minha vida. E... com o corpo... com o meu corpo.

4. E a aproximação com a poética do TRB, como foi?

E... é... bom, as aulas do CAD, vou ser sincera... devem... elas devem ter me acrescentado alguma coisa, mas eu não sei, né? Formação no CAD pra mim, não existia. O que existiu pra mim no CAD, foi o encontro entre pessoas... um grupo... Karlo Kardozo, Ghil Brandão, que hoje é professor do CAD, e... Eugênia Siebra, artista plástica, e... atriz maravilhosa... Ricardo Guilherme. Eram essas pessoas. Nós começamos um processo de... criação de peça, montagem da peça *Senhora dos Afogados*, de Nélson Rodrigues. Essa peça não vingou. Mas, o processo de montagem dessa peça me levou a ler Nélson, me apaixonei por Nélson. Comecei a ler tudo do Nélson! Tudo! Tudo do Nelson! [...]. E o nosso processo criativo com o Teatro Radical, que eu nem imaginava o que era. Sei... sabia menos do que eu sei agora. Pra você ter uma idéia, do Teatro Radical.

Mas, eu era envolvida naquela atmosfera, nos contos do Nélson, naquelas coisas, era muito pessoal. Não tinha nada de... de fora. Era muito pessoal, a minha relação com o Nélson, com a Moema, que era a personagem. Com a Eduarda, com a Sônia, que era de outra peça, *A Valsa nº 6*. Toda aquela coisa com o pai, a mãe [risos]. [...]. E... isso ali, pra mim, era tão familiar! As peças do Nélson, aqueles personagens, eram muito familiares. Eram muito próximos de mim. Como se a Sônia fosse eu. A Sônia, da *Valsa nº 6*, fosse eu. Meu pai não era um canalha, mas, de repente o Misael, aquele grande pai, a figura de um canalha, e tal, era muito próximo de mim. A minha mãe não era aquela *d'Os sete gatinhos*, né? A vaca. Sei lá! Aquela... Aquela mãe que... desenhava coisas obscenas, é... na parede do banheiro. Não era, a minha mãe. Não fazia isso, mas eu... mas eu tinha uma intimidade com esses personagens, tão grande. O Nélson mudou minha cabeça.

Aí, aquele processo, e aquelas pessoas com quem a gente conviveu. A gente teve... fez muita coisa juntos [risos], né? Todos. E... experiências muito profundas, nós tivemos, né? Então... é... isso uma parte só da minha turma, que era maior.

[...] Uma turma muito boa [...]. Mas, o grupo que ficou, que inclusive faz teatro hoje é esse grupo: Karlo, Eu... o Ghil... a Eugênia, e nós fundamos uma associação... depois, anos depois. Então, a gente ficou tão próximo, tão junto, tão... isso, ali, fez a minha cabeça. [...]. Isso aí tudo... e a minha ida para a Residência Universitária, foi uma experiência, pra mim, fundamental na minha vida.

Quando minha mãe foi... foi... voltou pra Paraipaba. Pra onde ela tinha nascido. E eu fiquei na Residência Universitária. Então, tudo isso, o teatro, na verdade, era tudo aquilo. O teatro não era uma função. [...] E... o teatro era tudo aquilo, certo? Não era aquilo, assim, ir pra cena, e tal.

Só ficou isso... só comecei a ter essa experiência de teatro... é aqui que a gente vai pra cena e faz, ou ensaia, há pouco tempo, com o Tempo Temporão. Antes disso, era tudo junto. Era, a minha vida, minha vida junto com tudo aquilo. Eu só vim separar – [...] estou ensaiando Tempo Temporão! E de tarde eu tô trabalhando. – Só vim separar isso há pouco tempo, com o Tempo Temporão. Antes, não. Antes era minha vida. Tudo misturado. A gente comia juntos, a gente, é... dormia juntos, a gente... certo? Fazia muita coisa juntos. Pelo Benfica, feito uma louca! Pelo Benfica! Duas horas da... da

manhã... bebia, e era uma esculhambação! Aí, eu só vim racionalizar o meu tempo... é... com o Tempo Temporão.

E depois da maternidade, aí, não mais. Não vejo nem mais sentido nisso! Né? Nas farras. Acho que é porque eu vivi muita coisa. Olha! A minha época do CAD, eu vivi muita coisa que... eu não posso nem falar aqui, porque senão... tá entendendo? Vivi muita coisa louca! Aí, depois, não tenho mais vontade de... já vivi. Já... de novo? Ô! Não quero mais não! Tá entendendo? É isso aí. Vivi um teatro assim... se teatro a gente pensar nessa coisa artaudiana, né? Da vida no teatro; o teatro na arte, na vida; a vida na arte, essa coisa... a pele... à flor da pele, e tudo... eu já vivi.

Hoje é um processo mais racional. Se for pensar assim. Era tudo junto. Agora, não. Agora, tem o teatro, eu sinto o teatro, é isso que eu quero fazer até o final da minha vida. Mas, o teatro tem um espaço. Ele influencia outros espaços. Mas, ele tem o espaço próprio, o tempo próprio pra acontecer.

5. E sobre a sua formação acadêmica, como se deu?

Pe-da-go-gi-a. Turismo. Eu estava mais voltada para o turismo social. Não existia na época é... viabilização ou possibilidades de se fazer um turismo social no Ceará. Então, todos os meus projetos... aqueles mini-projetos. Aí, eu fazia um projeto para ir é... projeto turismo social no Cariri, né, conhecer não sei o quê. Aí, eu por acaso, por um acaso, fui presidente do... não era C.A. (Centro Acadêmico) não, era Conselho de Turismo. Aí, eu vi como era turismo Cumbuco, muito Canoa Quebrada, praia.

Turismo comercial. Eu não via o turismo nessa perspectiva. E como presidente, eu fui jogada nisso, né? Pra ser presidente, não era não, foi um acaso. Aí, eu vi isso. Eu fiquei tão decepcionada com o Turismo. Não era esse o Turismo que eu queria fazer. Então... eu não vou trabalhar na área. Fiz ainda estágio em um hotel, não era aquilo. Instabilidade incrível em relação aos empregos porque não era aquilo, instabilidade. Aí, eu ia pro hotel fiz o estágio lá, não era. Fui numa agência, pior ainda. Que mais? Fiz City Tour. Aí, não era aquilo, né? Aí sabe duma coisa, vou fazer vestibular. Aí meu pai: não faça vestibular! Aí meu pai não queria que eu fizesse vestibular. Queria que eu fosse trabalhar. Porque a agente quando é filho de trabalhador, tem que trabalhar. Aí, eu tinha que trabalhar.

Aí eu, não. Eu quero outra coisa. Aí, eu não sabia o que fizesse. Eu não entrei em Pedagogia assim, olha: Pedagogia é a minha vida [sussurrando com ênfase], não.

Na Escola, eu agradeço a Escola, a estrutura da Escola Técnica pra mim. A base da minha vida. Ofereceu pra gente uma bateria de teste, teste vocacional. No teste vocacional que eu fiz foi muito... foi de Q.I. [...]. Foi muito sério essa bateria de teste com a minha turma. Tinha três áreas, Artes, Mecânica, óia e... área de Comunicação [...]. Aí, não sei da onde é que veio Mecânica.

Aí eu, sabe duma coisa? Mesmo tendo essas aí, Artes pensando também no meu pai não querer, querer que eu fosse pro mercado, apesar de eu não querer aquele mercado, mas eu sabia que eu tinha que trabalhar. Então, eu comecei a ponderar: eu tenho que, ao mesmo tempo, é... ter prazer e liberdade de ser. Eu sempre persegui isso, liberdade de ser o que eu queria ser.

Foi o primeiro momento que eu tive embate com o meu pai. E foi isso que ele me... interessante, eu dizia pra ele, mais a gente não brigava muito não, era mais discussão assim de pensamento. Sei lá. Não eram discussões assim terríveis não. Ele dizia: "mas você... ". Mas foi o senhor que me disse que... eu lembro que com dez anos ele chamava os três e... "olha vocês tem que procurar a vida de vocês, não sei quê, estudar". E eu entendi aquele discurso dele como vá procurar ser o que você quiser. Não sei se é porque eu queria ouvir isso, né? Aí eu dizia, mas, não era, era o senhor que dizia... [risos]. Aí eu, não pai eu vou fazer o vestibular. Aí, só que eu não sabia o que eu ia fazer. Aí, eu pensei Psicologia. Não tinha lá no teste vocacional, mas, sabia que era na área de Humanas.

Psicologia... vou fazer... ou Pedagogia. Não sei porque Pedagogia. Não sei porque, não sei da onde é que surgiu Pedagogia. Vou fazer isso. Aí, na época que eu estava escolhendo, o prédio... passou até na televisão, que o prédio da Psicologia tinha caído. Quase caía em cima da cabeça do povo. Eu ouvi falar na televisão. Valha meu Deus! Vou não, vou pra Psicologia não. Porque sei lá, se o curso era assim. Não, não. Sabe de uma coisa? Agora eu sei porque eu escolhi pedagogia. Porque olha só, ainda considerava o que meu pai dizia. Pedagogia. Pode faltar qualquer profissional, mas tem que ter um professor no mundo. Não vou morrer de fome e, ao mesmo tempo é uma área que eu gosto, que é de relações humanas e é isso que eu quero na Pedagogia. Aí pronto, fiz e passei. Foi nesse dia.

Agora Teatro veio antes. Ao longo do curso é que eu fui às vezes por acaso, às vezes de uma forma intencional, fui juntando Arte, com Pedagogia, nas disciplinas. Comecei a dar oficinas de teatro, entrei no CAD. Eu entrei um ano na Pedagogia, entrei no CAD primeiro, e um semestre depois eu entrei na Pedagogia. Então, quando eu saí da Escola Técnica fui direto pro CAD. Com seis meses depois, Pedagogia. Aí, fui juntando, juntando, juntando até fazer o que faço hoje.

Mas, eu sempre vi por essa questão assim, tentei ir por essa questão da sensibilidade. Sempre me chamou atenção liberdade, sensibilidade. Sempre, sempre me chamou atenção e tudo. E uma compulsão por essa liberdade. Por exemplo, vou contar um episódio. Um professor... eu recém saída da Escola Técnica. Movimento estudantil mais ou menos, né? Mas, mais arte de contestação, chego na Pedagogia. O professor de Sociologia encarnava pra mim. Vai vê nem era. Na minha cabeça, encarnava pra mim, tudo que era reacionário [...]. Aí, ele dizia uma coisa, aí, eu comecei a contestar em sala de aula. Sem nem ler, nada e tal. Sem nem saber direito o que eu fiz. Sei que ele dizia coisas que eu queria contestar. Contestava, contestava, contestava [risos]. Um dia, ele contestando... mas, ele também se trocava comigo. Aí, ele podia num se trocar comigo nera?. Aí, ele: “que é Suzy que tu tá dizendo? Você tá falando do samba do crioulo doido. Dizia que eu tava dizendo uma coisa que não era. Aí, eu fui contra-argumentar com ele. Aí, quando ele disse samba do crioulo doido, ele subiu assim o braço (levanta o braço). O professor da FACED. Aí, eu olhei a blusa dele, eu ficava bem na frente pra contestar, né? Olhei na blusa dele, aí, tinha um buraco no sovaco. Aí, um buraco no sovaco. Aí, foi no primeiro semestre, por aí, que era uma das disciplinas de fundamentos. Aí ele: “num sei o quê”. Aí, pá! Subiu o braço, assim (levanta o braço). Aí, eu vi o buraco. Rapaz! Me deu uma vontade tão grande de fazer uma poesia erótica! Uma poesia erótica! Aí, ele bla, bla, bla.... Eu nem me lembrei mais o que foi que ele disse [risos]. Ele ficou sozinho [risos]. Eu vendo aquele buraco aí, eu comecei a escrever. E ele... eu sei que ele ainda ficou falando comigo. Aí, eu fiz uma poesia erótica: a brecha do sovaco... num sei da onde, sei da onde. Quando foi no final da aula, entreguei a ele [risos]! Olha a ingenuidade! E... sei que esse professor passou muito tempo sem falar comigo. E na minha cabeça, sei lá o que era, foi uma compulsão assim.

Então, durante a Pedagogia todinha, eu fiquei entre viver aquela coisa mesmo do profissional da pedagogia, da educação, e viver uma outra coisa da liberdade que eu vivia, vivenciava no CAD. Mas, em sala de aula eu, eu sem querer, até sem querer mesmo, eu vivia. Então, deve ser déficit de atenção. Hoje eu penso assim. E eu assistia até a segunda frase, dos professores, depois eu viajava. Desenhava. Desde pequena, desenho umas coisas, né? Fazia poesias, como até hoje para fazer minha dissertação, hoje, eu aceito melhor.

É tanto que quando comecei a fazer um texto, né? Que é o *Meire Love*, que vai ser encenado agora em dezembro, comecei a escrever um texto na hora que eu comecei a escrever o texto da dissertação [...].

Então, eu vivi sempre essa mesma coisa [...]. Mas eu ficava em conflito com isso na Pedagogia. Hoje eu tenho menos conflito com isso. Eu faço. Faço uma coisa, faço outra. Aí, na Pedagogia era assim: o professor falava uma coisa, aí depois, que eu ia ler os textos ou eu não ia ler os textos. Eu nunca fui uma boa aluna. Vou declarar né? Publicamente [risos]. Nunca fui uma boa aluna, nunca. E porque, uma das coisas é por causa disso, desse talvez, déficit de atenção que era, eu tava assistindo a aula e de repente, bum! Viajava. Aí via, fazia é... a Cuca. Aí, escrevia uma coisa, e pronto. E escrevendo texto, poesia. Aí, escrevia conto. Até que por último, na dissertação, escrevi a peça, né? E também produzi contigo o Tempo Temporão. Nasceu dessa compulsão em me libertar daquele momento ali imediato, daquele momento ali. Talvez, me sentisse oprimida ali na sala de aula. Eu nunca gostei de assistir aula. Nunca gostei. Me dá logo vontade de ir no banheiro, me dá logo vontade de beber água, me dá logo vontade.... Aí, nunca gostei de assistir aula. Até hoje, detesto assistir aula. Mas, adoro ensinar. Gosto muito. É um momento também que eu me realizo, quando ensino. E é isso.

A Pedagogia foi a minha formação... foi... [risos]... assim, em termos bonitinhos, assim, de ir pra aula e tudo, não foi bom, não. Por quê? Porque o teatro me consumia muito. No início, eu não bebia, mas depois, comecei a beber. No início, vinte, vinte e um, vinte e dois, não bebia, né? Mas, a partir dos vinte e três, comecei a beber... aí, quando era de manhã, eu não ia pra aula, né? E aí passei pra estudar à tarde, pra ver se resolvia. Aí, me dava sono também.

Perdi minha bolsa do PET. Vixe! Aí, o pessoal, o grande lance era o PET! Que era Programa... não sei o quê, não sei o quê, de Treinamento. O grande lance era o PET! Uma bolsa considerável, pra quem não tinha emprego. Então, era um programa que você era acompanhado. As meninas do PET, hoje, já são doutoras há muito tempo! Elas eram acompanhadas por uma orientadora, né? No processo de formação. E então, era o grande lance era ser bolsista do PET. Na minha época, né? Um dos grandes lances. E eu fui escolhida. Fiz uma prova e passei.

Aí, um mês depois, surgiu a oportunidade de viajar pra Brasília. Ricardo ia com *Flor de Obsessão* e eu tava na assistência de direção, e era um grande fascínio, tal e tal e tal... aí, eu me mandei. Um mês depois voltei. Aí, eu fui dentro da história da Educação da FACED, fui a única pessoa que foi expulsa do PET [risos], né? Então, por aí você vê. Mas, mesmo assim, eu fui monitora... de... da **professora Eudes Veras**, né? Que morreu. Que era grande figura da política educacional aqui. Era do Conselho de Educação. Respeitadíssima! E da professora que é a... esqueci até o nome é ...

Bernadete Bezerra. E fui monitora dela, né? Monitoria também era uma coisa importante Né? **Participei de uma pesquisa do professor Jacques, sobre -----.** Ó, há muito tempo, noventa e poucos. Noventa e... quatro. Final já do meu curso. Foi meio atropelado. Mas, mesmo assim, eu acredito que eu tenha aprendido muito nas disciplinas, com as professoras e nas monitorias. No PET não deu tempo eu ver nada. Mas, nas monitorias eu... eu acho que aprendi muito. E é isso.

Aí, eu comecei no finalzinho do curso a pensar assim: eu dar oficina de teatro. Tem essa fase, né? Das oficinas? Menina! Eu comecei a dar oficina em tudo quanto foi canto! Na Arquitetura, na... dei em Icapuí... no projeto lá do... de formação dos professores de Icapuí. Aí, comecei a juntar pedagogia com teatro. Comecei, até que entrei no SINE... e... vinha pra ser alfabetizadora de adultos. Me encantei por alfabetização de adultos. E usava teatro no SINE, com as castanheiras, voltei pro Pirambu, pra ensinar as castanheiras... e o pessoal da construção civil e os pescadores. Aí, eu trabalhava muito com o teatro. Fiz minha especialização em Comunicação Social... e a minha monografia foi sobre a minha... a experiência com o teatro, Teatro do Oprimido... com as castanheiras. Aí, foi assim por diante. Foi aí que eu juntei essas duas experiências. Como oficina, né? Oficineira. Depois foi que eu comecei a ler sobre Arte-Educação. Bem depois, bem depois.

Anexo 6

Entrevista 2 com Suzy – 17/11/2005, em minha casa

1. Falando em Tempo Temporão, o texto dramático desta peça originou-se a partir da adaptação do conto *Um Ror de Tempo* escrito por Ricardo Guilherme a partir de um pedido seu. Como foi esse pedido?

Sim, o pedido, né? Olhe, eu, minha avó morreu quando, no início do meu namoro com o Ricardo. Foi no início. E eu falava muito da minha avó para o Ricardo. E contei a história. E eu acho que eu já contei aqui, né? Da história: “Que horas são?” E o Ricardo tava numa fase de fazer contos. Muitos contos, né? Uma fase muito rica de contos. E a gente conversando, eu morava na residência universitária, ele ia pra lá e eu contei. Minha avó morreu, ou, antes mesmo da minha avó morrer. Porque ela ainda, minha avó, ainda passou uns três meses, quando eu saí de casa. Pra ela morrer, eu acho que só depois de três meses que eu saí de casa. Fui pra Residência e... aí, eu ficava contando ao Ricardo e aí... apaixonado, né? Aí, ouvia, horas e horas, as minhas besteiras. Dentre elas, essa relação com a minha avó. De poucas palavras a minha relação com a minha avó. Pouquíssimas palavras. Era mais de movimento de... né? E de paciência.

Eu tenho muita paciência, até hoje, com velhos. Não sei por quê. E com ela eu tinha muita essa paciência. Ela falava muito pouco, mas a gente... ela não dava muita atenção a mim. E nem a ninguém. Minha avó era muito ela. Calada... e ela... Depressiva! Minha avó era depressiva. Mas, a gente... eu ajudava.

Eu ficava com ela... e não sei o que ela pensava de mim. Mas ela me instigava muito, assim, e tudo. Eu... eu a desenhava. Ela passava tanto tempo parada, pensando que eu desenhava minha avó, todo dia eu desenhava; fazia... eu fiz um estudo das feições dela. Eu gostava muito de desenhar, pequena e adolescente, né? Então, ela foi pra mim, ótima! Porque o modelo ideal, porque ela ficava parada, numa expressão muito forte, de velho, né? O velho tem uma expressão forte. E tardes e tardes sem falar, pensando na vida, e eu desenhava, desenhava; e eu fiz ensaios, fiz desenhos. Muitos. E também essa conversa com o Ricardo é fruto também disso.

Talvez, do mesmo jeito que eu desenhava minha vó, eu também tentava, né? Eu tentava me apropriar de outras formas. E as histórias que giravam em torno dela, eu contava. Aí, eu contei pro Ricardo. O Ricardo, um artista, pegou aquela pergunta “Que horas são?”, não sei quê, como se fosse a morte. E na verdade, minha avó havia morrido, né? No início da nossa relação, a gente convivia com a morte da minha avó. E eu falava muito pra ele, e tudo, e ele, como artista, viajou, fez essa obra pra mim, uma obra maravilhosa.

2. o que você lembra da convivência com a sua avó?

Aí é um mundo à parte. Por quê? Eu como era a caçula, os meninos, claro, os mais velhos viviam no meio do mundo. Minha mãe trabalhava, meu pai também trabalhava. Com dez anos, eu tô falando aí dez anos de idade, mais ou menos. Minha mãe trabalhava nas Lojas Americanas e meu pai na PETROBRAS. E... e eu vivia só, só, só e os meninos no meio do mundo.

E eu, vivendo aquelas coisas lá em casa, saía às vezes pra vizinha, outras pra li, pra acolá, nos lugares próximos e também vivia o Pirambu. Lá, lá no Japão, que era a última, ali onde tinha o centro comunitário, mas, logo voltava e tudo. Mas, vivia muito dentro de casa sozinha.

Até que um dia, minha mãe, trouxe a minha avó, já velhinha. Minha vó figura a parte. Minha vó não gostava de tomar banho. Eu achava uma coisa impressionante. Era Águida. Ela não gostava de tomar banho, era um sufoco! A minha vó dava muito trabalho. Muito trabalho. Mas, eu comecei a convivência com a minha avó, eu gostava daquela convivência. Olhe, minha avó morreu com oitenta e tantos anos. Eu assim, naquela época pra mim, ela já era muito velha.

Ela morreu, eu tinha vinte anos. Já não morava mais com ela. Ela morreu com oitenta e tantos anos. Mas, ela tinha um aspecto de velha, uma viúva. E já tava caducando quando eu era adolescente.

E o que eu lembro dela, era dificuldade de locomoção, mas, ainda andava. Lembro [Risos] que ela não gostava de tomar banho. Era ótimo. Lembro que, sim, que a gente vivia na mesma casa. Mas, eu lembro que eu era muito só. Continuei só. Mas, tendo essa relação de cuidar da minha avó, que ninguém me pediu pra cuidar. Eu tenho essa relação com velho até hoje e era meu mesmo. Minha mãe não me pediu. Quando eu tinha dez anos, e ela vivia o mundo dela, também muito só, minha vó

era muito calada, muito calada. E antipática [risos], antipática nesse sentido assim, o vizinho chegava e dizia assim: “Oi, vizinha, tudo bem?”. Aí, ela olhava pra mim: “quem é essa?” Ela não via bem. Aí, dizia assim, dizia alto: “quem é pessoa tão antipática que tá falando?” “Sou eu vizinha”. Ela fazia umas caras assim [faz expressões com o rosto]. Não queria conversa. Minha avó não queria conversa. E a nossa relação era assim, é...ela no mundo dela e eu no meu mundo, né? Mas, agente tinha uma relação. Ela não tinha nada de especial comigo.

A única vez que a minha avó é... travou assim, uma conversa comigo, mesmo, de saber quem eu era e tudo mais, eu tinha uns dezenove anos que foi assim, olha como ela vivia no mundo dela: eu tinha me separado do meu primeiro namorado, aí eu cai assim não falava pra ninguém, né? Eu sempre fui assim muito pra dentro. Aí, não falava pra ninguém. Fiquei naquela coisa. Ele tinha terminado comigo, né? Eu fiquei assim numa coisa, e meus pais estavam se separando. A casa tava muito louca, sabe? Muito conturbada. Eu no meu mundo digerindo aquele abandono, sabe? Do meu namorado e do meu pai, porque me sentia abandonada, né, e tal. Aí digerindo aquilo, sei que, eu não sei como era que eu estava fisicamente, aparentemente, eu não sei como era que eu estava.

E minha avó que vivia no mundo dela, um dia me chamou lá no quarto: “Ô menina venha cá”. Aí, eu fui lá. Aí, sentei na cama, aí ela: “Olha” (dezessete, dezoito anos, por aí), “a gente cria”. Ela achava que eu tava grávida. Alguma coisa nesse sentido. “Se preocupe não, que a gente cria”. – Cria o quê vó? Ela: “O menino”. – que menino? Aí, ela: “Do teu marido” [risos]. – Que marido? Que eu tava meio assim, sem acreditar. “Num é marido não, mas, é mesmo que ser”. Aí, eu, valha, será que ela acha que eu tô... “Olha a gente cria, a gente dá um jeito [risos], não se preocupe” [risos]. Eu acho, que ela achava que eu tava grávida. Eu acho que ela vivia naquela comunidade do interior. Da coisa, do bucho, do assumir, do não assumir. Eu tava numa outra coisa, não tinha nada disso. Mas, foi a única vez.

Outra coisa que eu lembro muito da relação com a minha avó, é que quando eu era adolescente, ela tava caducando. Aí, meu quarto ficava ao lado do quarto dela. Foi aí, que o Ricardo pegou o mote pra fazer a peça, o Conto. Eu no meu quarto, aí eu dizia, aí ela dizia: “Mamãe, ô mamãe”. [...] Ela dizia: “Mamãe ô mamãe, mamãe”. Lembrando da mãe dela. “Mamãe”. Aí, eu: Que é vó? “Mamãe”. Aí, eu ia até lá. Ela trocava o dia pela noite, porque minha avó passava o dia dormindo e a noite acordada. “Mamãe, ô mamãe, mamãe”. E a minha mãe cansada, né? Minha mãe dormia. E eu ao lado: Que é vó? Ficava com pena, ela chamando a mamãe dela. Aí, eu dizia que foi vó? Aí ela: “Que hora são minha filha”?

Foi aí que eu contei pro Ricardo e ele pegou. E aí eu dizia: Vó é meia noite, vó, num sei o quê, ou uma hora da manhã. Isso se repetiu muitas vezes. Uma hora ou duas horas, sei lá. Aí ela: “Tá bom.” Aí, eu ia dormir. Aí ela: “Mamãe, ô mamãe, que horas são?” Aí, eu vó, é... não sei o quê. Aí, da metade pro final, eu já falava lá da cama. É uma hora vó, vá dormir rapaz, Ave Maria! [...]. Aí, ela: “Mamãe, ô mamãe...”. Olhe só sei, que uma noite foi muito.

Quando era no final, ela dizia assim: “Mamãe, ô mamãe que horas são?” Aí, eu disse: vó, já são três horas da manhã, vó. “Ah, tá muito cedo ainda”. Aí, eu contei essa história pro Ricardo. Aí, o Ricardo, né? Na antena de artista, pegou esse “tá muito cedo”, como “ainda não tá na hora d’eu ir embora”.

Outra coisa que lembra da minha avó, é todo dia de manhã ela dizia: “Ave Maria! Pra que eu me acordei? Ah, meu Deus do céu! O que é que o Senhor quer de mim? Pra quê que eu vou viver esse dia meu Deus? Pra quê de novo, de novo, tudo de novo pra quê?” Toda vida que ela acordava, ela ao invés de bom dia, ou como outros velhos, agradecer, ela se perguntava, perguntava a Deus: “Mas, pra quê que eu acordei de novo?” E ela morreu dormindo. Quando a gente, a gente não, quem morava com ela, acordou ela tava morta. “Pra quê?” Ela ficava se perguntando: “Pra quê essa vida de novo”?

3. E como era ela fisicamente?

Bom, falando sobre minha avó, minha avó era...é... meio gordinha, tinha dificuldade, muita, muita dificuldade de locomoção. Então ela andava arrastando a chinela, em passos muito curtos, né? Era meio gordinha. Não muito! Mas, meio corcunda. Tinha um nariz grande, né? Mas, também os velhos têm um nariz grande. E, com uma pinta, com um sinal na ponta, né? Cabelo claro, branco, liso. Então, ela era branca. Meu avô, não é? Ela era viúva de um mulato.

Uma mulher que nunca foi... ontem a mãe tava falando sobre isso, nunca foi pra uma mercearia comprar nada [ênfase]! Nunca! Quando o meu avô (minha mãe tava contando isso e dramatizando a cena. [...]). O meu avô morto, morreu muito jovem. Cinquenta e poucos anos. Então minha avó é... uma viúva, ficou viúva muito cedo, nunca casou de novo. Então ela, no velório do meu avô, todo mundo tentando confortá-la: “Dona Águida! Dona Águida! Isso acontece mesmo!” E ela sem dizer nada, e as pessoas olhando... ela falava muito pouco! Muito pouco! Minha avó falava muito pouco. E

ela olhando pro caixão... “Dona Águida, a senhora é forte”, pá-pá-pá, pá-pá-pá. Aí, ela falava assim, falava, botando o indicador no nariz, né? (Faz o gesto indicando a fala). Aí, dizia: “Eu tô pensando uma coisa!” Aí, todo mundo olhou, no velório, né? “Tô muito preocupada com uma coisa!” Aí, todo mundo, “O que é, Dona Águida? [...]. Sente aqui”. “Peguem uma água pra dona Águida!” Aí: “O que é, mãe?” Todos os filhos, né? “O que é, mamãe? O que a senhora tá sentindo?” E ela olhando pro velho, seu Quidú. “Agora, sem o Quidú... (que era Euclides o nome dele, mas chamado Quidú). “Agora, sem o Quidú, quem é que vai comprar as coisas pra mim na bodega?” [risos]

Em pleno velório! Alguns filhos ficaram com ódio dela porque, disseram isso, mas é uma coisa engraçadíssima. Ela tava pensando quem era que ia... porque ela nunca, nem quando filha, nem quando esposa, tinha ido pra uma bodega, comprar nada lá no interior. Na Passagem do Tigre, que era a antiga Paraipaba. Tem a Paraipaba nova e tem a velha. E a velha, era chamada Passagem do Tigre. [...]. Minha mãe voltou pra lá. Depois que separou do meu pai, quarenta e tantos anos, voltou, e tá morando lá, onde ela nasceu. Ela sentiu essa necessidade de voltar. Comprou uma casa lá e voltou.

Eu nasci em Paraipaba e, um mês depois, vim pra cá. Porque toda vez que minha mãe ia ter bebê, ela ia pra lá, pra ficar perto da mãe, da mãe dela, né? E depois voltava.

4. E sobre a artesanania do tempo Temporão em sua primeira fase (janeiro a outubro de 2002) o que você lembra?

Eu lembro muito das brincadeiras no processo. As brincadeiras, quando a gente, principalmente quando a gente se encontrava assim, é por que a gente é da mesma geração, né?

Aí, [risos] é... eu, eu sempre quando vejo a arte, quando eu faço arte, eu sempre sinto como se eu tivesse brincando. Brincando. Aí, isso aí me remete a minha infância.

Aí, o que eu lembro do ensaio é isso: é a gente brincando de fazer arte e sempre essa brincadeira desencadeava, assim, uma lembrança. Lembranças, né? Da nossa infância, que foi parecida, né? Mesma região inclusive geográfica, se não me engano, né? Então a praia, o mar, as coisas que eu nem é... bronzeador feito de colorau, [risos] né? O pessoal torrando no sol com amoníaco; “vamos passar pro outro lado da Barra do Ceará”, canoa... e sempre era isso. E os ensaios sempre nos aproximavam, as nossas infâncias.

Então, o processo de criação artística, o processo nos trazia essa infância. E eu lembro, né? E era onde a gente se encontrava, como se fosse um espaço onde a gente tava se encontrando. Como se fosse na Barra do Ceará. O Tempo Temporão fosse a Barra do Ceará. Dia de domingo, que a gente ia passar pro outro lado... se tivesse dinheiro pra pagar o... a barca, né? E a barca, é... **oscilando assim [risos]: [faz o gesto balançando as mãos, imitando]**. Aquele... e o medo misturado com o fascínio, aquela água! E o grande lance era pegar no rio, né? No rio Ceará. E do outro lado, aquela liberdade, e tudo. E depois voltar. Era uma experiência maravilhosa! A gente poder no domingo ir e voltar naquela coisa, né? E comer aquelas porcarias que eles vendiam. Nas bacias, com mosca! Com... cheio de açúcar e tal! Eu nem lembro bem o que eram as... eu lembro o cheiro. Eu lembro. Era bom! Era feito um melado. É, tinha muita coisa. E as piabinhas torradas [...].

Olhe, não só na peça, mas, no processo criativo é... meu, particular e fazendo relação com o método, com o teu é isso, né? Vou partir aqui do meu. Depois que passa essa fase de compulsão, se instala um momento que pra mim é prazeroso e é tranquilo. Que é esse momento de construção passo a passo da obra. Como é que acontece pra mim? Acontece como se eu tivesse escrevendo. A gente vai estabelecendo códigos aí, a gente, eu digo porque eu não estou mais só. Códigos, assim, se tem esse movimento, então, é como se ficasse independente de mim. Tanto a escrita, quanto a escrita cênica. O Tempo Temporão foi isso.

Tem um momento que não depende mais de mim. Que é como se os códigos... pronto, a gente inventou que era esconde-esconde. Não foi? Num determinado tempo? Suzy, esconde-esconde. Tá, vamos de esconde-esconde. Então, aquele código esconde-esconde, a minha preocupação agora, é em ser coerente com aquele código. Por isso que a minha relação com o Teatro Radical, apesar de ser tensa, não é, não é... pacífica, com o método. Mas, apesar disso, eu tenho afinidade com o pensamento do Radical, por conta do sintético e tudo. E também porque traz isso, essa escrita que é assim: pronto, estabeleceu um código, então é aquele código que a gente vai escrever. A partir daquele código, não é mais o nosso código a, b, c, é... as vogais e as consoantes. Não é mais aquilo. Por exemplo, é um outro código, num outro espaço, como se a gente criasse um outro mundo, e esse mundo tivesse outros códigos.

Eu faço isso também nas minhas aulas. Depois eu falo. Tivesse outros códigos e a partir dali, que a gente vai construir a cena. Eu não posso mais botar aquele outro, porque aquele outro não faz parte desse mundo, desse outro código desse sistema.

Então, eu construo é... esses textos, o texto de teatro, o texto cênico, tudo, partindo desse princípio, de que eu estou escrevendo com imagens, com a voz, com o corpo, com a palavra e tudo. Um texto cujo os códigos não são os meus que eu utilizo no dia-a-dia, são outros. Então, eu estou dependente daqueles códigos, não eles estão dependentes de mim. É como se eu criasse personagens e aqueles personagens, como é nesse meu texto agora né, da *Meire Love*. Então, chega o momento que eles estão independentes de mim. Porque eu criei um código no início que eu tenho que ser coerente até o final.

Então, eu construo é... a minha escrita cênica que eu fiz com você, com o Ricardo e tudo, quando eu crio, participo dessa criação coletiva de nós três, eu sempre estou preocupada em, ser coerente e até transgredir o próprio código. Chega um momento que é, vai, vai é esconde-esconde, esconde-esconde, vai. Tudo que a gente criar é nessa, é com essa intenção. Mas, chega um determinado momento que eu penso: vamos transgredir o próprio código. Aí, aí às vezes tem um embate com o Ricardo, que ele quer que vá até o fim naquele, naquela obra, não sei nas outras. Naquela obra ele quer que vá até o fim. Aí, eu: não, porque que a gente não pode transgredir até a gente mesmo? Tem umas coisas assim, meio... que são até saudáveis [risos]. Mas, é assim que eu construo. Quando está nesse momento de calma, que é momento de construção coletiva. Eu gosto, por conta disso. Porque a gente vai criando um mundo, um mundo, um mundo. E eu acho que flui bem.

5. Quais as pesquisas feitas durante essa fase inicial?

Ah, a gente foi pro MIS, né? E foi assistir a um boi, né? Viu o Mateus. A gente se fixou... foi nessa, talvez (não lembro bem), essa pesquisa... ou a gente já ia atrás disso (eu não sei agora), que a figura da Catirina tava muito forte. Nessa época que a gente foi pro MIS. Eu acho que a gente foi atrás da figura da... de entender... uma imagem da Catirina. A Catirina começou a tomar corpo, assim, na nossa imaginação para servir à peça. Foi aí... foi aí que ela veio. A gente tava muito centrado na rede. Depois a gente foi pro boi, no boi, a gente descobriu a Catirina como a figura contraditória... que é velha, porém... desejante, desejosa... grávida, grávida de desejo. Eros e Tanatos. A gente falava disso, né? Uma velha que traz a morte, né? O fim da vida nela, no corpo dela; no entanto, ela tinha uma semente da vida. Desejava, tinha Eros. E era tanto, que tava grávida e desejava a língua do boi. Então, ela tinha essa síntese.

6. Como foi a passagem do estudo do texto dramático para as primeiras experimentações corporais? Criar com o corpo, como é que era isso?

Eu lembro que a gente partiu... começou a partir de imagens, novamente, da nossa infância. De imagens sacras, né? É, a Nossa Senhora, o anjo. Eu lembro que aquela imagem, é... que ainda resta hoje, é um resíduo do anjo. E aquela imagem, eu rezando: “rezo, rezo, rezo”, ainda é resquício daquilo, que você agora faz o contrário, né? Nessa nova parte. Ainda é resquício. Eu lembro da coroação de Maria, que você colocava a rede aqui na cabeça, que ainda perdurou um certo tempo, né? Você com a rede aqui, aquela imagem... sentada com a rede na cabeça. Uma parte da rede, né? Uma lateral da rede. Mas, isso ali é um resquício de uma imagem que a gente foi atrás, da coroação de Maria. Então, isso, mais uma vez, nos trazia à infância... do anjinho, não é? da escola... o que mais? É, o nosso processo começou assim.

Aí, eu lembro que a gente foi construindo códigos a partir dessas imagens e foi fazendo uma escrita cênica. Que era... era toda como se fosse um... um jogo de quebra-cabeças. Você lembra disso? Era um jogo de quebra-cabeças que a gente levou foi, foi, foi... E aí, quando a gente mostrou pro Ricardo, né? Ele nos fez dar uma dimensão, ele deu uma dimensão outra, né? Ao nosso espetáculo. Eram muitas imagens. Tinha a perna do saci, lá pelas tantas. Era Isso. E a gente fazia com o braço também. A gente tentou fazer aquela imagem com o braço, né? Tinha aquela que a gente se contorcía na rede. Aquela Bahia, né? “Onde é a Bahia?” Aquela lagarta fazia assim. Tu lembra disso? Era muito bom! A lagarta, ah! Então é pra lá. [risos da entrevistada e da pesquisadora]

7. Quais foram as influências destas pesquisas teóricas e corporais no trabalho de imaginar a cena?

É... eu acho que quando a gente ia à fonte de algum... quando a gente ia a... a alguma pesquisa... a gente já tinha alguma coisa, né? Como é essa história de... nós já sentíamos que tinha alguma coisa.

E era bem por ali. “Será que é pelo MIS? Será que é ali? Será que tinha naquele livro?” No Mercado Central. A gente tava à procura... eu acho que a gente não sabia bem o que era.

Aí, era a intuição que ia nos levando. Sabia que tinha alguma coisa com Catirina, sabia que era boi, sabia.... então, vamos pra lá, lá a gente sente, experiência e chega a algum lugar. Eu acho que o nosso caminho era assim, né? E ao mesmo tempo, quando a gente lia alguma coisa, via, isso ali já nos trazia algo novo.

Mas, um estado que a gente... “Ah!...vamos por acolá”. Eu acho que a imaginação funcionava desse jeito, a nossa imaginação. Era uma coisa alimentava a outra, né? A pesquisa era alimentada por essa intuição, essa coisa que a gente não sabia bem o que era. Mas que a gente achava que era por ali, que a gente ia conseguir saber o que na verdade a gente nem... né? Nem sabia ao certo o que era, por intuição. Mas quando a gente chegava lá... a pesquisa, lá, feita, as imagens, nos levava a outros caminhos. Eu acho que era mais ou menos isso o processo.

8. Em que momentos da fase inicial da artesanaria do Tempo Temporão você lembra ter realizado um trabalho de imaginar a cena?

Imaginar a cena. Olhe, eu sinto esse meu processo de imaginar como sendo... eu chamo às vezes de visão. [...]. Aí se torna uma obsessão. Essa minha visão começa com uma visão inocente como foi a rede. Em noventa e nove, noventa e oito. Eu comecei a imaginar, eu tava no quintal do Teatro Radical. Lembra daquele quintalzinho? Comecei a imaginar uma peça que se passasse numa rede. Imaginei naquele quintal a céu aberto. Se chovesse só colocaria uma proteção para os espectadores. Mas, a céu aberto. Era uma lua, tava uma lua cheia. Já pensou teatro a céu aberto? Mas, só que, se chover, deixa chover, se fizer sol deixa sol. Só assegurar o conforto do espectador. Se ele quisesse, se ele não quisesse vivenciar aquilo ali. Isso eu tô falando agora. Mas, eu comecei a imaginar isso. Tudo bem, inocente. Aí, no outro dia veio de novo. Aí, virou uma obsessão, eu só pensava nisso. Logo no início.

Aí, eu tentava levar a minha vida normal, aí fica um sofrimento. Tentava levar a minha vida normal, mas, sempre via aquela visão. E, a rede aí se agregou. Pensei em fazer um solo. Eu dentro da rede. Depois uma bacia. Pensa que a bacia é uma obsessão de pouco tempo? Não. Pensava na rede com a bacia embaixo. Aí, deve ser imagem de criança, né? Eu mijava na rede. Aí, eu dormia em rede. Aí, eu pensei olha, que imagem linda, olha, a lua, o sol uma atriz. Pensava eu, uma bacia embaixo. Olha que interessante. No outro dia de novo, de novo, de novo.... Chegou um momento que, ou eu fazia alguma coisa, uma performance, alguma coisa como se fosse assim, só pára essa compulsão, se eu fizer. Tá entendendo? Aí, pára quando eu faço, a obsessão.

Aí, começa um outro processo. Aí, eu fui... que tal se tivesse uma outra atriz e eu faço a menina e ela faz a vó. Aí, ainda era o conto. Não sei porque esse conto. Assim, a imagem chegou primeiro, depois o conto. O conto coube naquela imagem pra mim. Aí, de tanto encher o saco do Ricardo, ele fez a peça.

Vou achar uma outra atriz. Aí, fui ver você na Menina dos Cabelos de Capim, né? Assim, aquela mágica da madrasta. Aí, eu: Ricardo vou convidar a Edneia. Aí, o Ricardo me ajudando naquele meu sofrimento. Ele foi muito solidário. Aí, pronto. Começou um outro processo.

Porque o meu processo criativo ocorreu dessa forma primeiro, aí, eu pensei em dirigir. Aí depois, como nossa relação foi você falando, eu falando, né, essa coisa construída, aí eu não, eu não vou dirigir não, vamos fazer junto. Aí foi.

Mas, meu processo de imaginar é assim, vem como uma visão que entra. Aí, depois.... Eu tô pensando aqui. Porque meu processo de imaginação é assim, **meio patológico**. Aí, vem uma imagem... vem, vem, vem, me atormenta. [...]. Aí, ou eu escrevo, aí me acalmo. Ou eu faço a peça, aí, me acalmo. Aí, vem outra, como é agora, uma tal de Arataca que vem. Eu já botei até o nome.

Aí, no processo de criação, eu vou mais calma, na criação. Não sei, você pode dizer, né? Se eu tô mais calma ou não, porque você acompanhou esse processo de como imaginar. Aí você dizia, a gente dizia, aí eu dizia. Que eu acho que fluiu muito bem, né? A gente foi moldando, depois veio o Ricardo, aí.... a gente foi, e ficou essa peça.

Mas, o meu processo de imaginação é esse. Vem de uma compulsão e tal, e durante o processo de criação uma necessidade muito [ênfase] de mudar, no sentido de, por exemplo, o título não era *Um Ror de Tempo*? Aí, tive a necessidade, não sei se é a relação com a autoridade que eu tenho, sabe? De... não, num vamos muito assim, e... Tempo Temporão. Sempre uma tentativa de fazer, mas, ao mesmo tempo mostrar uma outra coisa. O meu processo criativo é esse.

Mas, de imaginação que você me perguntou, é esse. É visão, é uma imagem que me vem que me perturba, ai vai, vai, vai, até que chega um determinado momento que, ou eu concretizo, expresso isso num conto, numa poesia, numa peça, num movimento, ou eu não me acalmo. Não me tranquilizo, até dormir, eu não consigo, direito. Mas, quando eu resolvo, começo, aí fica tudo bem, até vir outro [risos].

9. O que é imaginação para você?

Eu poderia dizer... que imaginar, o que tá passando pela minha cabeça agora, é voltar [ênfase], a ter, a viver [ênfase] com liberdade. É... imaginar, é ser livre pra mim. É estar livre de qualquer coisa. É poder criar um outro mundo. Imaginar é criar um outro mundo de sensações já vividas e outras que eu nem sei se eu vivi. Imaginar pra mim, é isso, é o poder. É ter poder de criar. De sair desse mundo aqui imediato e ter liberdade. A sensação é de vôo que eu tenho, vôo. Não nesse mundo, vôo num outro mundo sabe, que não é esse. É poder sair, me descolar completamente de mim mesma até. Criar um outro eu, um outro, né.

10. E sobre a relação entre a metodologia da poética radical e o trabalho de imaginar a cena na artesanaria do Tempo Temporão nesta fase inicial, como você viu/ vê isso?

Olha, falar, particularmente, aconteceu comigo, como acontece sempre, em relação ao Radical. É... é outra coisa que eu não sei bem ao certo. O método. Não sei bem ao certo. Mas tô, né? Vou sendo levada pela intuição e pela... pelos caminhos que me... que vão se abrindo assim... diante de mim. Mas eu tenho uma relação, com o método, tensa. Eu tenho uma relação com o método, muito tensa, né? Ele me exerce um fascínio, porque é uma coisa racionalizada, é uma coisa que... que, o resultado me fascina. Mas o método, em si, não me... eu me sinto incomodada. No Tempo Temporão, sobretudo. Por quê? O meu processo criativo é... caótico. O método vem para racionalizar algo que não cabe no método. No meu caso não cabe muito. [...].

É como se fosse uma fôrma. Não tô... não tô nem, é... colocando num mal sentido, de... que me tolhe. Não me tolhe porque não pode tolher. Talvez nem a mim nem a ninguém. Não tolhe. Nada tolhe. É... não me tolhe porque não é... é como se fosse uma imagem, por exemplo, uma fôrma, não é? No vapor, né? Eu acho que, né? Uma... sei lá. Como é que a gente diz aquele negócio do peixe? Que a gente pega peixe? Uma é... pode ser uma rede ou uma, pois é... caçua, sei lá. Caçua, não. Um negócio de pegar peixe ou caranguejo é... na... água. Na nuvem, no vapor. É impossível... é... que se desfaz... fica só... né? É só a estrutura, uma estrutura tentando... é isso... a imagem que eu tenho é isso. Me angustia porque eu queria fazer. Tá entendendo? Eu quero fazer. No Tempo Temporão também eu queria fazer, mas, até um dia desse, eu disse pro Ricardo, : “Eu não sei fazer!” O problema... o problema não é o método. Hoje eu... hoje eu vejo. É porque eu não sei fazer. Eu não consigo fazer. Até hoje eu não consigo. Agora vamos montar a *Meire Love*, continuo não conseguindo fazer.

11. O que significa esse “não conseguir fazer”, ou “não saber fazer”?

É... eu imagino... é... a gente montou essa peça, Tempo Temporão, da nossa forma de fazer. Com aquele quebra-cabeça... era... um objeto artístico, era uma obra-de-arte. Nossa! Fruto da nossa imaginação, e tudo.

Em termos de... quando o Ricardo entrou no processo, ele deu uma... o Ricardo é... tem um processo criativo interessantíssimo, que, ao mesmo tempo que ele tem essa força intuitiva, ele tem a racionalidade. Ele trabalha muito bem com essas duas coisas, ele tá no fio da navalha. Por isso que eu sinto as coisas dele, são... eu acho extremamente inteligente e, ao mesmo tempo, dizer que uma arte é inteligente... não é só inteligente. É inteligente e sensível. Tem arte e tudo. E ao mesmo tempo é inteligente. É uma coisa que escapa, né? É isso que eu admiro no Ricardo, como artista.

Mas, aí, quando junta com o meu... é... meu processo de imaginação, aí se choca. Né? Porque ele tem isso aí amadurecido, talvez amadurecido ou diferente, ou diferente (não sei dizer), e eu tenho meu processo, aí... é por isso que eu digo que é tenso, muito tenso. Muito tensa é a nossa relação. Criar em cima dessas coisas... são possibilidades de convivência, de processo, de imaginação, de criação, sei lá.

12. Para você, o que a poética radical possibilita ao trabalho do ator durante a artesanaria da cena dramática?

Pra mim é o princípio. Pra mim tá no princípio... nos princípios. Quando o teatro se propõe... quando se fala da dimensão ética do teatro... quando se fala do para quê fazer o teatro, pra que a gente tá fazendo teatro? O que é que eu quero dizer com o teatro? O que eu quero dizer? Por que eu estou aqui? O que eu quero dizer? Quando o ator se pergunta: “O que eu quero dizer com o teatro?” Ele necessariamente, cai numa necessidade de “autoralidade” [sic].

Eu acho... acontece comigo, eu acho que aconteceu com o Tempo Temporão, que é: “Vamos ser autores [ênfase] dessa obra”? Tem o autor, tem o diretor, mas nós somos autores [ênfase] dessa obra. Eu sou o autor [ênfase] da minha fala, do meu corpo, do que eu vou fazer. Eu sei falar, eu sei dizer do que que a peça trata, eu sei dizer do é que... é meu. Sou eu. Nós somos autores, é a “autoralidade” [sic] que o Teatro Radical é... traz isso, porque ele tá dentro de uma corrente que acredita no ator... no ator, que centra no ator. Se centra no ator, então, ele traz os outros elementos, né? Da direção, da sonoplastia, do... então, necessariamente ele vai... a gente vai cair no ator-autor da sua obra. Eu acho que aconteceu isso no Tempo Temporão.

E eu vejo que isso é diferente, que cria uma diferença. É um diferencial. E quando as pessoas falam... algumas pessoas falaram sobre a nossa obra. Algumas disseram assim: acho que foi o Mário, que disse assim: “Vocês têm uma... quando vocês tão em cena, vocês tão ali por inteiro”. Não lembra não? Porque ele disse que tem uma propriedade, né? Eu não sei qual foi o termo que ele disse. Mas, eu analisei assim. Eu interpretei assim. “Vocês tão ali, ali. Como se fosse dona dali, daquele espaço ali. Vocês pegam na rede, não é pega assim, por que alguém pegou. Vocês pegam na rede porque vocês querem pegar mesmo na rede”. Ele falou isso, não foi? Então, eu interpretei isso. Eu acho que isso é fruto, essa consciência que a gente mostra em cena, é fruto desse processo de “autoralidade” [sic] de... eu me apropriei desse processo. Eu detenho [ênfase] o processo integralmente. Eu sou fruto dessa coisa. Eu não tô ali, porque alguém me colocou e eu sou uma peça no jogo. Eu estou no jogo porque eu fundei o jogo.

Anexo 7

Entrevista 3 com Suzy – 24/11/2005, em minha casa

1. O que significa para você enquanto atriz, participar desta segunda fase da artesanaria do Tempo Temporão (agosto a novembro de 2005), criando uma nova cena para este espetáculo?

Eu senti que a gente, que fluiu mais rapidamente, porque eu coloco a justificativa, talvez não seja, que é porque a gente tá mais madura com o resto da estrutura. Aí, aconteceu o que aconteceu desde o início, que foi essa, essa... no meu caso, uma busca em ser coerente com a lógica. Que a gente já havia construído, como eu falei, desse meu processo de criação. E, eu acho que fluiu muito rapidamente.

Eu acho que ela traz, esse pedacinho traz, é o reflexo mais uma vez, de todo o nosso processo de criação que foi caótico né? Que foi caótico. Eu acho que ela (a nova cena), se adequou legal, porque eu acho que a gente tá madura. Mas, ao mesmo tempo, ainda tem muita coisa pra se resolver naquela peça, como a gente já havia até discutido. E esse pedacinho, é mais uma peça que ainda precisa se resolver. Mas, que a gente novamente, como todo o processo a gente buscou os códigos, retomou, voltou, um exercício muito bom pra gente retomar códigos.

Agora, me incomoda muito a gente não, não... conseguir pegar aquela peça e dizer o porquê. Apesar de pra mim, a arte não precise dizer o porquê. Não sei se a gente começou com essa proposta, a questão do método, aí, começou a me preocupar isso. O método. E aí por que? Por quê a gente faz isso? E depois repete isso, e depois, me incomoda até hoje, por que a gente se propôs a seguir o método. Talvez se a gente não tivesse seguido eu não teria esse incômodo. Mas, esse pedacinho, eu coloco como mais um pedacinho pra gente resolver.

Apesar da construção em si, concretamente, a gente já ter viabilizado, a gente cresceu, cresceu muito. Porque? Porque a gente já está contaminada do resto. Mas, aquele pedacinho pra mim significa: ah, a gente ainda tem uma longa caminhada, ainda não é aquilo.

Mas, ao mesmo tempo, eu me sinto confortável, porque a gente realizou logo. De tanto ter feito a peça, aí pum! A história se encaixou direitinho.

A gente já é outra. Eu senti também isso. Nós somos outras, outras pessoas quando a gente faz aquilo. Aquilo aconteceu depois, e no meu caso, depois que a Marina nasceu. Eu não sou mais a outra. Eu não sou aquela antes da Marina. Nem lembro mais como é que eu era antes da Marina. Eu falei aqui da criança do adolescente e tal, mas, quando eu tava falando aqui, é como se fosse outra pessoa.

Depois que a Marina nasceu, eu sou uma outra pessoa. Até como artista, eu sou uma outra pessoa completamente, completamente. Nem lembro mais o que eu era. E... esse pedacinho pra mim, foi feito por outra pessoa, em relação a mim. E sinto você uma outra artista depois que a gente passou por todo esse processo.

Então, ao mesmo tempo que entrou bem, eu sinto que é como se estivesse sendo feito por outras pessoas. A gente vai, vai, vai, vai, na peça. Quando, chega naquele momento, eu tenho uma sensação de que tá legal. Eu acho que não tem patente. Eu fiquei com medo de ter patente. Mas, não tem patente. Eu não sinto patente. Ah, aqui as meninas caíram eu não sinto isso. Eu sinto como se, a peça fosse feita por duas pessoas. E dali pra lá, umas outras, completamente diferentes. Mais maduras, outras, umas estrangeiras. E eu acho que é isso. É por que isso foi feito depois. É uma história puramente minha, porque eu me sinto uma pessoa; acho que tá outra pessoa, né? [...]. Mas, eu sinto isso, o pedacinho sendo feito por outras pessoas. Melhores, mais maduras, artistas mais presentes. Não vejo patente, que eu tinha medo de patente.

Eu não sei se existe esse termo: ator-artesão. Eu que, eu que de uns tempos pra cá comecei a utilizar. Que é esse... esse ator que detém o processo inteiro de criação. Ele [ênfase] detém o processo. Ele até se auto-dirige, ou pode até outra pessoa dirigir, mas ele tá por dentro de todo o processo. Ele não é um... ser, um elemento, uma peça que tira do elenco e bota outro. Ele teve todo um processo de criação, de pesquisa. Ele sabe... ele analisa... sabe analisar o texto, ele sabe analisar a encenação, ele é capaz de dizer: "Olha, essa luz é assim e assim, porque o meu personagem..." né? Então, ele detém o processo criativo todo da engrenagem, né? Ele não tá numa

esteira... a gente coloca muito essa metáfora na Pedagogia, né? E em outras produções. Trabalho fragmentado. Esteira de produção.

Eu acho que existe um teatro que é produzido assim, né? Nessa esteira. Eu acho que tem atores que funcionam nessa esteira e alguns processos resgatam a artesanaria, que, em essência, é aquilo que eu digo, [...], é ele... é ele, o corpo é dele, a voz é dele, a imaginação é dele. Mas, historicamente, tem esse processo de fragmentação, de... de tratar o teatro como se fosse um objeto, né? E o ator como se fosse essa coisa fragmentada. Aí, tem o método que ele vai recorrer [...] pra chegar àquele... à construção daquele personagem. Como se fosse o outro, como se fosse fora dele, como se o teatro fosse uma coisa. Ele também fosse uma coisa. Acho que, historicamente, teve esse processo. Agora, hoje em dia, tem essas correntes que tentam resgatar esse... esse ator, por inteiro. Esse ator que eu chamo de artesão. Aquele que ficou... que ficou no passado, né? Que era mestre da sua... do seu trabalho, do seu ofício, da sua arte.

2. Que elementos compuseram o seu trabalho de imaginar esta nova cena?

É o que é mais difícil de responder. Mas, eu vou tentar responder. Eu poderia dizer, que quando eu tô ali dentro da rede [risos], eu lembro daquela menina do SESI correndo dos vigilantes, daquela outra que não sei o quê. Eu poderia dizer isso. Mas, eu não tenho certeza. O que acontece que eu lembro, é que é corpo. Eu deixo fluir. Deixo simplesmente fluir. Na verdade, eu não lembro. Na hora eu não lembro.

Antes do início do processo ficava com medo, ficava procurando lembrar o texto, eu tava com medo de esquecer o texto. Eu ainda me sentia assim... é... pensando na hora por conta do texto.

Mas, de uns tempos pra cá, que o texto já está dentro, né? da gente, já tá mais orgânico, eu simplesmente não penso. Eu sinto. Sinto as mesmas coisas, Talvez. Eu tô dizendo isso tudo com muitas dúvidas. Sinto as sensações que eu tinha quando criança. Até sexuais. Assim, eu nem sei se eu consigo dizer. Eu sinto meu corpo todo. Tenho sensações de criança que passa. De medo, de excitação sexual, né? do esconde-esconde.

A gente se atracava com os meninos lá dentro do guarda-roupa. Todas aquelas sensações que passam, não passam pela cabeça. Não tenho, nenhuma lembrança, não. Nem quando eu digo assim hoje não tenho nenhuma imagem. Antes, era só a imagem da palavra no texto, ficava lembrando da palavra no texto, quando a gente tava, ah, essa expressão do texto tá nessa página. Era só isso.

Aí, agora, de uns tempos pra cá, que eu não me preocupo mais com o texto escrito, eu não lembro nada. Não recorro a nenhuma imagem, é só pura sensação, sensação da menina, sensação da menina moça, depois vou pra uma sensação mais da moça, moça, moça, depois quando eu trepo com o saci. Mas, eu não lembro. Não vai nada na minha cabeça. E por último, agora, que eu tive um bebê. Eu sinto aquela coisa de quando eu pego na Marina, de quando eu pegava na minha barriga. Mas, é pura sensação. Pura, pura sensação.

Vai dos pés a cabeça, passando pelo **chibiu**, por tudo. Passando pela barriga, passando pelo peito, pura sensação, passando pela boca, que eu lembro dos gostos, das coisas, só isso. Pura sensação. Uma sensação assim muito difusa, muito difusa. Não recorro a nenhuma imagem assim visual, da minha cabeça. É pura sensação corpórea mesmo. Corpo, puro corpo.

3. Qual a relação entre este trabalho de imaginar que você realizou durante a artesanaria do Tempo Temporão nas duas fases e a sua vida?

É... eu nunca pensei nisso. Eu não me vejo não fazendo arte, não criando. Não me vejo mais. Não consigo me ver. O que pra mim é muito forte na relação com as pessoas é, a minha tentativa de ser compreendida, eu me esforço em ser compreendida. Em sala de aula também.

Eu fico com medo de estar utilizando a mesma linguagem, ou de tá utilizando alguma forma de me expressar, que seja obscura. Então, eu fico preocupada em me fazer entender. Em sala de aula também. Mas, com as pessoas, eu não me vejo mais uma pessoa fora do processo artístico. Uma pessoa desse campo aqui, da arte. Não me vejo mais.

Às vezes, a gente tava falando em reuniões e tudo, né? Eu vejo como tem mundos diferentes. Ave Maria! Mundos muito diferentes que eu não sei como é que a gente convive com os demais, sabe. As pessoas convivem com a gente, a gente convive com as pessoas. Eu tenho medo às vezes, de falar alguma coisa e chocar algumas pessoas. Por quê? Porque a gente vive em mundos, não só eu, mas, as pessoas com quem eu convivo de arte, utilizam de certas... formas de viver tão específicas, que quando eu tô noutro mundo, por exemplo, na faculdade onde eu dou aula, eu fico com medo de chocar e criar uma... criar um atrito, criar... É isso o que eu posso dizer.

4. Esse trabalho com a imaginação possível no fazer teatral e artístico pode ser considerado um elemento de formação humana? O que significa isso para você?

Porque quando bota essa palavra “formação”, eu... me confunde, às vezes. Porque, eu tenho uma dificuldade de ver a arte dentro de um processo formativo. Eu tenho dificuldade de relacionar a arte com formação e relacionar arte com educação. Eu sempre tive essa dificuldade. Nunca um autor me juntou essas duas peças pra mim, ainda. Porque, pra mim, arte é deformação. [...]. Sei lá! Arte pra mim é tão louco! Arte, pra mim... não tem compromisso com nada. Nem com ela mesma. Eu posso muito bem tá fazendo uma peça e, da metade pro final, eu desdizer tudo, com a encenação. Não tem compromisso nem com a peça! Arte pra mim escapa a toda essa possibilidade.

[...]. Eu tô repetindo isso no meu discurso. Mas, é a tentativa de me... de me compreender. Porque eu... eu... me... me compreender, é essa dificuldade que eu tenho de ler; a arte-formação, a arte-educação.

Quando eu vou dar aula... sinceramente, eu digo “Ó gente! Ói! Nós vamos ver isso aqui, os autores que falam sobre a Arte-Educação; essa relação. Mas, eu vou dizer que a minha posição, em relação a isso... não! Primeiro, eu dou toda a aula. No final, minha relação com isso é tensa. Com esses discursos, com... a Arte-Educação. E eu não vejo a Arte-Educação numa relação... é... tranqüila! Ela é muito tensa! É impossível. Ai, eu digo isso no final... e... os alunos “E aí, professora”? [...], mas eu tenho que dizer isso! Eu tenho que dizer isso, porque, senão, eu não vou sair daqui tranqüila... em dizer isso. Que eu... eu dou aula de Arte-Educação, mas eu... eu... eu tô cada vez... é... vendo mais impossibilidade de relação entre essas duas áreas.

Que a Arte, pra mim, vem pra quebrar. Vem pra romper! Não tem nada a ver... bem... a Educação... eu possivelmente, talvez esteja limitada, né? Por isso que eu tô pensando nisso. Limitada. Minha percepção. Pensando exatamente nisso, que só existe a polaridade, mas pode ter a síntese. Mas, talvez seja limitada essa minha visão. Mas, não vejo, não vejo. A Arte vem é... contra a Cultura. Vem romper com a Cultura. É até desumana, nesse sentido, né? Porque... a Educação, não. A Educação vem repassar a nossa cultura. A Educação tem uma função de continuar com a cultura. E a Arte é descontinuidade.

Acho que é projeção de uma questão. Eu tenho certeza que esse meu discurso sobre a Arte-Educação é uma projeção da minha... de mim mesma, né? da minha... da minha relação pessoal com a Arte e da minha relação pessoal com a Educação. [...]

Tô falando em uma educação no sentido essencial mesmo, de repasse da cultura. Mas eu, falar de uma coisa que eu ontem, não, hoje de manhã, a história da fila [risos] . [...] Isso me persegue. Olha! Todo mundo diz que a escola é um fracasso, né? Eu não. A escola, a educação escolar, pra mim, é um sucesso! Por quê? Eu, o que eu lembro da minha escola, é eu, fazendo fila. E eu vou nos bancos, as filas bem organizadinhas, hoje mesmo eu fui, tudo bem organizadinho, né? Os menores na frente, os maiores atrás. Toda aquela coisa! E como é que pode conviver arte, gente! Eu tô falando de educação escolar, claro! Formação humana é muito mais ampla. Mas, é um tipo de formação. Formação eu acho. E a arte, como é que convive nisso? Pode ser limitada mesmo. Eu tô falando de educação escolar é muito restrito. Mas, sei lá! Melhor dizer que não sei.

5. E para o arte-educador ou o educador que trabalha com arte?

Olhe, eu vejo Educação e Arte, são dois mundos completamente. Um, ajuda o outro. Assim, no meu caso. Mas, eles não convivem. Pra mim, eles não convivem. É impossível conviver. Formar e fazer arte. Eu não vejo assim.

O que acontece é que, no meu caso, eu trabalhar com arte, quando eu chego, [...] na sala de aula eu consigo, eu acho que eu consigo, em alguns momentos, encontrar alguma síntese. Mas, em momentos muitos raros. Encontrar sínteses. Eu falei a pouco que era impossível, e agora eu tô falando que tem alguns momentos. Mas, não é a arte. Eu sinto que não é a arte. Não é arte. Nessas confluências, não é Arte e Educação que acontece em sala de aula, no meu caso. É a flexibilidade, ou é, sei lá. É a atmosfera da arte, que, em alguns momentos, participa do ato de educar. Tô falando do ato de educar. Da atmosfera da arte, sei, sei dizer bem, posso estar dizendo bobagem, e nem sei mesmo o que eu estou dizendo.

É... o que na verdade entra na sala de aula, é uma... o que eu estou chamando de atmosfera da arte, é uma capacidade talvez, que a Arte, não sei nem se foi a Arte ou foi outra faculdade minha, que faz com que exista uma flexibilidade de pensamento dentro da sala de aula. Por exemplo, de um aluno tá

falando sobre uma coisa, eu utilizo o mesmo mecanismo que eu utilizo a arte, na sala de aula, algumas vezes.

O meu ato de criar, meu ato de imaginar, aquela liberdade que eu falei, ela entra às vezes em sala de aula, quando eu sou professora no momento em que eu... a gente atinge uma comunidade, a gente faz uma comunhão, eu e os alunos. Não sei dizer bem.

É um momento de sensibilidade que tem em alguns momentos em sala de aula, que eu digo, puxa vida! É arte. Ou eu tô fazendo arte. Tô utilizando um mesmo mecanismo que eu utilizo na arte olha, aqui. Mas, na verdade no dia-a-dia, não convivo. Na minha vida, a Arte e a Educação.[...] Não sei dizer não. Mas, o que eu posso dizer é isso. É que às vezes, eu utilizo mecanismos instintivos que eu utilizo na arte em sala de aula. Eu não saberia dizer exatamente, especificar. Só sei que paira assim na sala de aula, algumas vezes, mesmo em aula de Arte-Educação, mesmo na disciplina de Arte-Educação. Só em alguns momentos, paira o que eu acho que realmente seja uma atmosfera de sensibilidade. Muitas vezes não. Não sei dizer não. Eu só posso dizer assim, que alguns mecanismos que eu utilizo na arte, alguns, eu utilizo em sala de aula. Mas só alguns momentos, eu consigo ter essas sensações que eu tenho de liberdade que eu tenho na arte em sala de aula. Outras não. Muitas não.

6. Das brincadeiras, jogos e parlendas contidas no texto dramático do Tempo Temporão, qual delas você experienciou na infância?

Jou-ajuda. É... pega-pega, jou-ajuda, mas, o que o texto traz... o que é, o que é? Calcanhar... o Ricardo tava lembrando ali, e eu lembrei, a gente é muito... nós somos muito índios, indiozinhos, indiazinhas né? Quando pequena. Índia da praia. Aquelas indiazinhas da praia.

Eu lembro que eu queria muito, dia de chuva, era bom quando a gente tomava banho de chuva, né? Porque era um mundo! Uma festa! Banho de chuva. Mas, logo depois, a gente se enfadava do banho de chuva e queria brincar, e a mãe não deixava, porque senão ficava gripada, e tudo. E eu lembro que a gente riscava os sóis na areia.

Quando era no final da tarde, tava um "ror" de sol, assim, e a gente ia pisando nos sóis, desenhados na areia, tudo fruto, ali, do nosso desejo de brincar, e a chuva não deixava. Aí a gente achava... era um mundo mágico mesmo. A gente achava que o sol, aquele nosso poder que o desenho trazia. Mandar no tempo. A gente fazia e sol aparecia, e a gente ia brincar. E isso aí, era a história: "Risca com o calcanhar no chão uma roda!", não sei o quê... "arremedando o sol [...]", é uma fala de magia. É linda essa fala! É um ritual de magia que as crianças faziam, com todo poder do...do mágico, do bruxo, né? A gente... lembro muito que não era uma brincadeira, era um sofrimento! Era um trabalho árduo fazer aquilo, não era bem uma brincadeira. Era um ofício de bruxo.

7. No universo infantil hoje, você observa a presença dessas brincadeiras tradicionais?

Na periferia, há. Olhe, a periferia é... eu tô falando assim, a periferia em relação àquilo, né? Vamos dizer que o centro seja o Benfica, porque, eu acho que a nossa cultura é muito isso, a nossa, da Universidade Federal do Ceará. O centro do mundo é o Benfica. As farras, os namoros, as coisas... Benfica. Aí, o resto é a periferia. Então, se a gente colocar o Benfica como o centro, você vai ver que... por exemplo, lá na Serrinha, onde eu moro, uma pessoa bater no portão (imita o som da batida no portão). isso aí, eu lembrei, era o que eu fazia, pedindo rosas para o anjo.... eu fazia. Fazia. Só não sabia nem o que era um anjo. Eu ia era pra pedir as rosas e roubava rosas pra levar pros anjos, né? Pros meninos mortos, pequenininhos, isso aí aconteceu. Acontece na periferia. E não acontece mais nos centros. Ou se acontece, eu não sei. Eu nunca vi. Eu morei no Benfica seis anos e nunca vi isso. Mas na periferia isso é vivo, vivo, vivo! É o interior. É o nosso sertão. E outras e outras coisas mais, que acontecem e a gente não tem acesso aqui no centro.

[...] Não, mas ainda tem o caixão da funerária, né? Mas, eu tô falando, tô falando daquele caixão mesmo, que tem o retrato, caixão com aqueles bichos, as velas, aquele cheiro, nas casas. E vindo gente de outros bairros, que nunca nem viu o morto, não é. Aí, entra aquela pessoa, toda arrumada, de outro bairro. Vem do Bom Jardim. A gente tá lá na Barra do Ceará, aí vem uma pessoa do Bom Jardim beber o morto, se lembra disso? E o pessoal lá, dando escândalo, aquelas mulheres, os parentes, né? E aquelas pessoas que nunca viram, né? Não trocaram nem um oi. Aí, vem só pra olhar. Olha e sai. Ainda tem isso! Ainda tem.

As crianças vivem desse imaginário e a gente, não vive. A gente, que eu tô dizendo, no centro. Porque eu, não. Eu sou da periferia hoje, né? Então eu ainda convivo. Passei a conviver novamente,

como eu convivia quando criança. E as crianças fazendo isso: convivendo com os mortos, as crianças, né? Coisa que a classe média não preserva a criança, e tal. Não! As crianças tão lá! Lá, no Barra! Você vê. Lá no Barra! As crianças lá no... quando o... focaliza, lá tão as crianças olhando pro homem todo esfaqueado! A gente acha um absurdo, né? Os pedagogos, então, acham terrível! Eu acho terrível! Eu. No dia-a-dia, eu acho terrível. Mas, essa aproximação com a morte essa coisa, é típica da periferia. Claro que tem essa coisa da televisão, da massificação. Mas eu tô falando dessa outra coisa é... crua. É... Idade Média isso.

Você vê na *História da Criança e da Família* né, que essa coisa do pudor é muito moderno, né? Na Idade Média, as crianças conviviam com o que os pais fazem hoje, até hoje, na periferia. Pega na piroca do menino, né? “Ói, meu fio!” Pega na piroca do menino. Isso é Idade Média, normal. Essa coisa misturada. Não tem essa separação. Essa separação veio com o mundo moderno, né? E esse pudor, e esse cuidado, esse... “Não é coisa de criança”. As crianças jogavam, né? Jogavam com os adultos, né? Jogos de adultos, né? Na Idade Média, hoje é tudo... eu vejo isso tudo no Barra! No Barra! No Rota 22, essas coisas, né? Que é essa aproximação com a morte, com a escrotidão [sic], com o grotesco, né? Ainda é preservada. Não tô dizendo que é boa ou ruim, não. Existe. Mas eu tô falando que existem mundos, são mundos diferentes. São mundos completamente diferentes.

8. Como você vê o elemento tempo dentro da peça Tempo Temporão?

Que no texto tá... tá colocado... o texto resolve isso, né? O tempo, muito bem, né? esse cruzamento, né? Uma velha ficando aaaaaa, a menina ficando aaaaaa, elas cruzam seus tempos. Na encenação a gente precisa explicitar. Nós não explicitamos, nem na encenação, nem na nossa interpretação. Isso a gente vai fazendo. E como o texto é muito bem construído, e já diz aí, né? E tem também porque o espetáculo é bonito, e independente da lógica mesmo, que se queira dar, não se deu, se quis dar e não se deu, o espetáculo é bonito. Mas, se a gente for pra questão do tempo, se a gente quiser, na encenação, é... explicitar também essa nossa visão sobre o tempo, a gente precisaria rever muita coisa.

É... na fala,[...] eu acho que a gente ainda não... como ... eu acho que esse espetáculo é pra vida toda, né? Cada vez a gente... Mas a gente precisa ainda resolver isso, na encenação. Agora, no texto, esse cruzamento dos tempos é muito interessante. O Ricardo tem um outro conto, que é as siamesas e na adequação das siamesas, que fala sobre essa mesma troca de tempos, entre as duas, né? É uma velha e uma moça. Elas fazem a mesma experiência.

Anexo 8

Entrevista 1 com Ricardo Guilherme – 15/09/2005, no CAD

Tuti: entrevista!

RG: Tanto as regionais como as culturas no mundo, não é elas são nodos entre aspas vivendo... Vivências diferente, são modos de viver o mito diferentemente, mas que o mito na sua essência é o mesmo, não é? Não é que ele seja o mesmo, ele tem, ele tem intercessões, ele tem identidades trans-culturais, né, você pega Dionísios, por exemplo, e um mito aqui da indígena da representação, quer dizer, ha. se você for estudar vai encontrar... Existe um mito do teatro na cultura asteca, então comparar a cultura grega que brotou, fez brotar é... como é que chama? Um... Um Dionísios e uma cultura asteca que tem um Deus da representação que também tá ligado à fertilidade, a sexualidade ao vinho ou a alguma bebida que altera hé... como se chama... Consciências, né, sentido de consciência, teatralidade então você vai dizer, bom, é comparações transculturais, né, isso não está só entre regiões, mas esta também entre pai. Entre culturas diferentes, então eu quis dizer que há modos diferenciados de viver determinados mitos e de traduzi-los em figuras e em histórias, mas que os sentidos são os mesmos entende? Um é transgressor o outro é transgressor, um é ligado a rupturas de consciência objetiva, de realidade objetiva e o outro também tem transe e etc. entende? É só isso, mas que o estudo do radical propõe isso, que se faça essa comparação por que a gente tá procurando o homem brasileiro no homem, na humanidade, é uma espécie de ontologia, né, do homem e encarar a cultura como modos diferentes de fazer, modos de viveres diferentes, diferenciados, criei até o termo vivente, mas é isso, é que a gente vivencia na cultura imagino eu na Dinamarca tem um Deus, tem um Dionísios, tem um Exu lá, entendeu? Com outra história, com outra configuração, mas que tá trabalhando com. ontologicamente com as mesmas bolções as mesmas sentimem... Essências. Você tem o Odin, o Odin né, que é o nome do grupo do... É um mito he.he.he. da Escandinávia ou da Dinamarca...

Tuti: Acho que é da Dinamarca, da Barba...

RG: do Barba né é um mito também ligado a essas transgressões, a essas... Filhos do exílio que vem e desmonta as desestabilizações do social, etc. É essa postura, na verdade a pan-brasilidade é uma postura de...de...de fazer analogias, fazer correlações entre os mitos para compreender e chegar a essa ontologia essencial ao homem, quer dizer, o homem tem necessidades iguais nos mundos a única...agora essas necessidades iguais o homem dá respostas diferentes a essas...a essas necessidades iguais por que ele tem culturas diferentes processos históricos diferentes, he... Etnias diferentes etc., etc., né? Modos... É isso. A outra é quinto comentário, quinto conceito, deixa eu ver que diabo é isso aqui... para ai que agora eu tô feito...

(Pausa)

RG: Você... Continuando o que eu tava te explicando eu acho que pan-brasilidade é uma...é um...é uma...é ...é ...é...é uma aplicação no Brasil de um campo da cultura brasileira, de um conceito do Radical que é há...há..há... De um conceito não, de um procedimento, de uma estratégia do Radical de fazer comparações trans-culturais, tem como recorte, como estudo de caso os mitos, né... Estudar esses mitos no mundo para constituir a síntese do que nós queremos para não ficarmos atrelados apenas a um conceito cultural... a um... De uma só cultura, mas pra termos correlações com outras culturas a gente chegar a universal e ontológica. É isso. O Rad. a pan-brasilidade é apenas um aplicação disso no Brasil... Entende. No. na cultura brasileira...então como eu tava dizendo aqui é que num é que nós vamos estudar vai ter a dimensão do índio, do negro... Do judeu e da influencia Árabe aqui no Brasil, etc., etc., etc. Mas compreende donde é que isso se... Qual o conjunto intercessão disso, não é? É, e... E atualizar isso, em que medidas nós continua ainda sendo... Atualizar esse mito, em que medidas nós continuamos sendo dionisíacos ou... Ou... laras... Enfim. Em que medidas nos atualizamos esse mito, e em que medidas esse mito que é um mito indígena tem correlações com outros mitos do Brasil, pra gente chegar nesse conjunto intercessão pra gente entender a alma brasileira, a síntese da alma brasileira. O pensamento Radical é sempre um pensamento de... De correlações para chegar numa síntese. Interessa as semelhanças, os conjuntos intercessões e não as diferenças é pra entender melhor os mitos, não é que necessariamente essa dimensão PAM deva está cenicamente explicita, construída, mas é porque agente usou esse background, esse... Esse... de comparações de correlações de mito corretados pra construir o nosso mito, o nosso não é um mito circunscrito a um.. A uma... A uma só realidade a uma só cultura, por

exemplo, no caso do... Do. da...da...da... Do Dante da Divina comédia quer dizer uma coisa extremamente brasileira, cearense, nos somos o judeu errante do Brasil, mas um judeu errante era... Quando agente foi estudar o nosso judeu errante fomos pro mito judaico, entendeu? Há... Do... Do. Tem haver com o êxodo bíblico do povo judeu de errar de perder terra de... De... de...de viver no desterro não é? Hum... Esses rituais de segregação de um homem dento da sua sociedade isso nos... Isso é ampliar isso. e estudar estes outros mitos nos ajuda a construir um judeu errante que não é um judeu errante ciarense nem é um judeuzinho é um... É uma... É uma síntese disso, agente da outra dimensão, não o cearense não tem essa dimensão de esta procurando uma coisa, no caso do judeu errante judaico ele não tem terra ele está em busca de uma terra prometida, não é? O cearense, ele viaja não em busca de uma terra, ele sai da sua terra, ele sai, ele tem uma terra, mas ele sai porque a terra dele é uma terra inóspita, iguinota, e difícil...

Tuti: ele vai atrás de terra boa...

RG: vai atrás de terra boa, com a idéia de voltar pra sua terra, mas tem também a procura da promessa... Das essas dimensões que não existe no judeu errante apenas exilado da sua própria terra, mas existe o judeu errante que é anterior a ele que é no caso judeu que tem... Que não tem terra e que vai em busca de uma terra, é só pra não fica restrito a uma... é...é a multe dimensionalidade, a oni dimensionalidade que o mito tem é não encerrar o mito apenas como fruto de uma cultura, mas encerrar o mito como fruto de uma bolicão ontológica do homem,entende? He. de... De... de...desejos ontológicos do homem, a cultura apenas conforma ta , formata e conforma um determinado mito na sua cultura do seu jeito, entende... Mas o sentido, o vulcro do mito, o mito foi criado de uma necessidade não é? E essa necessidade não pertence só ao povo de uma cultura, mas ele é trás-cultural, o mito é trás-cultural, trans-histórico e por tanta atualizável... Ele transita na história porque ele é dinâmico, é isso.

O conto nasceu foi daí, Suzy me contando com o era a relação da vó dela, a vó dela tinha morrido e eu namorava com a Susy e a vó dela tinha morrido ela tinha separado, ela tinha sido criada praticamente com a vó, que a mãe dela era uma mulher que trabalhava fora, o pai dela também trabalhava fora ela ficava tardes e mais tardes sozinha com a vó e a vó era uma figura muito... Fundamental na vida da Susy em função de afeto, palavra de namoro, minha filha você... era uma velha muito... Tinha um fogo... Eu tenho o fogo da gata... Ela dizia... A Susy me dizia que ela dizia... minha filha eu tenho o fogo da gata... Fogo da gata é a sexualidade e a eletricidade... Então a Susy contava isso, contava hábitos. Ela perguntava as horas e a Susy dizia daqui a cinco minutos ela perguntava de novo horas e dizia: ainda, o tempo passa muito... muito... A ligação dela com o tempo e tudo isso eu fui me fertilizando e um dia quis fazer um conto, achei que era uma... Uma... um dado curioso contar...um dado curioso não, uma experiência pro um autor contar uma história apartir de... De uma narrativa de uma criança, ne? Sabe que autor, tanto o ator como o autor... O grade barato de escrever e, sobretudo de escrever pra teatro é você se colocar no lugar do outro... O exercício da alteridade, ver o mundo de um ponto de vista que não é o seu que não é o do autor, então eu... Eu... eu...me pus a esse desafio:com o será uma criancinha quase...que sem domínio da palavra contando sua relação com uma velha e ai o conto é todo na primeira pessoa...é a menina contado..vózinha estava doente, assim assim ,assim, e conta a morte da velha,né, e...

Tuti: manda esse conto pra mim também, manda?

RG: eu acho que é importante que agente diga isso... Vê o quanto o conto foi transformado, né. E como o conto sofreu interferência na hora que foi pra dramaturgia, não tinha as falas da vó, tinha uma ou outra, eu tive que dividir etc. da outra dimensão, mas a estrutura é a mesma... Tem uma velha, uma menina, a velha morre, e a menina se sente sozinha, ela tá sozinha em casa, e ela não compreende, e é também uma iniciação sobre o sentido da morte... é uma menina que queria brincar com a vó...se ela morrer eu vou com ela...eu tenho que acompanha pra onde ela vai..eu não quero ficar sozinha...e como seria essa morte, como seria essa vida pós morte,né..pra uma criança... E já tem no conto, e termina ela também se reencontrando nesse sonho com a. já tem também a idéia da velha e tao, que se transforma em criança, e ela menina que nessa viagem pós morte vai se envelhecendo... Essa menina vai se envelhecendo, vai se amadurecendo e se envelhecendo enquanto a velha vai se tornando criança, não é... já em dimensão realismo fantástico,ou se dizer em uma linha espiritista...espírita...e a vivencia na vida pós morte, mas isso já está.

(RG lê os seus manuscritos).

RG: Levitação da rede

Tuti: ha. muito bem pensado

RG: a estrutura original, e não o suporte, arrojo, mas na verdade não é assim, a idéia não era essa... Foi à solução que agente deu...

Tuti: pensando muito nessa história da... Da. Do tempo atual, eu lembrei dessa história, muito boa.

(GRANDE PAUSA).

RG: O problema não é um daqui é um problema do nosso espetáculo, é que nós não estamos trabalhando nessa construção dos movimentos inspirados nas brincadeiras, folguedos e tao... Ha. O manuseio da rede não foi construído apartar de... De... De contradições, de gesto opostos, enfim... O que tem é o esconder-se e o revelar-se, a rede como esconderijo, a rede como... isso sim, e a estrutura macro da peça...mas...mas... Nos... No recheio o ideal para que nós radicalizarmos realmente seria que aquela construções não fossem simplesmente ilustrações, fosse derivações, mas que fossem derivações apartir de tese/antítese.

Tuti: que posso, por exemplo, esse esconder e revelar, por exemplo, e caboce, mas agente pode... Mas inclusive...

RG: Eu to dizendo isso porque como você falar, não sei se você já falou porque eu to revendo o que você escreveu... Quando você vai falar sobre tese/antítese não sei o que do Radical, tenho medo que a pessoa veja: mas onde é que tá nessa peça, isto, essa tese/antítese acho que o mito tá muito claro, o negocio da Catirina que depois se transforma na velha, né, aquele mito da Catirina atualizado ai na velha, que é uma velha fogosa, etc, etc, e uma morte erótica, depois que ela morre... ela morre trepando com esse fantasma do avó que recebe na cama, na rede, mas nos movimentos onde é que estaria essa polaridade essas coisas entende? Eu tenho medo... Mas acho que tem que assumir que não. O que está na estrutura, mas não está nos pequenos movimentos.

Tutti: e outra coisa, assim... o que eu tô considerando desde 2002 no Radical é essa critica ao nosso processo, e o processo é saber que as coisas não estão prontas, entendeu? Assim, é que he. a gente... a gente...é que na verdade o espetáculo não tá fechado, entendeu? Hoje a gente pode começar com processo e radicalizar...

RG: Pode...

Tutti: mas até chegar esse momento...

RG: radicalizar mais por que já está mais ainda pode radicalizar mais...

Tutti: mas na essência, né, como é pra ser primeiro particularmente gostaria que fosse Radical na essência, esse desafio, mas, eu acho que pra mim o que importa na dissertação é essa construção e esse admitir-se não pronto, eu não quero provar que...

RG: tudo aquilo que o Radical defendeu no tempo temporão absorveu e reprocessou e tá ai a prova, tô entendendo...

Tutti: que tá tudo dando certo, não é a idéia, não é a idéia, entendeu? Por que eu tô mias preocupada...

RG: e nós mesmos temos criticas em isso não é? Quando eu digo que o Radical é maior do que nós...

Tutti: inclusive é uma das coisas que eu não coloquei ai, mas eu quero colocar e quero deixar muito claro nós temos consciência pela qualidade no tempo temporão que há uma necessidade de se atentar a essa raiz a essa síntese, a essa polaridade, nós temos clareza disso, mas ai vem à coisa da vida a coisa do tempo à coisa da gravidez, da bebe, todas essas coisas que interferem no processo de pesquisa, que é assim uma coisa que eu acho bacana que vem desde 2002 e todos esses elementos pra mim vem numa posição que apontam pra uma dinamicidade, entendeu? Ate as paradas que a gente deu por questões de seleção minha, por questões de gravidez da Susy, e por questões que são realmente da vida que eu acho bacana colocar.

RG: mas acho que nós não tamos traindo não.

Tutti: é eu acho que não,

RG: mas num ta não, né? Não temos uma obra paradigmática, né, em todos os sentidos, não é?

Tutti: e também... É isso que eu quero colocar, entendeu? Eu não quero provar nada, né? O que eu quero deixar claro é, temos essa consciência, né dessa critica, mas considerando que estamos em processo... É isso que eu quero trabalhar

RG: outra coisa você vai trabalhar com os 50 minutos de duração, ou seja, com uma peça real ou com aquela peça... Ainda com aquele texto que vai surgir em novembro, espero eu.

Tutti: não... Eu estou esperando a cena que eu vou trabalhar

RG: a cena é fundamental...

Tutti: é, mas veja o seguinte: eu vou trabalhar a idéia, e ai... Por isso que eu quero conversar com você por o que eu coloquei ai como recorte de analise da cena foi à quarta... A quarta unidade que aquela do... O primeiro momento, desde o primeiro momento que ela entra na rede, primeira e segunda unid... Terceira unidade, né? Que ela... Que a gente arma a rede e as duas estão dentro da rede, isso... Desse momento todo, dessa unidade ate o momento anterior a minha saída da rede, entendeu? A idéia não é analisar a peça inteira, é pegar essa unidade, por que essa unidade da rede, a meu ver, é o que sintetiza o que eu quero colocar na dissertação.

RG: sei...

Tutti: que é esse processo de troca e ai. Que também eu vou ter...

RG: de passagem de uma coisa mais velha pra uma coisa mais...

Tutti: é... É... Exatamente, então assim pegando todos esses elementos que eu vou fazer o que, eu vou dar uma **ampação** ao espetáculo todo agora eu não vou fazer... Meu recorte é no momento em que as duas estão dentro da rede e no momento em que ela... Ela é velha, né? Ela é Catirina, ela desarma a rede pra fazer a Catirina. Ai eu paro ai, que depois vem o boi, tantantan... É outra coisa...
 RG: mas ocorre que aquela cena suplementar que eu fiz, sobre o tempo, etc., ainda em cena, faz parte dessa unidade.

Tutti: pois é. Exatamente... O que é que eu quero trabalhando com essa e comparando o processo criativo da ceninha dentro desta entendeu? Por que é ai exatamente o espaço em que eu vou dizer: tipo assim: olha, olha como é que nós viemos, tantantantantanta ne como nós precisamos, sentimos necessidade colocar essa cena em uma das discussões que eu digo isso ai... E agora vamos falar desse momento, de montagem dessas peinha...

RG: e o que eu tô te perguntado o que foi motivador de toda essa questão é esses 50 minutos que 50 minutos é sem essa cena suplementar então eu pergunto a você: vai manter se. Se. Seu padrão é aquele, quer dizer sem a cena complementar.

Tuti: não, eu vou pegar, vou fazer um exercício comparativo entre essa parte sem a cena, e a parte com a cena, entende.

RG: pois é, e que são 50 minutos sem a cena complementar.

Tuti: sem a cena

RG: entendeu.

Tuti: exato, é que ai depois quando eu... Eu. É eu compreendo 5 a idéia é que eu vou fazer um exercício etnográfico nessa cena que vai ser construída porque o outro é memória, entende, o outro é memória, o outro momento é memória, e é diário de campo, e é os relatos da Susy, entendeu agora etnograficamente eu vou tá comparando essa ceninha que vai ser construída quan... Com o momento anterior, com esses 50 minutos entendeu? Porque ai deixa de ser 50 minutos, obviamente e eu não posso deixar de desconsiderar isso, porque o espetáculo não é mais aquele, vai ser aquele mais a peinha da cena não é...

RG: aqui eu botei outra observação, mas também é e uma coisa pontual, histórica que é não contávamos com a sede do TRB, como já não contávamos com a sede do TRB que funcionou entre abril de 99 e novembro de 2000 na praia de Iracema, passamos a nós encontrar na casa da atriz, tatatatata, é a minha pergunta que tá intrínseca aqui é se você... Se diria que o Radical existiu só a que porque foi o momento que ele abriu as porta oficialmente ou se com sede consideraríamos dês de 98? Que nós ficamos um ano sem a sede... Com a sede...

Tuti: pode ser! Pode ser!

RG: só que a sede não era espaço publico não tinha platéia, mas era nossa sede de ensaio de... de...era o nosso útero gerador de peças.

Tuti: ? Porque esse dado que eu peguei...

RG: eu sei você pegou apenas o tempo que ele funcionou com casa publica até... bilheteria, etc... Não pego o fato de que... O processo já estava... É já era uma sede.

Tuti: mas eu acho que pode ser corrigido, mas ai não tem problema pode colocar aqui porque isso é só dado, dado pra pessoas... É... Saber que existiu esse espaço... E ai eu digo, com atividade para o grupo...

RG: internas.

Tuti: internas, e apartir de... né.

RG: até tao fechou. E se não me engano num é novembro eu posso olhar isso e anotar, fechamento do... Fechamento do Radical - TRB e eu achamos que não é novembro acho que é dia vinte de outubro, sou virginiano, mas é anotei eu sei o primeiro... sei o dia que nos entramos no... Primeira vez dizendo nessa sede nossa que eu aluguei fio dia 6 de maio de 1998.

Tuti: seis de maio.

RG: de 98, ai ela foi inaugurada no dia 15 de abril. Ela foi inaugurada abertamente assim pro publica no dia 15 de abril de 1999, portanto ficamos 11 meses ai é... É com atividades internas e montando espaços as arquibancadas etc.etc... E o fechamento dele para o publico, eu acho que foi dia... a última apresentação foi dia 20, acho eu, vinte de nov. 20 de outubro de 199... De 2000 agora a entregar a chave, ai foi novembro de 2000, mas o encerramento, o dia que nós dissemos que acabou a gora é só desmontar foi dia 20 de outubro, ou um pouquinho antes...

(RG lê novamente seus manuscritos)

RG: aqui eu acho que botei um x é pra que você dissesse que foi à casa da atriz ha. mais CE... Já disse, já disse passamos a nós encontrar na casa da atriz pesquisada especialmente, é exatamente... E depois você disse que o fato de não ter sido no quintal babababababa... Nos levou ao... É isso mesmo, é isso mesmo (RG lê novamente seu manuscritos).

RG: pois bem aqui tem outro observação para ai que eu...

É... É... Durante o corpo da pesqu... da... da... Da dissertação para não ficar usando o nome Suzi, Suzi, Suzi, Suzi, pode criar nomes pra ela entende, pesquisado... Não um nome fictício eu acho que referir-se a ela como atriz pesquisada ou sei lá, atriz pesquisadora pesquisada e atriz, atriz pesquisadora, e atriz pesquisadora... pesquisando, pesquis... Pesquisadora, a pesquisada e a pesquisadora e não criar um nome pra Suzi, agora no começo explicar que atriz pesquisadora é você e atriz pesquisada é ela, que tem a vivencia sim, que estão vivendo dês de 2000 e tanto, que a temporada da peça foi feita nos lugares tais, tais, tais, tais, ganhou prêmios assim, assim, assim. Assim, enfim fazer um histórico pra gente saber, ela não esta inventando um peça, a peça em se já existe, a peça ficou em cartaz um tempo a peça é um tento, essa mulher vai com um tempo, não foi só uma pecinha que ela fez um dia e depois nunca mais fez, não ela ta vivendo essa peça, cêis tão há três anos quaro anos com essa peça envolvida, tem maturidade isso da respaldo historicamente a experiência eu acho que não deve criar um nome anônimo para... para a Suzi, atriz pesquisada, atriz educador-pesquisada e a... Ou então atriz educadora ou atriz... Não é?

Tuti: sou, eu não gosto desses nomes grandes entendeu coisa de atriz pesquisadora, eu acho grande demais, mais, mais.

RG: ou atriz um, atriz dois... Ai você explica que você é atriz dois e ela é um ou que você é a um e ela é a dois acho que você tem que explica quem é o objeto. no começo só, e a mim eu vou dizer a minha experiência, não é, não é um relato de experiências de vida, é um relato de vidas é um relato de experiência vividas, mas é um relato mas experiências de vida da outra não na sua, agora você ta misturado com ela, pra você ver é um processo não sei como é que a sua orientadora vê isso, se ela ver com bons olhos, ver da cabeça dela depende da linha de ... Ética dela.

Tuti: 555, mas assim é que agente tava muito junta, agente está muito junto...

RG: outra você viveu também no mesmo bairro, e usa isso entende?

Tuti: quer vê deixa assim... Será que o povo vai pensar que eu to inventando muita coisa, que é muita coincidência né, nun sabe o que, num sei o que são... São coisas reais.

RG: cê tá querendo dizer aqui no texto é que as lembranças dela são... Passam a suas lembranças também, porque verdadeiro realismo social, no mesmo bairro, praieiro, praiano, etc. mesma idades, conta a relação com a avó à pesquisada tem, outra relação com a vó à pesquisadora também tem e acaba ficando uma coisa meio sem... Sem... sem propriedade ,né numa propriedade partilhada digamos, uma propriedade partilhada, as lembranças...que agente não sabe distingui um pouco qual é a lembrança dela e qual é a sua.

Tuti: é tanto que tem momentos ai no texto que relendo que eu me perco que não fica muito claro que é ela que sou eu entendeu, eu. eu preciso melhorar isso, com clareza pra não ficar essa coisa dúbida.

RG: e eu to querendo aqui que você explicita que atravessar de uma margem para a outra do rio Ceará, que você explicasse que atravessar o rio Ceará... que atravessar o rio Ceará de barco significa , é... É... Andar no rio Ceará, atravessar...

Tuti: de uma margem a outra.

RG: e dizer que é de uma margem a outra acho que é eu achei que não tava clara, deve ser isso, dizer que atravessou o rio Ceará que seguinifica, parece que você andou o rio Ceará todinho quando não é você atravessaram de uma margem a outra cinco que não tinha ponte, etc.etc. Então, talvez seja isso de uma margem... Mas é clareza...

Tuti: clareza na escrita.

RG: de uma margem para a outra né, atravessar de uma margem para a outra, uma pessoa que não conheça Fortaleza 5entende, e tão, tão simples que pra nós a gente entende para atravessar o rio Ceará de barco, claro, eu sou da cultura de Fortaleza e sei que não tinha ponte nessa época e que era só a travessia de barco, eu fiz também a travessia de barco, mas gramaticalmente é... É... é também não esta certo, agora, atravessar o rio Ceará, mas atravessar de onde pra onde, se você botar só atravessar parece que atravessar é só percorrer o rio ceará todinho atravessar todo o percurso do rio Ceará e não atravessar de uma margem para a outra. A Susy inclusive fez uma serie de reflexões sobre isso, acho que ela vai falar com você sobre isso essa coisa da passagem de um canto pro outro, o barco as lembranças ai por... Como rio de passagem, sabe... Eu acho que foi isso... Jejum da semana, num sei o que...

(RG lê seus escritas)

(pausa)

RG:... Para ver as tanqueras, não sei talvez isso também... Num sei... Num sei... Aboles purismos estilísticos. Você de repente esta com uma linguagem muito... He. intelectual, acadêmicas e as vezes se permite algumas frases ou expressões muito coloquiais, não é? Gíria, paqueras, não sabe... Ai tem que conversar com a sua orientada...

Tutti: orientadora...

RG: unh... aqui tem uma coisa que você...

(pausa)

RG: aqui tem um problema, eu acho ou você teria que explicar que você. que não é do Radical bumba meu boi- matriz cênica, a Catirina- matriz interpretativa, sabe começou a criar categorias parquicinomias sabe explicar o que não são do Radical. Eu acho que a matiz... O que difere de matriz cênica e matriz interpretativa se me perguntarem quem é o mito do tempo temporão eu direi a Catirina, que esta no bumba-meu-boi, mas um bumba-meu-boi não constrói uma categoria aparte, a catirina é que é o nosso mito não existe separação entre matriz cênica e matriz interpretativa.

Tutti: há eu compreendo...

RG: você compreende o que eu to dizendo...

(FIM DO PRIMEIRO LADO)

RG: O bumba-meu-boi não é uma matriz o bumba meu boi é apenas o lócus da... O lugar onde nasce a Catirina entende, vocês tirou do bumba-meu-boi uma persona, do bumba meu boi que é a Catirina, o bumba-meu-boi em si... Ele esta pelo olhar... Ele esta pelo reflexo da Catirina, ele não é uma matriz em si, uma Catirina é que é a matriz, que é a velha erotizada... Que vai passar do... Vai passar os ensinamentos, ela a matriz, ela é nossa matriz, né? Mítica, nossa matriz mítica, mas não fazer essa separação entre bumba-meu-boi e matriz cênica e matriz interpretativo. Por que se não você vai dizer muito bem então a matriz interpretativa tá nas atrizes e a matriz cênica tá onde? Na encenação, entende, é fazer uma dicotomia entre cena... Entre escrita cênica e interpretação.

Tuti: e também porque não são seres próprios do Radical, né.

RG: assim como aquelas coisas que vocês criaram nos processos ai um alerta pra quando você for fazer, aqueles mil axiomas que vocês fizeram axioma psicológico, o axioma antropológico, axioma sociológico, axioma histórico axioma... Né aquilo foi tentativa de vocês. Você pode inclusive contar o processo deve... Deve. Se for o caso. É contar... Tateamos por aqui, foi ate ali, mas tem que dizer, axioma é esse e não dar nome a ela, e o axioma dialético e não axioma histórico, axioma sociológico, axioma... Um axioma dialético ele já contem a base intelectual, sociológica, histórica psicológica, mas ele não tem categorias. Ha., então quer dizer que o radical tem que fazer o axioma psicológico, axioma... não essa foi um experiência de vocês ata chegar no axioma, entende? Mas ninguém pede isso no Radical. Você bota 10.000 axioma, em 1000 recostes extenologicos diferentes né, agora à procura, a procura cabe tudo, vamos fazer, vamos analisar o teor psicológico... Até chegar e dizer, não, é isso que nós queremos não é, mas isso não é um procedimento metodológico isso a que é a coisa mais importante que eu já disse ta!

(Tuti: legal, legal...).

RG: Que o que eu anotei aqui processo de resistência da cultura popular cearense... Eu acho que era porque eu tava querendo que você explicitasse mais, porque eu acho que você não falou ainda acho eu quando eu tava lendo eu tive uma idéia mais global do texto, lembra? Mas, mas, mas, mas, geral, totalizada. Mas eu acho que eu tava criticando você aqui, que eu... Eu... eu...por que você num tinha explicado que a peça tratava dessa coisa de resistência da cultura, resistência da preservação da cultura que talvez você precisasse explicar antes ou aqui acho que a palavra resistência caiu de para queda, ou não ta 3explicitada o que é isso processo o que é processo de resistência da cultura popular cearense, resistência no tempo da cultura popular... num sei... Eu acho que é isso que eu tava sentindo falta... Que eu acho que é a primeira vez que você... A palavra resistência da cultura então quer dizer, a um processo de **instituição** que se há a existência, ta implícito o processo de transformação, de deteriorização, de massificação de deturpação e que precisa de uma resistência num sei o que... Num sei um processo de resistência da cultura popular eu acho meio complicado, acho bom você conversar isso com a minha amiga e querida e capaz Ângela. Por que parece que a cultura popular precisa de uma resistência, que ficar lá mumificada... Queria que explicitasse um pouco isso, eu tenho muito medo de resistência.

Tuti: duas coisas: a primeira...

RG: como também a palavra identidade é uma coisa dinâmica que se constrói, se construindo, né e não como uma coisa ficar não é uma coisa parada.

Tuti: a idéia é primeira, de não ser panfletário, entendeu, segundo é, como é que agente, por exemplo, quando a gente fala assim como é que o. o temporão... Tempo temporão traz uma discussão sobre essa resistência sem ser panfletário e sendo o que é da forma como é, e com todas a... Em todo o seu processo é... Já é uma resistência que ta implícita fazendo teatro, fazendo teatro cearense nessa... Dentro dessa realidade já é em si um processo de resistência não tem que ta lá dizendo...

RG: é resistência a que?

Tuti: a esse processo de massificação da cultura, talvez eu tenha que clarear ne?ok

RG: como também muitas vezes eu ouso discurso, dizer que há uma resistência da menina ha.ha... Ao processo de. De... de integração da cultura cearense, os novos códigos que a velha ta passando isso não está construído na peça entende, eu fico as vezes preocupado com essas explicativas de que alma, no embate entre uma menina não quer se acluturar não quer se cearensezar e uma velha que quer cearensezar a menina eu não vejo escrito cenicamente essas...esse embate não esta escrito.nem cenicamente, e acho que nem dramaturgicamente o que há é o desconhecimento a menina... O que há é uma ignorância, menina não sabe o que é... O que é isso vô? Ela fala, eu tenho medo... Não... minha filha é assim mesmo..resistências da menina em relação ao novo, mas não que ela não queira ser cearense, por que quando você não quer se cearense implica que você tem outro padrão,né ...por exemplo; nosso povo que viu o cinema americano, que vê a televisão, que tem outros acessos a padrões culturais e que não quer usar termos cearezes, não quer dormir na rede, não quer comer na cuia porque não eu quero ser outro padrão,eu num sou essa coisa, entendeu? Essa coisa entendeu? A menina, a menina é uma pura, ela é uma iniciadora, ela é uma... Uma iniciada.

Tuti; é, mas ai será que essa menina é pura no sentido do hoje? Será que ela já não assimilou, por exemplo?

RG: mas isso não ta no texto

Tuti: mas ai...

RG: e nem na encenação, a menina que é criada com a avó, a mãe ta na farinhada, o pai é um jangadeiro... Jangadeiro não um pescador nas águas do mundo

Tuti: mas essa... Menina, então essa menina vive.

RG: no sertão

Tuti: no sertão?

RG: num sertão...

Tuti: porque, por que... Por exemplo, "N" vezes a gente teve essa discussão, com... Eu e Susy, da gente dizer o que é que agente quer com essa peça? 5entende?...

RG: eu acho que o discurso é muito bom, mas que ele não tem base dramaturgia e cênica, não está criado lá que é uma menina contemporânea que tem acesso à televisão e que ta querendo se vestir de Xuxa e uma vô que quer dar a ela uma... Uns códigos de uma cultura tradicional e ela se recusam a esses códigos, e diz:- hô coisa feia, num quero não-há quero não, ta horrível quero não! O bom é... É o fôão...

Tutti: é o novo!

RG: ela num tem um he. - mam um personagem do... Do... Do... Do... quadrinho ...do quadrinho não do filme...japonês um jaspion sei lá o que.

Tuti: mas, mas ai é. É... O que eu vejo ai um a questão é que, por exemplo, essa menina então estaria sem acesso à... Um nada da modernidade... E que no... Ai eu pergunto assim: esse sertão que você fala, ele existe? Hoje?De uma menina sem contato nem um com esses elementos da modernidade? Da TV...

RG: eu acho uma subversão, é um sertão... Mítico...

Tuti: ... É mas ai é o que entra o que o autor propõe... 5as...

RG: mas a encenação não ta...

Tuti;... Nesse processo...

RG: mas a encenação não ta nesse processo. Ela num é uma menina moderna... Em termos modernos e nem tem nem um diálogo dela recusando, e isso nem ta escrito nem no diálogo nem na encenação tem algum momento que ela diz num quero. Por exemplo, quando ela diz: - vai com ele pra rede , quando ela diz, -num vô não, não é por que... Ela... O menino é um cafusu e ela quer um modelo de olhos verdes que aparece na novela ela não vai com o menino pra rede porque ela é uma menina recatada uma criança ainda da... Da puberdade, nascente, e ela não quer, o menino é muito enxerido... Quer dizer ela não tem um linguajar contemporâneo, urbano, é um sertão... Boa pergunta... É um sertão... Fictício... Um sertão... Da memória, é um sertão da memória... Não há nem um indicio na peça, nem como cena nem como drama... Nem como palavra de que a menina pertence a um universo cultural outro influenciado pela mídia pela. pela...pelos mídias aqui ta agente saindo de uma palavra pra outra aqui agente ta falando da cultura popular ,mas tem haver com ...

Tuti; é agente tem que pensar nisso, porque inclusive, uma das... Discussões assim,essa menina resiste tratando o novo como esse conhecimento da tradição é ela a pergunta que agora você também mi deixou na duvida, é... Ela resiste por quê?É... É. Por simples medo desse novo? Entende... Mas, e essa menina está nesse sertão da memória ou ela é alguém do hoje... Do sertão hoje?

RG: pois é, mas se a resposta for que ela é do sertão hoje, teria que ta construído, mesmo que não tivesse no texto em cena, tinha que está construindo essa modernidade, esse sertão hoje... E não é o

caso. A menina... entende?, Num é. Eu acho que é uma coisa essencial que num discurso está... Eu já ouvir você dizendo isso e fico às vezes receoso, dizendo: meu Deus isso ta em cena, essa menina não assiste a Xuxa, ela não diz momento algum que não quer o Jaraguá por que ela prefere o fofão... Que não quer se deitar com o menino preto cuja lua reflete na testa, porque prefere um galego de olhos azuis...

(PAUSA)

RG:...Isso aqui que nós tamos fazendo é a **terma e faceótimica** da sua dissertação o que a gente está tentando fazer é outro... Uma critica ao processo, processo de vocês eu acho que não ta definido qual é o axioma mesmo, dialético. Porque tiveram vários... Um pouco dessa coisa tumultuada e alguns discursos que tem sido feito sobre a peça que é esse discurso ai que há uma resistência da menina que há um embate entre a menina e a velha... Em função de que a menina esta num universo cultural e a velha noutra acho que é mais, a peça é mais sobre iniciação de alguém na cultura popular do que... Há... luta de alguém que resisti contra a cultura popular e o trabalho de outra convencer essa figura sobre a cultura popular... Ta entendendo, eu acho que é mais o novo, é o processo de iniciação, o ritual de iniciação da cultura popular, mas sem resistência em função... Sem resistência em função de um outro padrão.

Tuti: é... É precisamos pensar... Porque, porque agente vem imaginar essa meni... Sendo desse sertão da memória que você fala então ela... Ela seria uma menina... Sem experiência?...Uma menina vazia de experiência?...E a velha é que vai contaminá-la, e ai agente estaria partindo do pré-suposto que essa menina é uma menina nula... Vazia, e será que seria isso?

RG: ou que está... Que já tem esse domínios da cultura popular infantil e que vai ser iniciada em outra... outros...outros aspectos da cultura popular, da cultura do adulto, etc... E nisso ela vai se transformando em adolecente, envelhecendo, etc.etc.etc.,... Mais ela não é nula, ela já está nesse sertão da memória...

Tutti: por que pra gente por outro lado...

RG: veja, ela conta como ela conta, ela fala de puxar as orelhas, lagarta pintada e tao. Quer dizer... Ela já conta como alguém que tem esse domínio.

Tuti: já tem uma iniciação é?

RG: ela já começa a contar o que aconteceu já, né?...Diz-ai minha vó, num sei o que... A um... Umas elipses no tempo que já passo e que vai passar

Tuti: por que, por exemplo, por outro lado se agente fosse imaginar que essa menina é moderna, estaria nesse tempo moderno, à velha também...

RG: sim

Tuti: a velha também...

RG: sim

Tuti: porque as duas no primeiro plano. No início conversão sobre um tempo de agora..., né pensando nessa possibilidade da modernidade... Vive uma lá em... Mil... mil... 1960,1950 e a outra em 2005, por exemplo? Embora tenha dessas elipses... Né mais eu digo assim, pra gente...

RG: eu acho que as duas estão nesse sertão mítico, nesse sertão, num diria nem nos anos 50, nem 60, nem 40, esse sertão do mundo folclórico do... Do... da cultura popular... Ancestral as brincadeiras, são belíssimas, né? Eu não vejo nem uma modernidade nem numa nem noutra... Nem no linguajar, nem nas referencias, e nem em cena...

Tutti: é nas referencias é altamente sertanejo...

RG: e não acho que o problema da peça, em cena, seja o embate... Entre modernidade e tradição... Eu vejo um processo de iniciação de uma menina nesse universo de cultura popular, e apartir daí ela vai se... Pelo domínio dos rituais dos adultos, mais ainda no universo do mítico, do sertão mítico ela vai crescendo até envelhecer, etc.etc.etc... Mas não vejo ela lutando, dizendo: - eu não quero ser cearense, quero dizer que eu quero ser e moderna, eu quero um celular, eu quero... Nem o pensamento dela também é um pensamento contestador... De: - eu quero viajar, quero conhecer outros mundos... Esse menino é preto, é feio, eu quero é um homem branco de olhos azuis que eu vi na televisão!...Não é... Ela tem medo de ir pra cama com ele porque, aquilo é um homem, que ele é diferente, ela é uma menina que nunca conheceu homem.

Tuti: então, por exemplo, agente pode, poderia fazer uma reflexão entre... Essa menina

RG: uma Catirinha, é uma Catirina, é uma Catirina véa, com uma Catirinha...

Tuti: que vai ser Catirinaréa

RG: que vai ser uma Catirinaréa... É isso, é isso...

Tuti: ta, agente... Vamos pensar sobre isso... mas pode ser pensado essa relação, é... Entre esse... Entre alguém que tenha essa tradição hoje, um saber... de tradição e alguém que se situa sendo criança nesse...nessa realidade, como é que seria esse impacto?

RG: não vejo isso na peça...

Tuti: não, eu digo assim...

RG: eu acho que a peça é um sertão... Em, as duas estão nesse mundo, nessa ilha...

Tutti: eu posso fazer alusão para diferenciar isso. . Tudo bem eu vou pensar muito

RG: é como... É como um sertão do Guimarães Rosa é um sertão... filosófico...não o Guimarães Rosa é muito mais filosófico...é,é filosófico, eu acho que a peça... Mas é uma espécie de exílio, de aparte, é uma suspensão não é um sertão agora, é o caminhão que passo e quer me levar...

Tuti: também que as referencias não seriam essas no texto, para o hoje.

RG: pois é...

Tutti: tem muita coisa perdida...

RG: isso que eu to dizendo, é um sertão perdido no tempo... Um sertão cearense perdido no tempo...

Tuti: e ta na nossa memória!

RG: nossa ancestralidade... Não é um personagem d'agora... Nem um das duas, porque a velha num podia também, né? Ter referencia ao caminhão, ou... Na verdade ne gravado alguma referencia. Tira retrato, olhar de tirar retrato... Já esses **almucreves** que andavam por ai, esses artistas itinerantes, mambembes que andavam tirando retrato... mais podia situar em algum tempo... Mas não há mesmo que esse situe seja em 60. 60...ou50...ou 40..30.. Não há em qualquer lugar que você bote, não há uma disputa entre a tradição e a modernidade... Na peça...

Tuti: bem isso vai me dar um bucado de coisa pra mim pensar

RG: você acha que, você nunca tinha desconfiado disso?

Tuti: não, o que eu achava é que existia muito esse espaço...

RG: o discurso não bate com a peça, o discurso não bate com a peça.

Tutti: não o que eu acho é o seguinte, é que falava muito desse sertão, desse sertão, nosso da ancestralidade, mas pegando pela questão da dessa, dessa... Desse repassar de conhecimento de experiência da velha... Eu sempre imaginava de alguém que está que se recusa a essa experiência, entendeu... que tem uma resistência a isso, agora,na minha concepção era, uma menina e uma velha situada no tempo de hoje, mesmo não com as referencia do hoje, entendeu... E é, mas talvez porque eu tenha visto muito pela ótica do conhecimento, do saber... Dessa repassagem de... de ...conhecimento para a outra...

RG: eu acho que essa passagem de conhecimento continua existindo

Tuti: talvez eu tinha pensado nessa vertente

RG: agora não há uma... Uma briga, inclusive porque esse sertão ai que nós estamos falando, não existe mais...

Tutti: só que o conflito...

RG: essas brincadeiras essas coisas esses travas línguas...

Tuti: talvez a minha ansiedade de pensar isso...

RG: estamos no sertão ancestral...

Tutti: é mais a minha curiosidade de pensar sim, mas pensando isso tudo que o texto traz para o tempo de hoje...

RG: E eu acho sabe o que.

Tutti: pronto, é uma relação embora o texto não se proponha a isso, entendeu... Que olhares agente poderia lançar para esse hoje... com relação a passagem de conhecimento,de saber na experiência?

RG: sim, você pode pegar isso e fazer uma reflexão, mas não pode dizer que esse é um problema da peça... Não é por causa do texto não, mas é porque não está escrito em cena... Essa luta... a configuração da personagem não é essa...eu ia dizer outra coisa, eu ia dizer que, talvez esse sertão da memória, esse sertão ancestral, imaginado, fictício, separado do mundo como se fosse uma ilha que flutua num mundo que tá na nossa frente... Talvez tenha muito, mas a ver com o se tema, com a imaginação, com Bachelar, talvez tenha muito mais a ver com. com a... Uma análise antropológica. Uma análise sociológica... De que uma resistência da cultura... De que o jovem... De que a criança é... É... É não tenha sexo... A tradição ela ta sendo massificada e a vó pegou aquela menina pra transformar ela, num passar isso para ela poder manter a chama acesa...

Tuti: manter uma resistência da cultura...

RG: acho que inclusive o meu texto é uma. uma... Eu poderia ser... Eu poderia ser... Nesse sentido o seu objeto... Só dessa análise, numa hipótese, pra dizer como foi que eu construí esse sertão... Que sertão é esse meu... Eu que sou raro urbano... porque que eu invento esse sertão...porque que eu inventei esse sertão...

Tuti: essa era uma próxima pergunta viu...

RG: e se eu fosse um objeto... Hahaha...

Tuti: é uma outra conversa, vamos chegar lá, he. porque diz assim, ta então o autor vivenciou isso será? Como é que ele... Como é que ele traz...

RG: pergunta como foi à infância do autor!

(RISOS)

Tutti: pois é principalmente porque eu me lembro naquele trequinho lá da menina dos cabelos de capim que diz: - eu não tive infância... Você diz literalmente isso... Ai eu cá comigo, eu vou perguntar a ele essa história direitinha... Como é essa história direitinho... porque aqui, ave Maria parece uma propriedade do tempo temporão que vivenciou tudo isso....

RG: é parece que eu vivenciei tudo aquilo...

Tuti: então assim isso é uma outra conversa que eu vou ter com você...

RG: até porque teria que entender outro aspecto, ali também é o mundo da criança, infantil, é um mundo... É um mundo do folclore infantil... Aliás o livro "o folclore infantil" é uma das minhas referencias, de leitura, do Veríssimo, é. José Veríssimo que é um antropólogo e tao, a gente nota, e é o mundo infantil feminino, tem brincadeiras ali que menino não brinca... Embora essa separação de gênero nesse sertão mítico não se fazia ainda em clara, entende? Com a erotização precoce da criança hoje essa definição se faz muito mais rapidamente, mundo do homem, mundo das meninas, entende? Mas nesse sertão mítico ainda há muita mistura entre o universo de masculino e feminino, entende? Eu mesmo quando era criança me lembro de meninos brincando de roda, meninos brincando de "a bença vo'vó" e hoje... Como a menina hoje... com desoi...com oit...com o mundo aberto e diático a opção de gênero....da uma outra tese. A. a. a infância encurtou e a definição de gêneros se faz muito mais rapidamente do que no passado hoje se você vir um menino dizendo: a bença vóvó ai você vai dizer que o menino vai ser bixa... Vai ser num sei o que... naquele momento não era, o menino brincava de casinha sim! Fazendo o marido, entendeu? Com a menina que brincava de boneca, fazia guizado e ninguém dizia que ele era bixa, ou que ia ser homossexual por que tava brincando de casinha entendeu? Hoje se meu filho começar a brincar... Se um filho nosso começar a brincar de casinha, diz logo: tira esse menino daí, vai jogar bola, bota no caratê, bota no judô. Por que os gêneros premência muito grande de definição por causa da erotização precoce das crianças do Brasil, isso é um processo muito brasileiro.

Tutti: ai meu Deus... Me deu um montão de pano pras mangas pra pensar um mês, só esse ponto ai... e lê...

(RISOS)

RG: cadê o povo? Cadê a Julia?

(PAUSA)

Tutti: e nesse ponto com a coisa de Bachelor...

RG: eu queria que Susy tivesse aqui... Pra gente conversar...

Tutti: pois é.

RG: por que ela sabe...

RG: trepando, num entendeu aquilo, nunca tinha visto, num sei o que no fungado. Ela viu aquilo com uma pureza enorme. ela não entende que aquilo é trepar que a vó ta tendo um incubo, por que ela recebeu..aquilo um incubo, incubo puro... Ela recebeu o retrato do avô, ela se preparou pra morte, ela tomou banho, ficou perfumada como uma mulher que vai trepar, com seu noivo, ela tomou banho de noiva... A vó velha foi pra rede, pegou o retrato do avô, ficou se lembrando do fogo da gata, ela vê o avô:- da onde é que tu veio ômi... Botou o velho na rede, o fantasma... e foi e..trepou.....ela morreu gozando, com a lembrança do sexo, Eros e Tanatos juntos... E ai menina vê aquilo e não entende, ela nunca viu aquilo...

Tutti: o que hoje pra uma menina veria né?... Ave Maria isso vai me dar. Mas tudo bem... inclusive porque, você realmente você vê....por Bachelor, esse nível da... Do imaginário, ele vai discutir...

RG: eu criei um espetáculo que nem existe...

RG: sociológica, é isso?

Tuti: até mesmo pela minha formação... Até mesmo pela nossa formação... Formação da Susy... E da pesquisa na educação e...

RG: mítica e tão...

Tuti: é talvez a gente tenha se contaminado com isso e tenha deixado de ver... O que se deseja

RG: que eu acho que isso é ainda mais rico do ponto de vista, ponto de vista do Bachelor é a imaginação, criei um sertão que não existe mais, é eu às vezes fico vendo... Conversando com o Mário, e vocês fazendo a peça que as pessoas então rindo que não estão rindo, essas pessoal tudim que tão assistindo essa peça não sabe que o por aqui não tem isso... eu quero um muito, coma um defunto, num sei o que... Isso tava ali não foi eu que inventei, quer dizer... Eu apenas dei contextualizarão dramática a isso ES não foi eu que invente, isso é um trava língua, isso é um jogo..., entendeu... Já... Lagarta pintada... Não foi eu que inventei já existe... só que não é artif...as pessoas daqui não tem mais essa referencia sertão, gente do sertão, gente que já tem o resquício vai...ficar em transe...porque que Valéria chorou? Porque Valéria lembrou do pai dela... Que é um homem do sertão... uma pessoa corretissimaque morreu...ela...porque a minha filha ...não condiz, -abença

vovó ,bença vovó minha há filha, minha filha num shopping, meu filho então... la pra jogo de game, meu filho foi criado comigo pra que, pra dizer bença vovó... Travalingua, abença vovó atirei o pau no gato... nem as histórias ...essa menina que tinha sido enterrada...também não...meu filho era...num tinhaele lia é Cinderela...né... A Cinderela, os três porquinhos, chapeuzinho vermelho... Não era esse mundo assim da história. não é mais aquele sertão....das pessoas reunidas no terreiro escuro, sem luz...e a imaginação, e o bicho papão...num existe mais essa infância não existe mais essa infânci... Essa infância... Essa infância mítica... essa infância ,imaginada, minha...essa infância de uma memória... Ancestral, é a matiz de um sertão inventado, não é... Um sertão que fez interação com um... Com modernidade... bom essa é uma questão....

Eu acho que eu tirei... Tirei não?...Isso este muito conto... Isso esta no conto e não na peça.

Tuti: num deve ter sido de alguma conversa que agente...

RG: não tem milho... Ou tem,... ai eu vi uma velhinha no milharal ...tinha todo um fogo...e ai eu terminava...o conto terminava, nessa noite a janta foi mugunzá...

Tuti: ai que lindo...

RG: terminava assim o conto... Que era exatamente o milho... o tampo, e ai a mãe chego e preparou a janta...chega a mãe...no conto chega a mãe de volta...

Tuti: eu acho que na fala da Susy tem alguma alusão...

RG: e a Susy... misturando conto com a peça...

Tuti: mas eu acho que tem alguma alusão... Ao milharal

RG: vamos olhar no texto...

Tuti: vamú olhar...

RG: vê... No texto... teatral...no conto tem,...no conto tem milharal... Ai ela conta... Vê os milhos... num sei o que...a vózinha...porque ela se perde da avó...no conto...ai ela diz: -um dia eu olhei lá longe e vi um vulto de uma velhinha....quem seria essa velhinha...minha vó plantando o milharal, num sei o que...e tem o começo também que ela diz : vou atas do milho, que lá não tem o milho... Mas ta faltando milho... Tem toda uma história... eu tirei, eu mudei isso...do conto para o espetáculo...como você ta analisando o texto e não o conto...eu me fiz essa pergunta, milharal?...Cainho pelo milharal? ...e o caminho pelo milharal!...E enquanto a procura... A neta inconformada a segue, e em quanto procura a velha, em seu caminho pelo milharal... Não é só um milharal onde ele está também tem esse aspecto...

Tuti: porque ai vai dar uma viagem...

RG: ela num ta só no milharal... Ela vai a vários lugares... ela vê os mortos sendo levados...ela vê a fogueia de São João...ela vê o Judá...ela vê procissão... Ela vê a chuva. Ela vê um nu sei o que... não é milharal...entende..tanto que o caminho é longo, que eu aumentei...no conto não que é literatura você... Mas na peça eu coloquei uma serie de referencias... Não é caminho pelo milho... Não existe viagem pelo milharal... Amadurece tornando-se mulher e por ultimo a velha... as duas se encontram no final... E neta... E a vó tanana...

Tuti: ok, eu vou procurar ver isso ai...

RG: se reconhecendo no passado... Que fazer parar o clima atual que é pra não envelhecer... Desconhece a cultura que quer se eternizar no presente... A velha referencia de uma eterna juventude... nas protagonistas que vem numa luta constante...eis o conflito Radical...isso aqui é pra conversar amanhã...acha que o conflito Radical dessa peça...não é ...duas antagonistas... Juntando esse...

Anexo 9

Entrevista 2 com RG - 20/10/2005, no jardim do TJA

Tutti: entrevista dois.

RG: mais virginiano ainda... cadê? Esse aqui? Já ta ligado já? Entrevista dois realizada no dia 20 de outubro, a partir da pág. 45 do projeto não qualificado. Então a referencia sobre o milharal é o seguinte é que no conto original existe a referencia com o milharal, mas... mas você teria então que retif...por que na peça não há então, aqui enquanto diz: enquanto a avó procura me seu caminho pelo milharal a neta inconformada a segue e enquanto procura a avó em seu caminho pelo milharal amadurece tornando-se mulher e por ultimo uma velha. Então não é pelo seu caminho pelo milharal não é... Na verdade o caminho da velha na peça transcende mil outras paisagens e não termina no milharal... se não me engano num termina não né...num termina não...

Tutti: não por que ai ela vai pra vários lugares...

RG; e o ultimo lugar não é esse. Não o milharal é mais um... Mas no conto ela termina no milharal: eu via a vizinha lá num sei aonde no milharal... num sei o que...papapapa...muito bem...então, é essa a observação do 45 por que você ta pegando como referência a...é...o milharal...ta pegando como referencia o conto e não a peça. E você ta analisando é a peça. A observação que eu fiz aqui... Outra observação que faço em relação à pág. 45 é que: estabelece um diálogo por sobre a memória e esse processo de resistência da cultura popular cearense. não há nenhum problema em relação a cultura popular cearense, por que a cultura popular cearense ta lá, não é, mas resistência ,num sei...eu to...to...abstraido aqui. Por que não há um movimento de resistência, né, de querer implantar. É de... existe, ela ta lá. Á. á... O percurso nesse alem, o alem cearense ele encontra a cultura popular cearense, né. Uma pergunta, você tem o artigo que saiu nos jornais, as duas criticas?

Tutti: seus?

RG: não.

Tutti: do espetáculo?

RG: da onde vai à alma e um outro que nos lembra de pergunta...

Tutti: tem. mas só o de onde vai a alma, o outro eu não tenho não.

RG: e tem uma matéria minha onde eu digo quer... É... que eu to tão cearense...que faço uma brincadeira comigo mesmo que eu digo que sou tão cearense que to com medo de morrer e do outro...o alem não ser cearense.uma moça perguntou isso a mim, por que botei na vida ,na eternidade, fora a morte, depois da morte eu coloquei uma cultura cearense...

Tutti: não...

RG: não? Num te esse artigo não num é? Tem que procurar. Bom mas é isso. Não é uma critica, é uma... É uma... reportagem onde ela me ouve..ouve..acho que vocês também..ouve você, ouve a susy, a matéria que saiu no jornal...

Tutti: quando foi isso?

RG: no lançamento da peça.

Tutti: no BNB?

RG: acho que sim. ou quando vocês estrearam..não num foi no BNB não...quando vocês estrearam no SESC.

Tutti: a bom...

RG: eu acho que foi. tem você falando, tem a susy e tenho eu ela me telefonou:oi, e eu falei e dei a entrevista por telefone.

Tutti: foi?Então eu devo ter.

RG: você deve ter sim... Muito bem... vamos a frente.

(PAUSA)

RG: Isso que eu queria observar: um conflito Radical é da peça não é das antagonistas né. Quer dizer, o conflito Radical teria que ter o axioma da peça do que vocês entendem. o axioma é o enunciado do conflito Radical,isso você poderia ate dizer aqui na pagina 46, é esses elementos serviram de constituição para o estabelecimento de um conflito Radical.mas dizer que esse era o conflito Radical, que a pessoa fica querendo... Entendeu? Parece que as vontades... Duas vontades de personagens é que são... É que é o conflito Radical. quando na verdade o conflito radical transcende vontades, é um entendimento geral da peça.entendeu? Por isso que eu botei aqui essa observação por que o conflito Radical não é isso, o conflito Radical é o que ta enunciado no axioma dialético, não é. Agora isso tem a ver, essa questão do tempo... Da velha querendo passar e tal...

mas o conflito não é esse..não é..mas são elementos para a constituição do conflito..ou se você quiser dizer naquele momento, já que você botou a data, para nós nos parecia ser aquele o conflito Radical.vai depois...rarararara...por que você ta relatando um processo, né.Então cabe. A outra observação na pág. 46 é quantas otonimas. desliga ai pra não ficar gastando...

(PAUSA)

RG: é... Ta bem na pág. 46 ainda. porem perseguimos a ação central na atriz, no Radial...ação fundamental que nos permitisse esse sintetizar o espetáculo em um numero mínimo de movimentos antagônicos filiais... com suas nuances, energias e intensidade... É... os movimentos são antagônicos , não é, e são, diria...são derivados do movimento fundamental né, do gesto fundamental , não é...mas não sei se aqui você ta se referindo a isso..

Tutti: é eu quis dar a idéia do que nasce a partir disso. o que ...o que tendo essa...é... Esses movimentos... O que poderia nascer de nuances apartir desses movimentos...

RG: isso... você chama de filiais e a gente chama de derivados né. Movimentos matriciais e movimentos derivados... pra ficar mais claro né...é o derivados...agora o que ficou parecido..de-ri-va-dos...o que ficou meio..talvez eu tenha feito observação...eu só fiz marcar mas não fiz observação,eu achei que na hora que nós visse....na hora que nós fossemos ler viria a mim o porque de eu ter marcado o texto, e ta vindo né, me parece que ta vindo, é que, pra quem não conhece pode achar que antagônico e filiais...

Tuti: é a mesma coisa... compreendo também

RG: é... É... Então... peço pra você explicar melhor, né. E ai explicaria no caso talvez a matriz... O que é matriz e depois diria o que é os derivados por que... o que...né... Por que o movimento derivado esta numa estrutura de antagonismo, mas eles não são... você pode fazer um movimento derivado sem o antagonista, por exemplo, as várias maneiras de esconder-se, não é...por exemplo, o movimento da cena, por exemplo, no que esta que é esconder-se e revelar-se na rede , né, são movimentos contrários, mas um movimento derivado,por exemplo, o esconder-se você pode ter várias formas de esconder-se não necessariamente as maneiras de esconder ser antagônicas uma da outra entendeu, ele ta dentro de um esquema geral de antagonismo, mas a derivação não é necessariamente antagonista...

Tuti: antagônica...

RG: antagônica, entende... Quer dizer eu me escondo de várias formas. são movimentos derivados de esconder mas elas não tem necessariamente de ser por que elas já estão construindo o antagonismo, o antagonismo delas é com outro movimento, que é mostra-se..elas são parte de uma estrutura de antagonismo, não é...por isso que talvez e tenha me confundido e me embaralhado e eu tenha achado estranho...

(PAUSA)

RG: em relação à pág. 57quando você faz uma referência ao espetáculo "Flor de Obsessão" na verdade você se... Você cita... há...você toma uma parte pelo todo, porque na verdade esbofetear e acariciar é referente a apenas uma das...um dos contos, da 1º versão de 93 que é o conto "A Esbofeteadá"...não são 5... Na versão de 93 são 5 contos, depois eu reduzi e ficaram 3 contos e esse conto ao qual você se refere foi tirado, foi retirado chama-se "A Esbofeteadá" e era que encerrava o espetáculo, então aqui esta dizendo que o espetáculo " Flor de Obsessão" os movimentos correspondiam a. não... você tomou a parte pelo todo, o todo pela parte, na verdade o espetáculo não era isso, não se guiava por essa antonímia né...no caso do conto especifico "A Esbofeteadá" sim ...mas por que ele era feito ainda por partes ...certo...a...a...o mito era o mito de Eros e Tanatos que eram forças eróticas no sentido de vida, de violência, era potencialização e despotencialização e dentro desse...dessa...potencializar e despotencializar , energizar e desernergizar havia vários significados para essa...para essa..antonímia, em cada conto tinha um, e o ultimo conto, o potencializar seria esbofetear e o despotencializar seria acariciar , toranr-se calmo , e né..carícia... Carícia e violência... E. mas eu acho que você ta se referindo aqui num sei, quando você fala de sombreamento i,interpretação e etc. é por que no ultimo conto ao invés de trabalhar com as dualidades é... é..intra como eu chamo..enter...fazendo uma e depois a outra , interrelacionando uma e outra durante o conto, né, como por exemplo, abraçar e fechar os braços , no conto "Missa de Sangue" que eu espanto, abro os braços ne de energia de potenc...de potencializar...depois me fecho, cruzo os braços Receptivo e intransitivo... Na. no...ao em vez de fazer isso alternadamente... No conto "A esbofeteadá"... talvez seja por isso que você tenha dado essa enfaze toda... No conto "A esbofeteadá"... Como era o final, etc. eu quis mostrar que as energias podiam simultaneamente estar em todos os movimentos... Eu não fazia um movimento de esbofetear, e depois, numa outra parte do conto fazia o movimento de acariciar... depois voltava por esbofetear... Como é o esquema do Radical... Eu fazia simultaneamente, uma mão era sempre o bofete... né, e a outra era carícia...e as vavez tirava a mão da carícia e transformava em bofete...e a da caric... E a

da... Ficava transformando... Mas era simultaneamente, às vezes inclusive coisas que eram relacionadas a carícia era. Eram feitas com a mão do murro... e coisa que eram relacionadas com o...com a... Com... Com a.com... com...com ... Espancamento eram feitas com carícias... Exatamente pra dizer que dentro da carícia estava à violência, dada... E que dentro da... Do... da violência estava uma carícia...porque o tema do conto era esse...era uma mulher que queria um ato de violência do amado como prova de amor...entendeu? Então achei que a síntese era essa... Então é simultâneo... dai o que você fala de sombreamento...porque era ao mesmo tempo carícia e violência...e era o encerramento dos cinco contos...então é isso...pra frente

Tuti: ok...ok...ótimo...

(PAUSA)

RG: fala... fala...nós tamos falando...sobre a pagina...agora sobre a pagina 58,59...exatamente...

Tuti: então... Então, essa coisa do... do..é...imagens ausentes...eu coloquei, mas fiquei assim com um certo receio, porque...a... Na verdade ela não é ausente no sentido de que... de que, não existe,não...não, ta lá, entendeu...mas cada um vai ter a sua imagem...

RG: é. É... então na verdade... nos usamos o termo “fabular”, né...então seriam imagem fabuladas,né...a partir de uma imagem real...a imagem de fabulação...to falando aqui do espectador...

Tuti: isso. é a partir de uma rede real...

RG: a partir de uma rede real... Imagens fabuladas... não imagem ausentes, que imagens ausentes parece uma imagem que não ta ali,né...e ela se identifica através da fabulação do ensejo...no indício dela...

Tuti: ai eu fico meio assim, porque a intenção. é dizer...se agente tem uma rede, as imagens que estão sendo criados ali estão ausentes do plano real...do palco né...

RG: sim, sim, sim...

Tuti: por que o que ta lá no plano real é a rede... coloridinha, bonitinha, cisadinha...

RG: outro termo que usamos é... A imagem convocativa, ou seja, você convoca a imagem, a imagem para qual você convoca o espectador... e as imagens in...evocativas...ou invocativas, que invocam outras imagens fabuladas no espectador...não é, então seriam imagens...há..há...há...convocativas e imagens invocativas.. É fabular imagens, é invocar imagens a partir de uma imagem convocativa, você convoca o espectador para uma determinada imagem... Mas faz eles fabular outras imagens a partir daquela imagem real... não é...talvez não fique claro a idéia, ausente....

Tuti: é talvez ai o termo tenha sido inadequado...

RG: ou menos que você explicasse... estou usando...nanana...no sentido de ausente..

Tuti: é talvez ausente no plano real... E presente ou. ou é..

RG: e será que ela taria no plano real?Quando você... quando você..

Tuti: é, porque essa viagem, essa viagem fantástica... que ...que é gerada..pelas atrizes... Ela não está ali, ela não esta num plano real... Ela ta num plano imaginativo do publico... né, é o publico que cria..

RG: ela é indiciada. é.. Mas ela é indiciada, né claro... são imagens convocativas abertas a invocação...abertas a evocação...né, e a invocação... A evocação e a invocação...

Tuti: até porque elas... são ausentes...porque nesse sentido ai...porque por exemplo, a minha viagem então ela...ela se igualaria...se tivesse presente num...na... Ali na rede, se pusesse saltar de alguma forma e eu pudesse transformar essa minha viagem no plano real...

RG: outra coisa. Eu nem tinha notado, mas notei agora quando reli... é fazendo o espectador mergulhar num universo fantástico da cultura popular nordestina...talvez fosse bom, ai é uma coisa precisa de orientador e de...e de virginiano...é porque cê se refere a cultura popular cearense...e aqui já abran... Já abriu... para nordestino... Precisa unificar... o tratamento...

Tuti: pois é...

RG: a sua referencia... se estamos trabalhando com cultura nordestina ou se estamos trabalhando com cultura brasileira ou cultura cearense...pra numa pagina não ta cultura popular brasileira e noutra cultura popular nordestina...entende...precisa observar isso...porque você falou de cultura...

Tuti: cearense...

RG: cearense... Ai depois fala de uma brasileira. talvez até em outro momento você fale de cultura popular brasileira...entende... Mas aqui eu to vendo claramente. as vezes é cearense e as vês é nordestina entende, precisa ver onde é q você esta. Como é um trabalho acadêmico tem que ser visto né.

Tutti: é mais o que eu to tendo cuidado, assim, é dentro dessa dimensão do radical não ser apenas cearense, se perder no cearense, esquecendo... Entendeu?Aquela discussão que é uma preocupação do Radical. Ai que vem com a pan-brasilidade e esse pensamento todo. De ta olhando pra isso... sendo cearense.

RG: por que, por exemplo, o boi, né... Claro que nós temos o boi cearense, mas será que na peça num tem uma serie de referencia também de um boi mais abrangente que transece o ceara. O boi inclusive é brasileiro, num é? O surubi, coisas, teria que ver ai. Eu acho que é mais... Talvez fosse melhor disser ai brasileiro

Tuti: tem inclusive...

RG. Com assento a cultura nordestina... com um certo, né

Tutti: por que inclusive o boi... O boi do ceara... cada boi é um boi, né..Pernambuco, Piauí, cada um vai ter o seu boi, é uma..ai vem a raiz é uma só né mas a influencia que a cultura recebe de cada lugar, de cada povo...

RG: é teria que fazer um estudo etnográfico das referencias que o texto faz...

Tuti: isso ai já uma outra pesquisa, num é...

RG: mas na hora que você for nominar pra não te pegarem, entende... Porque a pessoa pode dizer: - mas você disse que era cultura popular cearense, e aqui tem um referencia aqui que é... que ta em todo canto, entende?...Esse boi aqui, nosso boi é barroso num é surubi... Digamos um exemplo... nosso boi é barroso não é surubi você fala depois:- surubi, vô subi, vô subi...esse aqui é de pernambuco...entende..de repente...eu nunca fiz também por que quando eu fiz a peça eu fiz...eu fiz...eu não estava analisando o folclore cearense , o folclore cearense foi uma das minhas fontes de pesquisa...mas eu estava era estudando era Câmara cascudo, que era Brasil geral,...eu estava estudando o José Veríssimo , né, sobretudo o José Verissimo com folclore infantil, com um grande texto, né, o livro dele ...folclore infantil do Jose Veríssimo , é...e outros autores, outros antropólogos ...então a minha...a minha... A minha... o meu campo de pesquisa pra constituir o texto era o folclore infantil, uma boa base, a cultura brasileira popular tradicional e a aplicação disso ao...ao...a ação dramática, aos sentidos que eu estava construindo com a peça né, eu não estava assim não: a eu vou fazer uma peça ex-clu-si-va-men-te sobre a cultura cearense, agora, que os termos são extremamente cearenses, né, mas por exemplo ,muito dos termos que nós usamos hoje está no outro...fonte de pesquisa minha, o dicionário de cultu...na língua falada na Amazônia por exemplo você sabe que o processo de colonização da Amazônia e do Acre ...dos cearenses num é...então você tem muitas referências de mitos, muitas referencias etnográficas e lingüísticas entre ceara, entre ceara e...e...e... Relação com o norte, né, dos pais. então quando você diz cearense, entende essa coisa...enfim..qualé...eu nem sei responder... Eu só to dizendo aqui qual foi à gênese do... do... Meu campo de pesquisa... Mas pra saber se é brasileira ou nordestina... ou se é... Num sei... Agora, é claro que os termos são muito cearenses... os termos são, é isso...pra frente...

(PAUSA)

RG: Só pra dizer isso...

Tuti: repeti ai o babado...

RG: não é que na pagina 70... você descreve bem a questão da persona e da personagem... Mas há uma entrevista minha que eu acho que é pra Roberta Bonfim, que eu mandei pra você... Onde ela pergunta a personagem... alguma coisa...a persona... E eu falo sobre isso... e comparo a...a...a máscara enquanto adereço, e a máscara cênica...corporal do Radical, né...que na máscara cênica você tem uma máscara fixa... Imutável, a cara é a mesma, né... é uma mascara... Mas a interpretação, o jogo do corpo vai mudando essas faces, inclusive vai fazendo o espectador fabular a partir de uma coisa fixa ele vai fabulando as reações de uma personagem... porque o...o... Na máscara, adereço ela é congelada, né... é uma reação congelada...é uma emoção congelada, né... E na máscara neutra, mais grave ainda porque é neutra... é sem emoç... É sem nem uma máscara... Uma máscara... é a máscara da não máscara...não é, e mesmo assim o espectador a ...e mesmo assim, e exatamente por isso o expectador...com o movimento do ator...com a postu... O resto do corpo, com a fala, etc... Vai... vai...vai...fala ou não fala...o espectador vai fabulando...nuances daquela coisa fixa.. Dinamizando o fixo, né... E no Radical... nos temos essa máscara, que não é mais adereço...a persona não é mais um máscara como adereço, entendida como adereço...mas é a persona no sentido de ter a partitura física que se repete...que é fixa...e que pela repetição...vai ganhando nuances...então é nesse sentido que ...é...no Radical, é... Não é personagem, mas em persona... o prque ele tem uma parte fixa...né de...de comportamento físico... Uma fisicalidade, uma corporeidade, é... fixa que vai se repetindo e ganhando derivações que vão acrescentando nuances a essa...a essa.. A essa... A esse. a esseesse monolítico... A essa presona monolítica... Do que o Radical cristaliza... É isso... e que..

Tuti: ok...

RG: acabou...

Anexo 10

Entrevista 3 com Ricardo Guilherme – 25/01/2006

Sobre a infância e adolescência

1. Quais as lembranças mais significativas da sua infância e adolescência?

Eu era gêmeo. Meu irmão, Roberto, morreu em junho de 1959, três meses antes de completar quatro anos, e isso marcou profundamente a minha infância, pois minha mãe redobrou em relação a mim os seus cuidados. Dizia que eu valia por dois... As lembranças que tenho dele resultam das fotografias e do relato dos outros. Muito das impressões que tenho dessa época não sei nem se são recordações mesmo, de fatos ocorridos ou informação dada pelos adultos. As marcas em relação ao meu convívio com o Roberto, na infância, são nebulosas. Segundo consta, eu nasci mais magro e menor do que ele e fui, na primeira infância, menos falante, menos desinibido. A verdade é que, hoje, depois de tanto tempo passado, eu sinto que eu seria outra pessoa se não fosse a morte prematura do meu irmão. Fui decisivamente marcado por essa perda. Quem se detiver, por exemplo, na análise da minha literatura em poesia, conto, crônica, dramaturgia etc vai poder detectar uma certa recorrência à presença de uma idéia mítica de duplo, os personagens sempre às voltas com a sua própria imagem duplicada. O conto Ror de Tempo, que deu origem à peça Tempo Temporão, não foge a essa regra. O Duplo em metamorfose se estabelece. Há nas personagens uma interdependência. A avó exerce uma ascendência natural sobre a Neta. No entanto, sem a Neta a Avó não sobreviveria pois precisa dela para suprir a sua debilidade física. Na primeira parte do conto e da peça, ambas formam um todo, uma unidade existencial formada de duplos opostos (a velha e a criança) complementares até que há uma ruptura nessa inteireza dual provocada pela morte da Avó. A segunda parte narra as conseqüências da inaceitação dessa ruptura, pois a Neta, em um recurso à la realismo fantástico, decide ir em busca da Avó, no pós-morte, tentando resgatar os laços desfeitos, procurando, enfim, preservar a simbiose que havia em vida. Nessa busca a velha e a menina sofrem a ação inexorável do tempo, embora em sentidos contrários. Uma envelhecendo; a outra retroagindo à infância. Dá-se, então, uma inversão de papéis, uma troca de lugares no espaço do tempo. A menina transforma-se em Avó e a Avó transforma-se em Neta, restabelecendo-se, assim, aquilo que eu aqui estou denominando de integridade existencial de opostos complementares. Acho eu, numa tentativa de auto-análise, que o impulso criativo de Ror de Tempo e de Tempo Temporão expressa e compensa o meu desejo inconsciente de resgate da minha interação (idealizada, simbólica) com o meu irmão gêmeo. Há um texto meu que explicita as marcas herdadas por mim em decorrência da morte dele. Eis:

Da primeira vez que vi o menino,
 ele era apenas olhos
 e via outro menino que não o via.
 Era fim de tarde entre as pessoas
 e apenas os olhos cobertos de flores
 anunciavam a morte que o menino não entendia.
 Acabava o dia e começava o seu primeiro alumbramento,
 trágico encantamento do seu irmão que já não olhava.
 Da primeira vez que vi o menino,
 todos o olhavam,
 tão menino e tão órfão,
 tão gêmeo e tanta solidão.

Da primeira vez que vi o menino,
 ele via o seu irmão.
 Ver o outro menino, parte dele, era ver-se morto,
 como se a rua pobre também morresse
 sufocada pela multidão.
 Da primeira vez que vi o menino,
 foi a última vez que ele viu seu menino,
 tão possuído por ele,
 como uma mancha na fotografia que não se decompõe.
 Da primeira vez que vi o menino,
 ele já se tornava adulto
 com a sensação de perda, distância
 e desentendimento do mundo.

2. Das brincadeiras e jogos infantis referidos no texto dramático do Tempo Temporão, quais você brincou na infância?

Tive uma infância típica de menino da minha geração que foi criança em meados dos anos 50 e início dos 60, em um subúrbio de Fortaleza. Convivi com as corrilas, nas ruas, posseiro dos terrenos baldios, mas de uma forma que hoje, à distância, considero atípica. Eu me integrava aos grupos, participava das brincadeiras, partilhando as alegrias usuais, sem maiores atritos, sem excluir ou ser excluído mas vivia todas essas partilhas de um modo muito pessoal, diferenciado. Não era uma atitude pensada, planejada para a reserva nem um comportamento ditado pela timidez e introspecção. Sempre fui expansivo, conversador, proponente de encontros. Ocorre, no entanto, que nesses jogos de interação com as outras crianças raramente eu atuava como um jogador comum, aquele que é mais um na roda de amigos. Eu nas peladas com bola de meia, por exemplo, não figurava como um atacante ou goleiro; era o narrador das partidas. Imitava os locutores esportivos que meu pai ouvia pelo rádio. Eu era um desastre de inaptidão com a bola; nunca me interessei por futebol mas freqüentava os campos abertos nos terrenos baldios do então nascente bairro conhecido por Dionísio Torres (àquela época Estância Castelo e Vila Zoraide) para estar com os meus colegas e me integrar às brincadeiras. Muito tempo depois escrevi uma frase sobre esse traço da minha personalidade, esse saber me integrar de forma diferenciada: Trago a solidão de uma ave em seu bando. Na infância, se radicaliza a imbricação da experiência prática com o exercício da imaginação e na minha meninice essa imbricação se deu pela minha propensão a inventar e representar histórias. Foi isso que me fez uma criança sociável e até líder de grupos. E o curioso é que essa liderança não se dava pelo reconhecimento de uma habilidade excepcional minha em realizar as atividades físicas dos jogos, mas sim pelo reconhecimento da minha capacidade em arregimentar, animar e aglutinar as pessoas do grupo. Tive o privilégio de ter passado a infância num bairro ainda em formação, povoado por seus habitantes naturais, numa fase pré-especulação imobiliária. Eu era- aos olhos dos colegas – o rico da turma. A casa dos meus pais era de classe média alta em meio aos casebres, às vilas de casas geminadas, nos areais. Nasci antes do aparecimento da televisão e do processo de massificação decorrente dele. Convivi com meninos e meninas pobres, filhos de emigrados do sertão, que reproduziam modos de conviver e brincar que atualmente só se encontram nos livros de folclore. A lingüística, os jogos dramáticos, os folguedos, as cantigas de roda, as adivinhações, os costumes, enfim, que eu absorvo ao escrever Ror de Tempo e Tempo Temporão são oriundos dessa Fortaleza descalça que eu, menino, alcancei e ouvi dizer e vi e vivi. Ao escrever o conto e a peça, pus em prática o meu habitual processo de criação: juntei pesquisa e memória afetiva. É dessa fusão que surgem os textos. Mas na pesquisa bibliográfica (Câmara Cascudo, José Veríssimo etc) para escrever, priorizei e absorvi somente o material que meu inconsciente reconhecia como um patrimônio emocional meu, partilhado pela minha geração e pelas gerações que antecederam a minha. Como toda criança, eu tinha uma energia e esse vigor me induzia à atividade física. Se eu era inapto às brincadeiras que exigiam maior e melhor performance (como jogar bola), me lançava em

atividades que não exigissem preparo de atleta e desempenho técnico mais apurado. Então, inventava esconde-esconde, manja, concurso de estátuas, passarinho no ninho-cobra no buraco, trava-linguas, festas juninas, malhação de Judas, homéricos banhos de chuva e espetaculares balancos de rede, além- é claro - de jogos de improvisação dramática, imitando os auto dramáticos da Igreja da Piedade (vizinha do meu bairro) e a dramaturgia que eu via nos primórdios da TV Ceará Canal 2. e nas últimas levas de produção da Ceará Rádio Clube. Quando brincava de fazer drama para uma pequena corriola da vizinhança, eu ainda não sabia que os verbos brincar e representar são sinônimos e que a palavra brincante indica o ator/dramaturgo dos autos populares. Só muito tempo depois, já adulto, ao rever a criança que fui, compreendi que o jogo dramático faz com que a inventividade do corpo possa experimentar situações para analisar valores e treinar papéis. Descobri, então, que com aquela experiência lúdica eu me revelava a mim mesmo e que aprendia a perceber o outro ao vivenciar a hipótese que, segundo o Barão de Itararé, é aquilo que não é mas que a gente finge que é para ver como seria se fosse. Por isso é que quando hoje, escrevendo e/ou representando, me flagro em plena criação a remover as escamas da memória, entendo que a infância não foi de todo expatriada dos confins da minha lembrança, como o embrião no aborto. Minha meninice envelhece comigo. Sou um menino de 50 anos que só escreve e representa porque sua profissão consiste em vasculhar os quintais dos velhos sentimentos e colher a fruta temporã da imaginação. Não preciso, portanto, sentir saudade de mim, tão menino e aprendiz, pois um autor ou um intérprete reinaugura sempre, com o seu trabalho, a estranheza do primeiro alumbramento e a sensação de desentendimento do mundo. Desse resgate primordial e nessa reinvenção perene o artista preserva incólume dentro de si a infância. Para penetrar a obra de arte, nós necessitamos da matéria-prima dessa preservação. Não basta apenas ter sido criança; é imprescindível continuar sempre sendo.

3. Em algumas dessas fases da sua vida você conviveu com os seus avós? Em caso afirmativo, descreva as lembranças significativas dessa convivência.

Conheci meus avós e até minhas bisavós. Vovó Virgínia, mãe de meu avô materno., e Vovó Mariquinha, mãe de minha avó materna, morreram com quase cem anos. Essa longevidade explica a nossa convivência. A primeira foi ,para mim, a presença de uma senhora velhíssima, rodeada de filhas também velhas, que a tratavam como a uma criança. Moravam as três filhas solteiras com a mãe, já em avançado processo de esclerose, num casarão, em meio a uma mobília soturna: penteadeiras, cristaleiras, cadeiras de alto espaldar, camas com arabescos e um piano. Dela - a quem visitávamos aos domingos- contávamos os mais antigos histórias que contradiziam o estado de dependência em que se encontrava. Houvera sido a Senhora Virgínia Vila Real Guilherme, autoridade da casa, sempre austera e ciosa dos valores da família. Eu, menino ainda na primeira infância, ouvia seus resmungos desconexos, seus gritos chorosos, a dialogar com os filhos que imaginava crianças. Alucinada, falava com fantasmas, parentes mortos e revolia velhos afetos e desafetos. De longe, na varanda ou na sala de estar, eu olhava aquela que me diziam ser a mãe do meu avô e sentia um misto de medo e piedade daquela velhice que em todos causava preocupação, inspirava cuidados e leves sorrisos motivados pela despropósito da situação de ser uma velha-criança. Era desconfortável vê-la. A mãe da minha avó Neuza, avó materna, despertava, no entanto, outros sentimentos. Cuidados e preocupações sim, pela fragilidade física de alguém que já passava dos noventa anos, mas ternura e encantamento, sobretudo quando ela, cega de um olho e com grossos óculos dispostos no rosto ossudo, sentava-se na cama para tocar violão, com dedos magérrimos e compridos. Cantava. A voz saía rouca, em baixo volume e na afinação correta, embora numa emissão claudicante. Dela as histórias que os adultos narravam davam conta de uma mulher que houvera casado três vezes e que, mesmo viúva por três vezes, não sucumbira à tristeza. Ela me olhava. Todavia, eu me sentia transparente aos seus olhos. Ela não interagira comigo, não me passava a mão pelos cabelos. Sorria para aqueles que ela reconhecia como seus: a filha Salústia (tia da minha mãe) e as parentas solteironas. Eu ? Quem era? Quem era aquele menino tão magro e comprido feito os seus dedos? Mais um dos filhos de sua neta, Wanda. Estava lúcida. Sabia quem era quem mas eu não poderia significar algum sentimento para aquela velha senhora que já acumulara tantos sentimentos. Essa sensação não me incomodava. Diante daquela circunstância, eu achava natural a minha insignificância. Daí porque guardo dessa minha bisavó uma lembrança amena, de uma velhice em paz e cantante. Desde muito cedo, gostei de conviver com os mais velhos. Há inúmeros idosos que povoam minha memória. Tia Salústia, por exemplo. Entre a infância e a pré-adolescência – enquanto a casa de meus pais era reformada na Aldeota – moramos no imenso e originalíssimo casarão herdado por tia Salústia de seu marido Alberto Sá, emérito engenheiro, hoje nome de avenida. E, por causa dessa convivência mais próxima, sedimentou-se

entre a tia e o sobrinho em segundos graus um afeto de amigo, independente dos laços de parentesco e da expressiva discrepância de idades. Foi ela que um dia - descobrindo uma certa precocidade em mim em relação às demais crianças – me disse: Meu filho, você é o patinho feio da nossa família. Isso apaziguou a inquietação que eu então sentia por me perceber meio inadequado aos padrões. Na pré-adolescência eu preferia a companhia dos adultos, suas conversas, seus livros. Meu pai tinha uma volumosa biblioteca e eu, por iniciativa própria, ia lendo os livros que me pareciam interessantes, romances sobretudo. Ele tinha as obras completas de José de Alencar, Machado de Assis, Gogol, Eça de Queirós, livros sobre ciências naturais, sociologia, história, psicologia, Freud, Jung, Adler, antologias literárias e muitos dicionários. Eu me impunha o desafio de conhecer aqueles autores. É desse período também minha fascinação por dicionários. Abria um dicionário e ficava lendo os verbetes, os significados, as acepções, a etimologia das palavras. Isso com 11, 12, 13 anos. Até hoje eu adoro dicionário, não só os de língua portuguesa mas também outros de qualquer temática. Meus pais achavam correto que eu lesse mas às vezes me diziam que aquelas leituras não eram suficientes e bem-vindas se eu não me dedicasse ao estudo formal, das matérias do colégio. Eles temiam que eu, em função dessas leituras, me descuidasse, digamos, dos deveres escolares e também achavam que eu ainda não estava preparado para entender alguns autores. Tinham uma certa razão nisso porque eu muitas vezes priorizava essas minhas leituras em detrimento, por exemplo, do estudo de matemática, física etc. E eles queriam que eu cumprisse os trâmites normais de qualquer estudante. Meu pai dizia que, se eu queria ser artista, tinha de estudar. Só que, realmente, eu estudava mas muito à minha maneira, lendo o que me interessava. Essas leituras me incentivaram a começar a escrever. e era aos adultos que eu mostrava minhas primeiras incursões na escrita ficcional: poemas, novelas, peças teatrais etc. Esses hábitos me faziam o “diferente” e provocavam, por consequência, uma segregação, um isolamento. Por isso talvez aquela qualificação de patinho feio tenha me revelado a mim mesmo e compensado o desejo de aceitação social que é inerente aos pré-adolescentes. Essas passagens de minha vida comprovam o quanto os mais velhos foram decisivos para a minha formação. Com os meus avós paternos não tive maior convivência, a não ser em visitas de férias, já que eles eram paraibanos e moravam em Patos. Minha avó, a quem todos chamavam de Mãe Idalina, era uma mulher apaixonada pela vida política da cidade. Eu me lembro dela sempre como uma pessoa para quem cada eleição municipal constituía uma mistura de guerra e festa. Suas cumplicidades eram com os netos mais velhos do que eu e mais ainda com o filho, meu pai, a quem sempre ela parecia tratar como se ele fosse ainda uma criança. Eu – vindo de uma cidade grande e habituado a certas condicionamentos de uma vida de classe média - estranhava às vezes alguns hábitos de uma cidade pequena como Patos e de uma casa sem os confortos burgueses. Ela, então, me fazia ver que ali, em sua casa, a realidade era outra e que eu deveria me ater àquela realidade sem constrangimentos. Eu, menino, me sentia desconfortável diante daquelas repreensões mas hoje compreendo que a Mãe Idalina me alertou para a necessidade de me adaptar às diferenças. Meu avó paterno - Severino Fidélis (que todos chamávamos de Pichiu) é outro personagem fascinante. Analfabeto, apaixonado pela literatura de cordel, me fazia ler em voz alta as histórias e quando eu tropeçava na leitura ou suprimia algum verso dizia a passagem suprimida ou corrigia a leitura, demonstrando saber de cor todos os enredos. Foi por causa dele que conheci esse universo literário, hoje fundamental ao que escrevo., e aprendi a dimensionar a erudição da cultura popular ibérica, pan-brasileira. A relação com meu avô materno, Armando, foi também esporádica mas não menos significativa. Ele era um colecionador de objetos, inclusive selos. Eu, às escondidas, via suas coleções absolutamente bem classificadas e organizadas e me encantava, mesmo sem saber o porquê, a importância daquelas suas predileções. Muito tempo depois, aos vinte anos incompletos, me vi às voltas com o interesse em também colecionar, pesquisar, quando em 1975 inaugurei o Museu Cearense de Teatro (hoje Centro de Pesquisa em Teatro) com acervo de fotos, cartazes, textos e demais materiais históricos. Talvez a minha primeira fagulha de fascínio e vocação em relação à pesquisa historiográfica eu tenha herdado dele. Uma outra lembrança dele que até tem a ver com o enredo de Ror de Tempo: certa vez, por um descuido da vigilância às crianças, desapareci da casa de meus avós e fui encontrado, a vários quarteirões de distância, por ele. Quanto à minha avó materna (Neuza) as lembranças são ainda mais marcantes. Ela sobreviveu muitos anos à morte do Vovó Armando, ocorrida em 1967. Morreu já na faixa dos noventa anos (em 1992) e a longevidade me deu oportunidade de estreitar relacionamento. Nos fins-de-semanas, seus netos se encontravam, da infância à adolescência, num sítio, em Caucaia (Sítio Areuza/ junção dos nomes Armando e Neuza). Meu sentido de pertença a uma numerosa família se fez nesse sítio. O Sítio Areuza perpassa todos os encontros e desencontros de meu processo de socialização familiar e nele a presença aglutinadora de minha Vovó Neuza paira absoluta, sempre emoldurada por uma atmosfera de aconchego. Adulto e pai, continuei a me relacionar com ela e essa aura de compreensão persistiu. Conversamos a sós, relembando fatos. Ela a me contar histórias da família, de parentes que haviam

morrido antes do meu nascimento. Não me viu representar profissionalmente mas acompanhava com interesse de fã minha carreira na TV e na imprensa escrita, demonstrando sempre um carinho enorme, uma terna admiração e orgulho por eu ser seu neto. Há dois textos meus que revelam não apenas a recíproca de afetos que nos unia mas também o valor emocional que atribuo à minha infância entre os mais velhos. Veja:

Mineral

Tenho incrustados nos pés e nas pernas

punhados de conchas e caramujos.
 Revestem meus fósseis
 a lama da água baldeada
 da lagoa do Pabussu
 e nesgas de areias do sítio Areuza.
 Ilhas de sombras
 cercadas de sol
 desenham o meu chão entre mangueiras.
 No acalanto das redes,
 removo minhas escamas,
 asas que me cobrem
 feito peixe humano,
 borboletas que em revoada
 partem dos meus dedos.
 No alagado, quase à estrada,
 caminha penitente sobre a piçarra
 o menino perplexo que ainda fui.

Fortaleza, 30 de dezembro de 1981

O Areuza

No Sítio Areuza,
 o mangueiral esclerosado
 retém nas têmporas verdes-cinza
 o menino de ontem,
 e a água salobra
 batiza a memória da infância.
 No sítio Areuza,
 os fantasmas visitam as mesas postas,
 empanturrando-se
 de areia e sombra.
 No sítio Areuza,
 os corredores se desanimam
 no caminho interditado das portas.
 São agora avarentas as safras no sítio Areuza,
 avarentas as águas
 bebidas pela sede do sol
 que emagreceu as lagoas.
 No Sítio Areuza,
 caminham os pés argilosos
 do meu avô materno,
 povoando as lacunas,
 inutilmente contrários ao matagal
 que viceja em volta da casa,
 sede da convivência antiga.
 No alpendre do sítio Areuza,
 o vento sopra redes imaginadas

e varre do mosaico
 as pegadas silentes da avó.
 Repousa no sítio Areuza o inexistente.
 As cumeeiras apascentam as horas,
 as vigas são pacíficas,
 as janelas, coniventes com o silêncio.
 Sitiadas pela ausência,
 as formigas se amotinam,
 rancorosas na guerrilha contra o tempo.
 Há solidão nas veredas
 e os emigrados do sítio Areuza
 se exilam nos meus olhos,
 fossilizados e abissais
 como as entranhas
 das pedras no poço.

Fortaleza, anos 80

Sobre formação e experiência docente

1. Como se deu o seu envolvimento com teatro?

Não me lembro de ter sido levado ao teatro para ver peças infantis. Não fazia parte dos hábitos nem da minha mãe nem do meu pai levar os filhos ao teatro, embora meu pai fosse um homem culto, e minha mãe, uma mulher atípica para os padrões de sua época, por não ser tão-somente uma dona de casa mas também trabalhar fora, cumprir expediente, ter o seu salário como profissional, independentemente dos seus afazeres domésticos. Quando eu nasci, ela era professora primária, formada pela Escola Normal e trabalhava no Grupo Escolar Visconde do Rio Branco.- (esquina da Avenida Aguanhambi com Rua Padre Valdevino). Mais tarde, trabalhou nos Correios e Telégrafos e, finalmente, se aposentou como funcionária do Ministério da Educação. Quanto ao meu pai, era, ao chegar a Fortaleza, nos anos 40, vindo de Patos, na Paraíba, um homem feito mas tinha cursado apenas o primário. Tornou-se alfaiate e só muito tempo depois que casou em 1949, resolveu retomar os estudos. Fez os exames supletivos, passou em todos, e entrou para Universidade, formando-se, posteriormente em Direito. Criou os filhos, trabalhando durante o dia e estudando à noite. Tirou primeiro lugar em concursos nacionais e morreu, em 1992, como Auditor Fiscal do Ministério da Fazenda, a Receita Federal. Pertenceu ao Partido Comunista, desde a sua juventude, e era um leitor voraz. No entanto, apesar de defender para os filhos uma formação intelectual, o hábito de freqüentar teatro, ele realmente não cultivava. A primeira imagem teatral que me vem à lembrança é de uma participação minha numa peça encenada no auditório do Colégio Crhistus, onde eu fiz o primário. Era algo sobre a abolição da escravatura. Acho que eu fazia o papel do Feitor, açoitando os escravos. Devia ser no início dos anos sessenta: 1963 ou 1964. Depois, o que lembro são brincadeiras no quintal da minha casa e na garagem. Eu imitando os programas de humor que via na televisão. Imitava o Ronald Golias, o Bronco do programa A Família Trapo. No fundo da garagem da minha casa, havia um compartimento, uma espécie de depósito de coisas velhas, cuja visão era encoberta por uma cortina. Eu aproveitava essa cortina para me imaginar no palco. Punha umas cadeiras em frente a esse local, dentro da garagem, e convidava amigos da rua para ver as esquetes que eu fazia com meu irmão caçula, Almiro Filho. Pura brincadeira de criança. Mas, realmente, a minha referência era a televisão. Eu nunca tinha ido a um teatro. O aproveitamento da cortina – acho eu – se devia ao fato de que programas de TV como A Família Trapo eram feitos em teatros, com platéia.. Em meados dos anos sessenta e começo da década de setenta, eu circulava pelos estúdios da Ceará Rádio Clube e da TV Ceará, Canal 2. Toda noite, ia ver as gravações das novelas de rádio da velha PRE-9, com os grandes radioatores da época Ficava lá, pedindo a um ou outro radioator que intercedesse por mim. Até que, enfim, estreei aos quatorze anos, na radionovela Sangue na Arena, de Aldo Madureira, em 1970. A partir daí, quando aparecia nas radionovelas um personagem de criança ou rapazote, com poucas falas, eu fazia. No mesmo ano, fui levado pelo ator José Humberto Cavalcanti a um ensaio da peça O Mártir do Gólgota, realizado no Teatro São José. Começo, então, a ajudar

em pequenas tarefas, como uma espécie de contra-regra, até que um dia o Zé Humberto consegue convencer a direção da peça a me incluir no elenco. Quando estreei no Teatro, eu ia fazer quinze anos. Minha estréia aconteceu na montagem de *O Mártir do Gólgota*, em 22 de março de 1970, no Teatro São José. Fui escalado para dois pequenos papéis: Thiago e Cirineu. O apóstolo Thiago aparecia na cena do Horto das Oliveiras e dizia duas ou três falas. O Cirineu surgia mais próximo do final da peça, numa cena em que o personagem mantinha um rápido diálogo com o Jesus, se propondo a ajudá-lo a carregar a cruz até o Calvário. No elenco também estava aquele que mais tarde eu adotaria como meu mestre em cultura popular: Clóvis Matias. Havia no Teatro Cearense uma tradição desde 1932 de se montar na Semana Santa a Paixão de Cristo. E eu tive o privilégio de estreiar neste espetáculo que reunia atores veteranos e principiantes. Coincidentemente, 1970 foi o último ano de atividade do elenco de radioteatro no Ceará. A Rádio aposentou os velhos atores e dispensou aqueles que, como eu, não tinham vínculo formal com a emissora, porque ganhavam cachê, por participação.

2. E a formação acadêmica, resumidamente, como ocorreu?

Estudei, da alfabetização ao quarto ano primário, no Colégio Christus. Depois, fiz parte do antigo ginásio no Colégio Lourenço Filho. E, finalmente, em meados da década de setenta, já no Colégio Joaquim Albano, abandonei os estudos regulares, formais, na sétima série. Em 77, conclui, em dois semestres, o primeiro e o segundo grau, porque me submeti a exames supletivos. No ano seguinte, passei no vestibular para o Curso de Letras da UECE, e em 79, para Comunicação Social na UFC. Conclui dois ou três semestres de Letras e tranquei matrícula, para me dedicar exclusivamente à Comunicação Social. Fiz alguns semestres mas, em função de viagens pelo Brasil e para fora do Brasil e também por não ter trancado oficialmente a matrícula, perdi a vaga, fui jubilado. Em 1985, a Universidade Federal da Paraíba, em convênio com a USP, promoveu um curso de pós-graduação em Arte-Educação. Fui informado de que mesmo sendo um curso de especialização poderiam se inscrever professores e artistas de Notório Saber comprovado por currículo. Fiz, então, minha inscrição e a Universidade me reconheceu formalmente como apto a fazer o curso. Nesta condição, a de Notório Saber, fui admitido como aluno, com o dever de cumprir todas as etapas e submeter à banca examinadora uma monografia de conclusão. Assim, em 1986, tendo como orientador o Professor Doutor Fausto Neto, apresentei um trabalho sobre os processos criativos em Arte e em Arte-Educação, e conclui o curso. No início dos anos noventa, fiz outro vestibular para Comunicação Social e passei. Cursei uns dois anos, mais ou menos, mas em 1995, o mestrado em Comunicação da UnB, Universidade de Brasília, previu, em seu edital, a inscrição de alunos não-graduados que, mediante comprovação de currículo, fossem considerados pessoas de Notório Saber. Eu, então, me candidatei e a UnB me admitiu no concurso. Fiz todas as provas de seleção e fiquei em primeiro lugar na minha linha de pesquisa e em segundo lugar geral, porque perdi meio ponto na prova de títulos por não ter a graduação. Permaneci todo o ano de 1996 em Brasília, fazendo o Mestrado, defendi meu projeto de pesquisa que traçava um paralelo entre o original dramaturgicamente e a versão cinematográfica da peça *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, e fui aprovado, pela banca, sob a orientação do Professor Doutor Pedro Jorge de Castro. No entanto, mais uma vez tragado pelos afazeres teatrais, inclusive pela implantação de uma sede para o Teatro Radical, a academia foi preterida por mim. Não apresentei a dissertação e isso me impossibilitou de ter o título de Mestre mas me deu o direito de ter o de especialista. Sou, portanto, por Notório Saber e por cumprir a parte pedagógica de dois cursos de pós-graduação, especialista em Arte-Educação e em Comunicação Social.

3. Quais as suas experiências docentes mais significativas na área de teatro?

Eu passei a lecionar, em 1979, História do Teatro Brasileiro, no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará. Tenho, portanto, hoje (2006) vinte e sete anos de magistério. Ao longo de todo esse tempo, vivi muitas experiências no CAD. Por alguns semestres, cheguei a criar e assumir outras disciplinas, como Teoria do Teatro e Fundamentos de Direção. De 1979 a 1985, criei e coordenei o Ciclo de Leituras Dramáticas e Debates, evento que ocorria toda segunda-feira no Teatro Universitário. Nos anos noventa, instalei no CAD o Centro de Pesquisa em Teatro, com todo o seu acervo iconográfico e bibliográfico. E já no século XXI, por dois anos, mantive o Projeto Segundas Intenções, com palestras, espetáculos, mesas redondas etc. De 1979 a 2003, dirigi algumas turmas em peças de conclusão do Curso. É, no mínimo, gratificante saber que, durante

quase três décadas, dei uma parcela de contribuição à formação de atores, encenadores e dramaturgos. Sobretudo porque entendo que há na experiência pedagógica uma troca de saberes..Quando assumi disciplina no CAD eu ainda ia fazer vinte e quatro anos.Minha experiência na Universidade, aliada ao trabalho pedagógico que desenvolvi (desde 1974) na TV Educativa, sedimentou minha formação como educador. Outra vivência substancial para mim como professor diz respeito a algumas temporadas no exterior, com conferências e cursos em universidades e centros de estudos brasileiros vinculados ao Ministério das Relações Exteriores. Ministrei aulas na Europa, na América do Norte, na África, na América Central e na América do Sul, por toda a década de 80. Voltava ao Brasil e logo surgia no exterior um festival, um congresso, um curso ou uma série de palestras e lá ia eu: Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha, em 1984; Argentina, Uruguai, em 85, Cuba, Nicarágua, México, Costa Rica, em 87, Angola e Tunísia em 89. Essas viagens me permitiram ver o Brasil à distância e de pontos de vista díspares entre si. Convivi com culturas diversificadas, com olhares diversos sobre a antropologia cultural do brasileiro. Outro fato importante pra mim foi o de eu apresentar um Brasil que transcendia o estereótipo do país do carnaval e do futebol. Eu discorria sobre o Nordeste, a nordestinidade, as tradições populares do nosso Teatro. Eu era, ali, um brasileiro falando de um Brasil geralmente associado à miséria e , no entanto, dava o testemunho de uma cultura extremamente viva, popular e erudita, atenuada com a contemporaneidade. A oportunidade dessa vivência me estimulou ainda mais a ler os estudos antropológicos sobre o povo brasileiro feitos pelos pensadores no Brasil e no exterior. Vivi, portanto, uma experiência riquíssima, que me fazia estudar o Brasil e cada país em que eu estava, para fazer analogias de caráter mítico, sociológico, histórico etc. Além disso, eu tive de apurar também a minha expressão em alguns idiomas. Só admiti intérprete quando estive na Alemanha. Nos demais países, fazia as conferências e dava aulas, até como desafio a mim mesmo, em italiano, em espanhol e em francês. Algumas vezes, escrevia para elaborar melhor o pensamento, mas, em boa parte, improvisava, interagia com os alunos, respondendo a perguntas. Ter vivido essa diversidade foi de tal forma determinante pra mim, que eu suponho que a aparição do Teatro Radical enquanto idéia de abrangência antropológica se deve em parte a esse exílio voluntário.

Artesania do Tempo temporão

1. Quais interferências estruturais sofreu o conto quando foi transformado (adaptado) em texto dramático (Tempo Temporão)?

No conto, há narração;do ponto de vista da Neta; na peça, há ação dramática partilhada pela Neta e a Avó. No conto, a menina faz sua viagem fantástica sozinha e só reencontra a Velha no final. Ou seja, seu processo de individuação e de amadurecimento.transcorre no percurso,sem a mediação da Avó. Na peça, a participação da Velha, como instigadora desse processo é decisiva.. As duas percorrem os labirintos do Além juntas, embora a distancia uma da outra. Fez-se necessário à ação dramática que a Avó não desaparecesse da trama para exercer uma certa pressão sobre Neta e para que esta, por medo e inexperiência, oferecesse resistência às mudanças. Na dramaturgia, a personagem precisa se transformar mediante algumas circunstâncias de confronto, de um conflito que se presentifica pela ação de outrem. Do contrário, teríamos o solilóquio da Menina ou a invenção de diálogos com outros personagens que surgem no trajeto (o Menino Saci, por exemplo). Não optei por esta alternativa porque desejava centrar a ação na atuação/embate das personagens Velha e Mena e no processo de transfiguração delas deflagrado pela vivência na viagem. O conto termina com a volta da Menina ao plano real,onde reencontra a mãe até então ausente.No texto para teatro, suprimi esta volta e deixei que a Avó e a Neta permanecessem no plano, digamos, mítico, transcendental. Não há no conto qualquer alusão à Catirina enquanto na peça esta personagem do bumba-meu-boi, símbolo do Desejo, do princípio ativo que faz o auto dramático acontecer, pontua o enredo, de tal modo que podemos compreender metaforicamente o texto encenado como uma “catirinizacão, um rito de passagem ao qual a Menina é submetida para vir a ser uma Catirina, substituindo, assim, a Avó.

- 2.Esse texto revela um sertão imaginado por você enquanto dramaturgo. Que elementos compuseram o seu trabalho com a imaginação durante o processo de construção dessa narrativa?

A construção do texto teatral se deu a partir de uma primeira proposição autoral literária, mas as outras versões e os ajustes foram sendo constituídos paralelamente ao processo de estudo e encenação proposto pela atrizes, sob a minha supervisão. As alterações, a ênfase e a supressão de

alguns aspectos surgiram dessa interação de trabalho. Por exemplo: a figura da Catirina e seus conseqüentes desdobramentos temáticos se impuseram a partir da tentativa de estabelecer, segundo a metodologia do Teatro Radical, um mito norteador para a encenação. O conto Ror de Tempo, já publicado e que mais tarde serviria como argumento para Tempo Temporão, foi escrito sob a inspiração da narração de Suzy Elida Lins de Almeida acerca da relação que ela estabelecia na infância com a sua avó materna, Águida. Segundo o seu relato, só as duas permaneciam horas a fio em casa. Águida, a balançar-se levemente numa rede, na ociosidade, em decorrência de limitações físicas próprias da velhice, e Suzy nos afazeres domésticos e brincadeiras típicas de criança. Além desse contraste, dois episódios desse convívio me chamaram a atenção. Águida às vezes, contradizendo um certo torpor habitual, punha-se inquieta, afirmando estar sentindo “o fogo da gata”, expressão que Suzy somente na adolescência veio traduzir como algo referente a impulsos retardatários da libido. Doutra feita, já de volta à passividade, a velha perguntava, em recorrências esparsas, ao longo do dia: Que horas são? A neta lhe dava a resposta e a avó, como se esperasse algum preciso acontecimento, resmungava:, com enfado: Ainda? Essa manifestação extemporânea de vontades sexuais e essa impaciência em relação a uma presumida morosidade do passar do tempo são as chaves deflagradoras da escrita do conto, juntamente com a minha intenção-desafio de experimentar escrever uma ficção na qual o narrador expressasse a lingüística de uma criança.

3. Para você, o que significa imaginar?

A memória é alucinatória, como escreveu Nelson Rodrigues em uma de suas crônicas. Eu entendo que a invenção, a imaginação são intrínsecas à subjetividade e que as inter-relações que estabelecemos com o Outro e com as coisas são resultantes, em significado, de intersubjetividades. A esse respeito, veja um dos meus textos chamado Relações:

Nossa relação não é nossa.
 Toda relação se dilui ou se esboça
 dentro de cada um de nós.
 Mesmo em relação,
 estamos sempre a sós.
 Toda relação é tão vária.
 Toda relação é solitária.
 Relação se faz dentro, na forja do sentimento
 e nenhuma pertence a dois.
 Nem mesmo a relação a dois.
 A dois todas são duas.
 A tua comigo é somente tua;
 a minha contigo é tão-somente minha.
 A verdade é sozinha, é solidão da ilha de cada um.
 Toda relação nossa com o Outro é apenas nossa
 toda relação do Outro conosco é apenas dele.
 A relação se faz é dentro de cada si.
 Toda relação é tão vária.
 Toda relação é solitária.

A imaginação é matéria-prima constitutiva de nossa condição humana. Somos indivíduos, os indivisíveis, condenados a sermos nós mesmos, imersos na subjetividade, até quando, em um esforço racional, analisamos sujeitos e objetos sob o crivo daquilo que convencionamos chamar de objetividade crítica, imparcialidade. Nós inventamos o Outro e nos inventamos. Nós imaginamos o

Mundo e nos imaginamos no Mundo. Nosso sub-texto interno, nossos pressupostos, nossas demandas atravessam o olhar que consagramos inclusive ao espelho. Vivemos de atender e de contrariar expectativas que nós mesmos supomos para nós e para os que nos circundam. Nós nos estabilizamos e nos desestabilizamos em função de carências, de projeções que criamos ou reprocessamos em decorrência das interações que fazemos. E sempre com um sentido estético. O homem é um ser estético e se inventa esteticamente para saciar seu equilíbrio existencial. Tudo que imaginamos ser decorre desse “instinto estético” que baliza, que valida ou invalida desde os nossos atos mais mezinhas – como vestir-se de determinada maneira para determinada ocasião - até as nossas abstrações mais complexas de ordem filosófica, metafísica. Somos criador/criatura, personagens de nós mesmos, personas que criam e se relacionam com outras personas a partir de significados que consciente ou inconscientemente atribuímos. Neste sentido, podemos dizer que não temos imaginação; somos imaginação. A propósito disto, veja um texto que não consta de Tempo Temporão mas que escrevi em 2004, sob a atmosfera da peça, no período em que eu estava revendo e reescrevendo cenas:

O passado não é o que passou.. O passado é o que o presente filtra e resignifica. O passado é apenas lembrança imaginada. O futuro não é o que ainda não sabemos e virá. O futuro é o que sabemos na imaginação projetada a partir do presente. O futuro é projeção do que nunca será, pois quando for, já não será como o imaginamos. O presente não é o agora, o que se está vivendo. O que estamos vivendo agora é filtrado e resignificado pelo que imaginamos que vivemos e pelo que imaginamos que viveremos. O passado não é o que passou. O presente é não o que está passando. O futuro não é o que ainda vai passar. Passado, presente e futuro formam um tempo-trio que a um só tempo nos perpassa.

4.O que você consegue lembrar da primeira etapa da artefaria do Tempo Temporão?

Lembro que a priori, antes mesmo do estudo, dos questionamentos mais apurados sobre o texto, a Suzy propunha a rede como o lócus da ação. Sua quase obsessão em fazer a rede sediar todo o desenrolar da encenação, talvez fosse uma manifestação da memória de seu convívio diário, na infância, com a avó, Ágida, porque surgiu, a princípio, como uma imagem, sem uma justificativa plausível do ponto de vista racional, e foi aos poucos se justificando, como metáfora de útero e cova. Sugeriu, então, a leitura do livro Rede de Dormir, de Câmara Cascudo, e a imagem da rede mais e mais se legitimou, por entendermos que, além de uma reminiscência e de uma possível metáfora, a rede era a alusão a um objeto de uso ancestral incorporado aos costumes do homem nordestino. Vimos o quanto a rede acompanha toda uma trajetória de vida daquele homem típico do sertão que o nosso Inconsciente Coletivo configura. Nela esse sertanejo nasce, se embala, brinca, conversa, dorme, faz sexo, morre e se enterra. Quando, posteriormente, começaram a acontecer os primeiros exercícios de utilização da rede em cena, percebi que se fazia necessário criar na literatura dramática uma base de sustentação para toda aquela ênfase atribuída à rede, de modo a que escrita cênica e literatura formassem um todo, uma unidade, num encadeamento plenamente justificado.. E foi o que realmente aconteceu. Reescrevi cenas, acrescentei outras etc. O mesmo processo de ajuste no texto se deu em relação à incorporação da referência ao bumba-meu~boi e às personagens do Ciclo do Couro (Catirina, Mateus, Vaqueiro etc) A definição da Catirina como mito radical, regente da encenação, ensejou acréscimos na dramaturgia com a criação de diálogos dos quais emergissem citações ao universo cultural em que ela se insere.. Portanto, podemos afirmar que em Tempo Temporão os processos de artefaria dramática e de artefaria cênica caminharam em inter-relação.

5. Como diretor teatral do Tempo Temporão nesta fase inicial, você, em algum momento lembra ter realizado um trabalho com a imaginação? Em caso afirmativo, como isso ocorreu?

Todos os fluxos de criação são embasados por um amálgama de memória, imaginação e inteligência. Em Tempo Temporão essas três vertentes se entrelaçaram sempre. A memória fazendo emergir o acervo de imagens, de vivências, de emoções, sensações referente às brincadeiras infantis, aos ritos fúnebres, aos folguedos etc; a imaginação dotando essas informações de significados poéticos em função do contexto temático da peça e a inteligência organizando, classificando, categorizando os dados com o objetivo de formar uma sintaxe cênica.

6. Como você imagina uma cena dramática quanto à encenação?

Durante o processo de criação, surgem espontaneamente em mim - como é natural em qualquer encenador - impressões e imagens a respeito da encenação mas porque estou há anos pesquisando o que chamei de um teatro radical, submeto essas impressões e imagens à sua metodologia de análise, para avaliar se essas impressões imagéticas persistem. após uma investigação intelectual. De todo modo, com ou sem imagens e deduções prévias, a metodologia radical estimula soluções cênicas à medida que vai sendo aplicada, para ratificar, retificar, elucidar, gerar e gerir o ato imaginativo deflagrado por um fluxo criativo que abrange os meandros de uma espécie de intuição poética e de uma razão formalmente mensurada e expressa. Nesse modus faciendi o norte é a busca de definição de um conflito radical que sintetiza a peça. Deste objetivo - a tentativa de delimitação do conflito matricial, gerador e nutriente da trama

- decorrem todas as medidas tomadas. O Teatro Radical entende que as situações são efeitos de uma causa primordial que motiva e fundamenta todo o desenvolvimento dramático. Trata-se de um que objetiva expressar as raízes, as causas deflagradoras das situações. Fazemos, portanto, uma abordagem causal dos fatos que estruturam uma peça, levando em consideração uma visão macro, dialética, as polaridades, dos contrários que se interpenetram e se complementam. O Radical se propõe a estudar as origens dos universos conflituais e a detectar as repercussões dele em todo o desenrolar da peça. Cabe à sua metodologia de análise descobri-lo e resta à nossa criatividade configurá-lo. É, portanto, essa compreensão do átomo da peça que nós dramatizamos. O conceito de radicalidade nos remete precisamente a isso: à tentativa de estabelecimento de uma unidade dialética matricial.

7. Por que essa nova cena foi criada?

ESTA CENA COMPLEMENTAR FOI ESCRITA PORQUE JULGUEI, DEPOIS DE VER ALGUMAS ENCENAÇÕES, QUE SE FAZIA NECESSÁRIO EXPLICITAR MAIS A TRANSFORMAÇÃO E A INVERSÃO DOS PAPÉIS QUE A AVÓ E A NETA PROTAGONIZAVAM NA TRAMA, JÁ QUE À MEDIDA EM QUE SE DESENROLA O FIO DA HISTÓRIA A VELHA RETROAGE À INFÂNCIA E A CRIANÇA TORNA-SE ADULTA E ENVELHECE. QUIS DEMARCAR EM AMBAS AS PERSONAGENS, DE UM MODO MAIS CLARO, A CONSCIÊNCIA DA PASSAGEM DO TEMPO E DA IMINÊNCIA DA MORTE. A CENA DEMONSTRA OPOSTOS DE CONCEPÇÃO SOBRE ESSES DOIS TEMAS QUE AS IDADES DÍSPARES DAS DUAS CONFRONTAM. À MENINA (QUE ENVELHECEU) SOBRA TODO O TEMPO DO MUNDO ENQUANTO À VELHA (QUE REJUVENESCEU) SÓ RESTAM AS SOBRAS DO TEMPO. ESTA POTENCIALIZA A MORTE E A DESCREVE COMO UMA JOVEM VIGOROSA CONTRA A QUAL SERÁ INÚTIL RESISTIR E AQUELA DESCREDENCIA A MORTE, ASSOCIANDO-A À IMAGEM DE UMA MATUSALÊNICA MULHER, JÁ DESPROVIDA DOS SENTIDOS, CUJA INVESTIDA SERÁ FÁCIL DRIBLAR. ESSE DESCOMPASSO ENTRE AS VISÕES DE UMA E DA OUTRA TAMBÉM SE ESTENDE AO AMBIENTE EM QUE AMBAS SE INSEREM. PARA A CRIANÇA É INVERNO; TEMPO DE CHUVA, FARTURA E VERDE NOS CAMPOS; PARA A IDOSA, É VERÃO, TEMPO DE ESTIAGEM, DE FOME E DESOLAÇÃO. HÁ DIVERGÊNCIA DE RITMOS. UMA, NO VERDOR DOS ANOS, VÊ O TEMPO RALENTAR OU PARAR, COMO SE HOUVESSE UM PRESENTE ETERNO; A OUTRA SENTE A INEXORABILIDADE DO TEMPO, COMO SE A PROXIMIDADE DA MORTE ACELERASSE A DINÂMICA DA AMPULHETA.

8. Na relação entre a poética radical e a artesanania do Tempo Temporão, nesta segunda fase, houve um trabalho imaginativo realizado pelo grupo envolvido? Em que momento (s) ?

A cena ampliou a relação espaço-tempo para que a direção demonstrasse que a Velha, retroagindo à infância, repete os rituais que a Menina fizera dentro e em torno da rede, assim como a Menina, ao envelhecer, repete os rituais que a Velha fizera, dentro e fora da rede. Explicitou-se deste modo a inversão dos papéis e a repetição dos ritos. Outro ganho foi a oportunidade de - inter-relacionando falas sobre a passagem inexorável do tempo - associar essas falas ao balanço da rede, numa alusão metafórica ao pêndulo de um relógio que marca as horas inexoravelmente. A parada que na rede acontece, em determinado instante, em função da ausência de impulso, corresponde à falta de ânimo da Menina (na condição de Velha) e ao anúncio de sua morte iminente, a lembrar que após a consumação da vida o pêndulo do "relógio" (biológico e temporal) deixará também de se movimentar, perderá sua dinâmica.

Anexo 11

Um Ror de Tempo

Conto de Ricardo Guilherme que originou a peça *Tempo Temporão*

No tempo do era, vó era vó e eu, eu. Vó velhava e eu meninava. Mãe não existia; era da porta da rua pro mundo. Pai não sei quem foi ou é. Por isso, vó era minha e eu dela. Ela via se eu via, ouvia se eu ouvia, andava se eu na frente andava.

Porém, um dia vó não precisou mais. Remoçou. Ou pareceu, feliz que só, e eu tristinha, tristinha, sem serventia. Esse porém trouxe o antes do antes, o quando vó tinha vontade.

Vó nuinha, banhada, roçando o sabugo no sujo. Eu mais não fazia isso. Ela, que era dela, é que sim. Puxou balde e nem-nem de se esbaforir. Tina abarrotando e vó despejando lá nela, de tantinho em tantinho, o tanto água. Depois no lajão aguardou o sol secar os pinguinhos, quarando, com a mão nos possuídos. É assim, é? É.

Veio vindo pra latada e ganhou a casa a vó. Entrou pra camarinha. Nem me deu fé. Fui espiar. Vestiu seus panos de bunda: uma calcinha calçona, uma anágua que engomou e um vestido de domingo por cima. Arrumou-se todinha. Pra Quê? Quem sabia? Seu ninguém. Calçou meia e sapato de fivela que brilhava. Parou um pedaço na janela, deixando o vento apreciar o cabelo, pra enxugar mais um tiquinho. Na penteadeira, não fez a trança na rodilha do cocó. Soltou a cabeleira que batia na cintura e penteou, fofando. Passou água de cheiro e até pintura nos beijos e no empapuçado da cara. No espelho ela se namorou, ajeitando a gola e os babados. Roubou do jarro o muçambê que enfeitava a santa e sapecou bem junto da orelha. Pendurou uns enfeites: brinco, colar e argola de munheca.

A faceira pronde vai? Remã, remã quem me disser primeiro. Cadê a resposta que estava aqui? Vó engoliu. Era a viuvinha das matas do além. Vô viajou e não volta mais, nunca. Só no retrato, que a vó desenterrou do baú, pro bicho não merendar mais o bigodão dele. Sem apurar as vistas, a despachada enfeitou a lembrança um ror de tempo, pro vô envivecer e ela palestrar: criatura, donde vem, todo alinhado? Bata da poeira do caminho, homem de Deus. E ele parece que bateu porque ela se riu que deu pra ver o caquinho do dente.

O que o vô dizia, se dizia, dizia baixinho. Só a vó escutava, sem fazer concha nas oíças, como de primeiro. Nisso, tomo aquele susto: vó me enxerga pela brecha da porta: ôh, Pichitinha! Pichitinha sou eu. Vó nunca aprendeu minha graça. Pichitinha pra lá e pra cá, Pichitinha fiquei. Senhora? Respondi perguntando. Eu também não aprendi a graça da vó. É vó pra cá e pra lá e vó ficou sendo. Dela pra eu: que hora é essa? Era tardinha. Céu avisou, dei conta e nem careceu repetir, alterando a voz, como era costume. Diz a vó pra banda do vô: ah, inda é muito cedo. Então armou a tipóia e se sentou com a estampa nas coxas, se embalando. Mandou eu me escafeder e eu fiz foi ir pra minha toca, pra ver qual era a sua arrumação.

A vó com o vô indo e vindo no bem-bom o embalo. Ela rodando, no seu vizinho do mindinho, a aliança dela e a dele, cantarolava umas cantigas de quando o cão era pequeno. Eu peruando. Nunca tinha visto gente com uma chapa se dar, desse jeito:

era beijo melado, abraço de aperto, umas gaitadas, uns cochichos e uns fungados. Ai, ui, ói: tinha de um tudo. Vó se deitando, se embolava na rede, atracada com o vô. Era brincadeira muita. E de muito brincar a vó esmoreceu. Mastigou silêncio. Outra vez me chamou sem se levantar. Fui. Pichitinha, diz à tua mãe que já vou. O Senhor Rei está aperreado: plantou um pé de lá-me-espera que floriu bonito e não pára de botar espiga. Tem precisão de debulha. No peito, meu coração fazia tum, tum, tum mas a zoada não acordou a vó que dormiu serena e foi-se embora pro milharal.

Eu, pra não estar sozinha, embioquei atrás mas, de repente, perdi o rumo. Escurecia mais e mais a boca da noite e a escuridão esconde-esconde a vó. Procurei o milharal. Luazinha pouca não me ajudava a achar. Achei um que não podia ser o mesmo que esperava a vó porque nele quede o milho? Ainda não tinha dado não. E ali também não apareceu nenhum Senhor Rei pra apresentar a boa-vinda.

De manhã, ele aparece. Apareceu não. Manhã, sim, apareceu logo, logo. O tempo desembestava. O clarão me mostrou muita légua. Continuei caçando a vó na berlinda. Ou será que eu é que lá já estou? Em jejum, a barriga dava as horas. Lonjura e mais lonjura se anunciava. Eu queria dar a meia volta, volta e meia queria dar mas o passo não obedecia. E tome mato espinhento e tome carrapicho e garrancho de todo tamanho, estruindo a roupa. Minha saia se esmolambava, penando nos mandacarus, nas toiceiras, nas macegas, num cipoal. Dodói de cansação na batata da perna coçava de arrancar o tampo e espirrar sangue. A língua seca, de papagaio. Uma suadeira que pingava. Aracati que é bom, babau; não soprava. Formiga em fileira nas canelas, picando.

E se deu mais coisa ruim. O sol se apagou num piscar de olho. Houve um breu, de noitão, e a tarde nem senti correr. Onde está o Senhor Rei olê, olê, olá que não cuida do tempo direito? Deve estar roncando, de assobiar no fim. Não, assobio não era de ronco. Estavam chamando cobra ou atraindo ventania. Ou cabra safado finava o coió mangando das almas? Ou aquilo era algum menino se enxerindo com as meninas?

Tanto tição, num rompante, tocando fogo na mata. Mais pra dentro, fogueira muita e perto um juda de palha, pendurado e ardendo. A folhinha endoidou, misturando a aleluia com a festa de São João, num fuzuê de mês que o vigário, na certa, não vai aprovar. Eu pinotando as labaredas, acertava de ser comadre de um alguém que pelejo pra ver mas não vejo. Vejo sou eu num remelexo e aposto que há um fulano fazendo cosquinha no meu sovaco porque arreganho os dentes e não descubro a graça.

Passado isso, vou cambaleando, tontinha, e não dei uma queda e fui ao chão que nem a Terezinha de Jesus, porque um neguinho me acudiu com uma carapuça encarnada na mão e, por pouco, não caiu comigo. Tinha uma perna só e sorria, alegrando as fuças que formavam umas covinhas no riso. A lua buchuda brilhava na testa dele. Disso fiz gracejo, ele ser agradou do eu reparo e me puxou.

Vamos nós, pela estrada afora, e o fogaréu baixando, o assobio se calando, formiga se quietando, toda assombracão se assombrando e fugindo. Com a natureza o pretinho se entendia mas eu com ele, não, não. Empanquei: cê me leva pra onde é a vó? E onde é? Falta muito? Faltava. Só de manhã. E de manhã demora? Demorou. De madrugada, teve todas as luas e eu aluada no banho desse muito luar me senti mocinha e mocetona. Brancura clareou o curumim que, também enluarado, foi virando um galego taludo. Ganhou mais um pé o perneto e afoito tocava uma gaita, se peneirando pro meu lado. Depois fez psiu e falando a língua do pê, feitio marujo, me abriu uma ma-pa-la-pá on-pon-de-pé mo-pó-ra-pá, va-pá u-pu-ma-pá cas-pas-ca-

pá-vel-pel cho-pó-ca-pá-lhan-pan-do-pó. O quebranto da malvada me embebedou. Nem o galo cocorocando me tirou o sono.

Amanheci meidiinha, arrastando as pernas. O de-comer que havia, uma gororoba com raiz, folha, casca e resina, desceu como meizinha mas não curou a morrinha; deu gastura, turvando os olhos, arrolhando o ouvido e empreguiçando mais ainda o andar. Aquele moço parrudo, naquele momento, parecia o vô do retrato e se mofinando, morgando, se amarelando, se desmilingüindo se acabou na poeira. Eu velhava, como a vó no tempo do era. O cansaço me esbaforia por qualquer dê-cá-aquela-palha. Sujinho se juntava e eu nem me lembrava de limpar. No lugar do pretume do meu pitó, apalpei a alvura de um cocó. Mucumbu envervou. Boca amoleceu, se afundando, olhar quase nada avistava mas lá longe avistei o verde de uma plantação e no meio do verdume um vulto buliçoso. Vou chegando, chegando e cheguei. De pertinho, conheci a fartura de um milharal. E colhendo as espigas, quem eu termino encontrando? Ela, a vó; se bem que não era a vó de mesmo ou era? Era a mesma mas pichititinha. Essa vó-pichititinha, então, quer saber e me pergunta alto e explicado como convém: vó, que hora é essa? Fiz barragem na orelha: han?

O sol tinha. Acontece que anoiteceu de novo, numa pressa danada e quando eu fui ouvir e responder já era hora do canção pegar menina. Vó-pichititinha cochilou. No meu colo, eu, agora vó, ninei. Aí, sem quê nem pra quê, a mãe chegou, cansada da vida. Nesta noite, a janta foi mucunzá.

Publicado pela Imprensa Oficial do Ceará, em 1995
II Prêmio Ceará de Literatura
Contos e Poemas
Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará

ANEXO 12

TEMPO TEMPORÃO

Texto de Ricardo Guilherme

VELHA

Tempo, tempo, tempo, tempo temporão desembesta. O clarão mostra muita légua. Lonjura e mais lonjura se anuncia. Ciranda, cirandinha, ainda vamos todos cirandar. Que horas são ?

MENINA

Uma hora.

VELHA

Que horas são ?

MENINA

Duas horas.

VELHA

Que horas são ?

MENINA

Três horas.

VELHA

Que horas são ?

MENINA

Quatro horas.

VELHA

Que horas são ?

MENINA

Cinco horas.

VELHA

Que horas são ?

MENINA

Seis horas.

VELHA

(PERGUNTA A UM ESPECTADOR) Que horas são? (ESPECTADOR RESPONDE) (REPETE EM VOZ ALTA A HORA PRECISA) O que é o que é? Que é daqui pra lá e de lá pra cá mas não sai do lugar ?

MENINA

E eu sei lá adivinhar!

VELHA

O que é, o que é? Ela tem da vida o abecê. Nela nasci, nela vivi e nela hei de morrer?

MENINA

Não sei o que há de ser.

VELHA

O que é, o que é? É a enrolada que se solta quando é amarrada?

MENINA

É a rede armada.

VELHA

Hum, até que enfim matou a charada. Minha redinha de rendinha, minha rede de algodão, me embala e embala o meu coração.

MENINA

Lagarta pintada/ Quem foi que pintou/ Foi uma velhinha/Que por aqui passou/ No tempo da Era/ Fazia poeira/ Puxa, lagarta, na tua orelha.

VELHA

Ôh, curuminha!

MENINA

Senhora?

VELHA
Qual é sua graça?
MENINA
Pichitinha.
VELHA
Ôh, Pichitinha!
MENINA
Senhora?
VELHA
Que hora ?
MENINA
É tempo do era.
VELHA
Ô, Pichitinha!
MENINA
Senhora ?
VELHA
Quede tua mãe?
MENINA
Tá no meio da farinhada.
VELHA
Quede teu pai ?
MENINA
Tá no meio das águas do mundo.
VELHA
Ôh, Curuminha!
MENINA
Senhora ?
VELHA
Curuminha é minha?
MENINA
E a vó é de euzinha.
VELHA
E o boi não lambe ?
MENINA
Não tem boi na linha.
VELHA
Ôh, Pichitinha!
MENINA
Senhora ?
VELHA
Que dia é esse de hoje ?
MENINA
Dia do não-sei-que-dia.
VELHA
Então é hoje o dia. Ô, Pichitinha!
MENINA
Senhora ?
VELHA
Agora eu tô feliz que só.
MENINA
E eu tristinha, tristinha, porque a vó remoçou e não é mais bem velhinha.
VELHA
Eu estou no antes do antes, no quando eu tinha vontade. Tão aqui meus panos de bunda: uma calcinha calçona, uma anágua engomada, um vestido de domingo e sapato de fivela. Passo água de cheiro e até pintura nos beiços e no empapuçado da cara. Penduro uns enfeites: brinco, colar e argola de munheca.
MENINA
Vó arrumou-se todinha pra quê?
VELHA

En, en...Quem sabe é Seu ninguém.

MENINA

Toda faceira assim pronde vai?

VELHA

Remã, remã quem te disser primeiro.

MENINA

Cadê a resposta que estava aqui?

VELHA

O gato comeu.

MENINA

E cadê o gato ?

VELHA

Teu vô levou.

MENINA

E cadê o vô?

VELHA

Teu vô viajou, de gibão, peitoral, perneira e espora, escanchado num cavalão alazão alado e não volta mais, não, nunca. Só no retrato, amarelecido, dum amarelo empambado que eu desenterro do baú, pro bicho não merendar mais o bigodão dele.

MENINA

Sem apurar as vistas, a vô despachada enfeitiza a lembrança um ror de tempo, pro vô envivecer e ela palestrar mais ele.

VELHA

Criatura, donde tu vem assim nesse selim, fazendo aceno pra mim? Da pastagem do céu? Bata a poeira das botas, beréu. Ôh, Pichititinha!

MENINA

Senhora?

VELHA

Que hora?

MENINA

É hora da onça beber água.

VELHA

Tá em cima da hora. É agora ou nunca. E nunca é agora. Ôh, Pichititinha!

MENINA

Senhora?

VELHA

Vai ver se eu estou lá dentro.

MENINA

Eu vou é pra dentro da minha toca, só pra ver a arrumação. A vô com o vô indo e vindo no bem-bom do embalo. Ela rodando, no seu vizinho do mindinho, a aliança dela e a dele, cantarolando umas cantigas de quando o cão era bem pichotinho.

VELHA

Viuvinha das matas do além/Ela quer se casar mas não acha com quem.

MENINA

Eu peruando. Nunca tinha visto gente com uma chapa se dar, desse jeito: é beijo melado, abraço de aperto, umas gaitadas, uns cochichos e uns fungados.

VELHA

Ai, ui, ói!

MENINA

E a vô se embolando na rede, atracada com o vô. É brincadeira muita. E de muito brincar a vô esmorece. Fica mascando silêncio. Mas com pouco, outra vez me chama sem se levantar.

VELHA

Ôh, Pichititinha!

MENINA

Senhora?

VELHA

Que dia é esse de hoje ?

MENINA

Dia da caça.

VELHA

Ôh, Pichititinha !

MENINA

Senhora?

VELHA

Que hora ?

MENINA

É a hora.

VELHA

Então, eu já vou, vou já-já. Apito já apitou, zabumba já zabumbou. A boiada já estourou. Boi desgarrado se apartou. Tem precisão de procurar.

MENINA

Vó, não vá, não vá.

VELHA

Vou, vou com teu vô Mateus. Pichititinha, adeus, adeus, adeus! Minha redinha de rendinha, minha rede de algodão, me embola, me enrola; tu és a casca e eu sou o grão. Me leva, me leva, que ainda tem muito chão.

MENINA

Rezo; num adianta. Vó fecha as vistas sem mais abrir. Vó! Vó! Não resposta. Sacudo o punho da rede pra lá e pra cá mas a vô não atina. No peito, meu coração faz tum, tum, tum mas a zoadá não acorda a vô que dorme serena. Sino que bate, bate, o sino que já bateu. A vizinha que eu amava, coitadinha, pra matar o tempo, adormeceu. Sono grande. E pra sono grande não tem rede ruim. Dorme, vizinha, que eu tenho o que fazer. Vou lavar, vou engomar camisinha pra vosmicê. (EM ACALANTO) Ah, ah, ah, é, é, é. Ah, ah, ah, ah.

VELHA

(ABOIA COM AS MESMAS VOGAIS DO ACALANTO) Ê, boi; ê, boi, surubi, vou subi. Ê, bumba-meu-boi! Pichititinha, ô Pichititinha !

MENINA

Senhora ?

VELHA

Eu vou me embora, vou mais teu vô, a galope na garupa do alazão. Ê, cavalo alado, voe! Me leva, léguas e léguas, no meio das macegas pras pegadas de boi. Agora, eu sou só eu e curuminha é só curuminha, sozinha.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, Pichititinha ?

MENINA

Eu num quero ficar só e vou me embiocar atrás da vô.

VELHA

Mas eu tô no outro mundo.

MENINA

E eu me dano no mundo.

VELHA

Vai perder seu tempo.

MENINA

Eu tenho todo o tempo do mundo.

VELHA

Mas o meu tempo acabou.

MENINA

Me dê só um tempim.

VELHA

Se for só um tempim, um tantim, eu dou. Mas eu quero que você me diga sete vezes encarrilhado, sem errar, sem tomar, fôlego: vaca preta, boi pintado.

MENINA

Vaca preta, boi pintado; vaca preta, boi pintado; vaca preta, boi pintado; vaca preta, boi pintado; vaca preta, boi pintado; vaca preta, boi pintado; vaca preta, boi pintado.

VELHA

Ô Pichititinha, ô Pichititinha/ Entrarás na roda e ficarás sozinha.

MENINA

Vó, Vó! Onde tá tu ?

VELHA
 No buraco do tatu.
 MENINA
 Vó,vó! Onde tu tá ?
 VELHA
 Tô na encruzilhada. Sou Nanã, Nanã buroquê. Só Exu vai me achar.
 MENINA
 Vó! Vó!
 VELHA
 Que é, Pichititinha ?
 MENINA
 Cadê o sol que eu não tô mais vendo ?
 VELHA
 Tá se despedindo da tarde na porteira da noite e vai dormir.
 MENINA
 O sol fechou os olhos e abriu a boca da noite.
 VELHA
 O sol tá bocejando. Vai nanar. E a escuridão vem brincar de esconde-esconde.
 MENINA
 Vó, vó!
 VELHA
 Que é, Pichititinha ?
 MENINA
 Cadê tu?
 VELHA
 Luazinha pouca não te ajuda a achar.
 MENINA
 Vagalume, onde a vó tá ?
 VELHA
 Passarim no nim e eu tô no buraco.
 MENINA
 Vó, eu tô quente ?
 VELHA
 Pichititinha tá quente e eu estou fria.
 MENINA
 Estou ariadinha.
 VELHA
 Te alui, aruá.
 MENINA
 Quede a vó?
 VELHA
 Tô indo embora. Adeus, adeus, que eu já me vou. Vou atrás do boi voador.
 MENINA
 Mas cadê o boi? Pronde foi? Onde está: ali ou lá, olê, olê, olá ? Vou tirando uma pedra.
 VELHA
 Uma pedra não faz falta.
 MENINA
 Vou tirando duas pedras.
 VELHA
 Não faz falta.
 MENINA
 Vou tirando três pedras.
 VELHA
 Não faz falta.
 MENINA
 Vou tirando outra pedra.
 VELHA
 Não faz falta.
 MENINA
 Vou tirando outra pedra.
 VELHA
 Não faz falta.
 MENINA
 E mais outra, e mais outra, e mais outra pedra.

VELHA

Não faz falta, não faz falta, não faz falta.

MENINA

Não aparece o boi ?

VELHA

Nem o vaqueiro.

MENINA

Ôi de casa!

VELHA

Ôi de fora!

MENINA

Cadê o vaqueiro cavaleiro do Senhor Rei que não veio pra apresentar a boa-vinda ?

VELHA

De manhãzinha, ele aparece.

MENINA

Aparece não. Manhãzona, sim, aparece logo, logo.

MENINA

Eu queria dar a meia volta, volta e meia eu queria dar.

VELHA

Tu tá no passo da ema, peneruê, lá do meu sertão, peneruê. Todo passo avoa, peneruê / só a ema não, peneruê.

MENINA

É tanto mato espinhento!

VELHA

E tome carrapicho e garrancho de todo tamanho.

MENINA

Vó, eu tô me indo e me estruindo. Minha saia tá se esmolambando.

VELHA

E eu, alma penada, tô penando nos mandacarus, nas toiceiras, nas macegas, num cipóal.

MENINA

Dodói de cansação na batata da perna tá coçando e coça tanto de arrancar o tampo e espirrar sangue. A minha língua tá secando. Eu fui pro Tototó beber água e não achei.

VELHA

Seca medonha, rio mofino.

MENINA

E tá me dando uma suadeira chega pinga.

VELHA

Aracati que é bom, babau.

MENINA

Sol de esturricar. Podia ao menos troviscar. Mas não trovisca. Reza, vó, pra São José, pra chuva vir, bem muita.

VELHA

Retirante tá cantando os benditos. Ó a procissão, ó o andor, em romaria.

MENINA

Faz promessa, vó, pra São Pedro sangrar o açude do céu.

VELHA

O açude de lá também já secou.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, Pichititinha ?

MENINA

Tô com sede.

VELHA

Mas água, quede ?

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, Pichititinha?

MENINA

Espichado na rede, pronde vai tanto defunto ?

VELHA

Pra cidade dos pés juntos.

MENINA

E lá defunto descansa ?

VELHA

Dentro da rede que já não balança.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, Pichititinha?

MENINA

Ó a rasga-mortalha, ó o bacurau, ó o carcará.

VELHA

E ó guariabá!

MENINA

E que bicho feio é aquele que vem lá acolá?

VELHA

Ah, é o jaraguá.

MENINA

Chega, vó, que ele quer me pegar.

VELHA

Chegou, chegou, lá chegou meu jaraguá. O bichim é bonitim. Ele sabe vadiar.

MENINA

É o babau, é o papa-figo, é o bicho-papão!

VELHA

É não, é não.

MENINA

É a alma, é o cão.

VELHA

Não é não. É um passarim do pescoção.

MENINA

Xô, xô, xô!

VELHA

Já voou, já voou, já voou!

MENINA

Vó, o sol tá se agachando.

VELHA

O sol se apaga num piscar de olho.

MENINA

Ó. Olha o breu, de noitão. Vó!

VELHA

Que é, Pichititinha ?

MENINA

Que hora?

VELHA

É hora do canção pegar menina que ainda mija na rede.

MENINA

Vó, tô com medo.

VELHA

O boi da cara preta pega menina que tem medo de careta.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, Pichititinha?

MENINA

Que anjos são esses que andam guerreando?

VELHA

São os filhos do preto Rei, são os netos da nêga Rainha. MENINA

E cadê o Rei e a Rainha?

VELHA
 O tempo comeu.
 MENINA
 E cadê o tempo?
 VELHA
 O fogo queimou.
 MENINA
 E cadê o fogo ?
 VELHA
 A água apagou.
 MENINA
 E cadê a água ?
 VELHA
 O sol bebeu.
 MENINA
 E cadê o sol?
 VELHA
 Foi buscar a lua.
 MENINA
 E cadê a lua ?
 VELHA
 A nuvem cobriu.
 MENINA
 E cadê a nuvem ?
 VELHA
 O vento arrastou.
 MENINA
 E cadê o vento ?
 VELHA
 Deus engoliu.
 MENINA
 E cadê Deus?
 VELHA
 Tá lá acolá.
 MENINA
 Quede?
 VELHA
 Se acha lá Oxalá.
 MENINA
 Tô ouvindo o ronco.
 VELHA
 Deus está roncando, de assobiar no fim.
 MENINA
 Não, assobio não é de ronco. Tão chamando cobra ou atraindo ventania.
 VELHA
 Ou é algum anjo safado afinando o coió pra mangar das almas. MENINA
 Ou é algum menino enxerido se enxerindo com as meninas.
 VELHA
 Ôh, Pichitinha!
 MENINA
 Senhora?
 VELHA
 Que dia é esse de hoje?
 MENINA
 Deve de ser dia de São João. É fogueira muita e as tora de pau ardendo.
 VELHA
 E tu pinotando na labareda.
 MENINA
 Eu tô tontinha, tontinha.
 VELHA

Pichitinha é a Terezinha de Jesus. Dá uma queda e vai ao chão.

MENINA

Me ajuda, me acuda! Quem me acode ?

VELHA

É um menino tangerino da menina Catirina. Tem uma vara de marmelo na mão. É um neguinho, pretinho que só tição. É um danadinho de pouco siso, que se ri, alegrando as fuças, fazendo umas covinhas no riso.

MENINA

A lua buchuda brilha na testa dele.

VELHA

Ele se agradou do teu reparo, te faz gracejo e te puxa.

MENINA

E lá vou eu, com o neguinho pela estrada afora.

VELHA

Lá vai ele, montado numa burrinha. E a bundinha da burrinha pra lá e pra cá. O selim é de veludo e a colcha de tafetá. Vai mais ele, Pichitinha. Tu na garupa dele parece a bonequinha Zabelinha.

MENINA

Vai, burrinha, sem morrinha!

VELHA

A bichinha tá indo atrás do boi surubi.

MENINA

E o neguinho é ver um saci. Por onde ele vai passando, ele vai aboiando e o fogaréu no céu vai baixando, o assobio vai se calando, a formiga vai se aquietando, toda assombração vai se assombrando e fugindo.

VELHA

Com a natureza o pretinho se entende.

MENINA

Mas eu com ele, não, não, que ele não me leva pra onde é a vó.

VELHA

Leva.

MENINA

E onde é? Falta muito ?

VELHA

Falta. Só de manhã.

MENINA

E de manhã demora ?

VELHA

Demora. De madrugada, tem todas as luas.

MENINA

E eu luarenta, aluada, tô que nem as luas: minguada, nova, crescente e cheia, cheia. No banho desse muito luar, tô me sentindo mocinha e mocetona.

VELHA

Também enluarado assim, o neguim vai virando um negão taludo, e afoito toca um pife cabaçal, se peneirando pro teu lado. Ele tá na ira! E a burrinha pinota e dá cambalhota e gira!

MENINA

Nunca me viu não? Não se enxira. Deixe de enxerimento, que eu não sou espilicute. Vá pra lá com esse seu olhar de tirar retrato.

VELHA

É imã de corda e caçamba. Os dois vão se atrelar, em amarração.

MENINA

Eu mais ele, não. O cravo briga com a rosa. O cravo sai ferido e a rosa despedaçada.

VELHA

Tem um dia atrás do outro e uma noite no meio. Pichitinha não é mais curuminha; é cunhã.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, cunhãzinha?

MENINA

Que dia é esse de hoje ?

VELHA

É hoje o dia daqueles seus dias. E nesses dias, moça não pode se banhar na ribeira, não pode bulir nos pés-de-planta nem pegar fruta de vez, senão o pé de pau definha. Tem de passar três dias com os paninhos entre os cambitos.

MENINA

Três, três, passará, três, três, passará. E passou. Já sou grandinha.

VELHA

E mocinha já grandinha brinca de esconde-esconde com mocinho já grandinho.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, mocinha ?

MENINA

Esse negão mocetão é tão enxerido. Diz que sonhou um sonho atrevido. Sonhou que tinha na rede a fôrma do meu vestido. VELHA

Pra rede ele quer te levar.

MENINA

Isso é conversa pra boi dormir. Não vou. Ele que vá.

VELHA

Já tá no tempo de se deitar mais ele na maciota.

MENINA

Eu mesmo não. Em rede de moço, moça não se bota.

VELHA

Aproveita e te deita, donzelinha.

MENINA

Eu não, que ainda é meidiinha. Barriga tá dando as horas. Tô em jejum.

VELHA

Pois vai cochilar mais ele numa rede de tucum.

MENINA

Não vou, vou não.

VELHA

Tu não tá com fome ?

MENINA

Azul de fome.

VELHA

Pois então coma um home.

MENINA

Vó, o home vem vindo se rindo. O que eu tô sentindo tem nome ? Que nome tem isso ?

VELHA

É viço, é fogo, é o mesmo fervor da tua avó com o teu avô. Eu mais ele a me enredar na rede e depois desse nós dois, vou te contar como foi. Fui vendo meu bucho crescendo e me deu desejo de comer a língua dum boi.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, daminha ?

MENINA

O tempo desembestou. Ainda agora era mediinha. E agora já é de tardezinha.

VELHA

Anoitece e amanhece; amanhece e anoitece. E lá se vez o sol tinindo e lá se vem a noite com seu manto preto. E lá se vem a lua nua.

MENINA

Lua nova se renova, mingua a minguate, se enche a crescente.

VELHA

Cunhã tá carente, tá querente. É de lua, luarenta, é aluada a cabrita e agora na rede se bota. Apragatada numa rede armada na nuvem que aparece em cima da onda do mar, tu parece uma sereia deitada na areia. Êh, sereia, sereinha, sereiá. Na rede de franja com o negão galante tu vai te casar. Já tá em tempo e já é a hora. Os dois estão nuzinhos e sozinhos. E é tanto beijo melado, tanto abraço de aperto, umas gaitadas, uns cochichos e uns fungados.

MENINA

Ai, ui, ói!

VELHA
MULHER É HORTA, É ROÇADO, TERRA DE ARADO, E O CABRA É POSSEIRO
LAVRADOR.
MENINA

Vó, quero mais.

VELHA

Coma um rapaz.

MENINA

Vó, quero mais um pouco.

VELHA

Coma um cabôco.

MENINA

Vó, quero muito.

VELHA

Coma um defunto.

MENINA

Vó, quede ele? Quede o moço? Aquele moço parrudo que parecia o vô do retrato?

VELHA

O moço negão, depois da peleja, ganha remanso, mansidão, e vai virando um preto velho. Vai se amofinando e morgando e se desmilingüindo e vai se indo e vai se indo e vai se evaporando no vapor do nimbo que também vira água.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, mulherzinha ?

MENINA

Que hora ?

VELHA

É quando Deus dá bom tempo. Vai chover. E é chuva muita. Ó a nuvem contando estória, desenhando bicho, ó o vai-e-vem das formigas na beira do rio, ó o jumento acendendo as ventas, ó as ovelhas se alvoroçando, ó o João-de-barro fazendo casinha.

MENINA

Vó, tá chovendo.

VELHA

E o matagal já tá esverdeando, os garranchos florindo.

MENINA

O azul do céu de cinza se tingindo.

VELHA

Aí se fecha o tempo. Desaba o tempo. Troveja, relampeia. Raio e estrondo. Ôh, inverno! Invernia de dias e dias.

MENINA

O açude arrombando, a ponte boiando. O toró troando e o barro escorrendo e o sertão se derramando e a correnteza me carregando de enxurrada e eu de tibungo nesse chuá. Vó, a água não vai baixar?

VELHA

Tudo tem seu tempo e sua hora.

MENINA

Vó, reza reza-forte pra parar esse tempo. Puxa o terço, amassa o rosário.

VELHA

Êh parrei, minha mãe!

MENINA

Quanta chuva, quanta! Tanta chuva, tanta!

VELHA

Risca com calcanhar no chão uma roda, arremedando o sol, que esse tempo passa.

MENINA

Santa Clara clareou, clareou o arrebol. Vai, chuva, vai chuva, vem o sol. Sol nasça, chuva, passa, passa. E pois num passou ? De chubarada a chuvinha, de chuvinha a chvisco, e taí outro tempo, que se abre, reazulado e morno.

VELHA

O sol ensolarando, ensolarando, de roldão e eu quarando, quarando no clarão.

MENINA

Vó!

VELHA

Que é, doninha?

MENINA

Eu tô vendo meu bucho crescendo. E agora, foi-num-foi, me dá um desejo de comer a língua dum boi.

VELHA

Mulher, tu pegou barriga. Já era tempo.

MENINA

Parida não pode perder a cria.

VELHA

Dê tempo ao tempo. Tu vai enjoar, vai antojar, vai chocar ovo feito galinha, vão inchar teus peitos, vão encher teus quartos, mas a minha Nossa Senhora do Bom Parto há de te dar a graça de ter uma boa hora.

MENINA

Vó!

VELHA ?

Que é, senhorinha ?

MENINA

Que dia é esse de hoje ?

VELHA

É dia um.

MENINA

Eu não vou mais fazer jejum.

VELHA

É dia dois.

MENINA

Quem não come hoje não come depois.

VELHA

É dia três.

MENINA

A gente só vive uma vez.

VELHA

É dia quatro.

MENINA

Parida tem sete vidas feito o gato.

VELHA

É dia cinco.

MENINA

Ovo bom é o que dá pinto.

VELHA

É dia seis.

MENINA

O ovo ou a galinha: quem primeiro se fez?

VELHA

É dia sete.

MENINA

Pode chover canivete.

VELHA

É dia oito.

MENINA

Vai vir o que vem depois do coito.

VELHA

É dia nove.

MENINA

Já vem vindo lindo e já se move.

VELHA

É dia dez.

MENINA

Vai nascer pelos pés. Vó!

VELHA

Que é, mariazinha ?

MENINA

Que dia é esse de hoje?

VELHA

Hoje já é amanhã: dia do carneiro perder a lã.

MENINA

Vó, me dá o seu chapéu, azul e branco da cor daquele céu.

VELHA

Olha a palma, palma, palma, olha pé, pé, pé, olha a roda, roda, roda, caranguejo peixe é.

MENINA

Caranguejo não é peixe.

VELHA

Caranguejo peixe é.

MENINA

Caranguejo só é peixe na enchente da maré.

VELHA

Em luas e luas, marola, maré, marola, de marré, marré. Arrebenta, que lá vem o rebento.

MENINA

É agora o momento.

VELHA

Já cantou o galo. Sopra de com força na boca da garrafa, no gargalo.

MENINA

Quem me ampara? Quem na rede apara o bruguelo?

VELHA

Tempo, tempo, desembesta, que já chegou o dia da festa.

MENINA

(PARINDO) Ai, ui, ói!

VELHA

Dança, crioula, que hoje é seu dia. Pega a criança e joga na bacia. A bacia é de ouro. Areada com sabão. E depois de areada, enxugada com roupão. O roupão é de seda. Camisinha de filó. E agora a pichitinha, que virou cunhã, que virou mulherinha, que virou mãezinha, é quem vai virar avó. A bença, vovó.

MENINA

Deus te faça melhor.

VELHA

A roda do tempo endoidou, num fuzuê. E eu tô no meu tempo de erê.

MENINA

E eu no tempo de Oxalufã.

VELHA

Meu tempo é dagora e de depois de amanhã.

MENINA

Já passou meu tempo.

VELHA

Já chegou meu tempo.

MENINA

Eu sou do tempo da roca, do tempo do ronca, do tempo de outrora.

VELHA

E o meu tempo é de agora.

MENINA

Já não sou mais aquela do tempo do era.

VELHA

Eu ainda tenho muito tempo. E o tempo me espera.

MENINA

Ah, meu tempo! Quem dera! O tempo passa e o tempo gera. A minha filhinha, que inda agorinha, de manhãzinha, era pichitinha, virou mocinha. De tardinha, a cunhã, cunhatã, virou grandinha. E de noitão, conheceu um mocetão a mocetona. E na noitona, com esse danadinho, a donzelinha,

daminha danadinha, nuazinha, virou mulherinha, virou buchudinha com desejo de comer a língua dum boi. Passou-se o tempo, o tempo se foi, e essa senhorinha virou mariazinha, virou mãezinha que pariu uma bruguelinha, bem pichototinha. E quem é essa menininha ?

VELHA

Sou euzinha.

MENINA

Minha filhona teve uma filhinha. Agora eu sou a vozinha.

VELHA

E eu sou a tua netinha, pichitinha, pichitinha.

MENINA

Ô Pichitinha!

VELHA

Senhora!

MENINA

Que dia é esse de agora ?

VELHA

Hoje é o dia D.

MENINA

E que hora essa há de ser ?

VELHA

É a hora agá. E é um, e é dois, e é três, e é meia e é já. (SAI DA REDE)

MENINA

Quem vai ao ar perde o lugar. Quem vai ao vento perde o assento.

VELHA

Dorme, vozinha, que eu tenho o que fazer. Vou lavar, vou engomar camisinha pra vosmicê. (EM ACALANTO) Ah, ah, ah, é, é, é. Ah, ah, ah, ah.

MENINA

Pichitinha! Ô Pichitinha!

VELHA

Senhora, vozinha ?!

MENINA

O que é, o que é : uma planta com doze galhos, cada galho com trinta ninhos, cada ninho com sete passarinhos ?

VELHA

Diga outra vez bem devagarinho.

MENINA

Uma planta com doze galhos...

VELHA

Um ano inteirinho.

MENINA

Cada galho com trinta ninhos...

VELHA

O mês todinho.

MENINA

Cada ninho com sete passarinhos.

VELHA

A semana com os dias contadinhos.

MENINA

E o que é, o que é, Pichitinha: são três irmãos; o primeiro já morreu; o segundo vive com a gente e o terceiro ainda não nasceu ?

VELHA

O primeiro, que já morreu, é o tempo que a gente viveu. O segundo, que vive com a gente, é o tempo presente. E o terceiro, que ainda não nasceu, é o tempo que ainda não apareceu.

MENINA

Ciranda, cirandinha. O tempo vai cirandar. Vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar. (SILÊNCIO) Pichitinha, ô Pichitinha!

VELHA

Senhora ?

MENINA

O tempo está passando agora. É o passar do tempo. O tempo passa. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou. (PAUSA DE TEMPO) E passou.

VELHA

(EM RITMO ACELERADO) E vai passar e já está passando e passa e já passou e já está passando e vai passar e já passou e passa e vai passar e passa e já está passando.

MENINA

Eu não sou desse tempo. Eu já não tenho mais tempo.

VELHA

Vó!

MENINA

Que é, Pichitinha ?

VELHA

Ainda há tempo. Ainda dá tempo. Tempo de sobra.

MENINA

Eu só tenho a sobra do tempo. Eu só tenho o tempo que me sobra. O tempo me dobra. Como essa rede onde me criei. Na rede nasci, brinquei, vicei, dormi, acordei e na rede eu sei que um dia eu hei de não mais acordar. E é na rede que tu, Pichitinha, um dia vai me enterrar.

VELHA

Esse dia, vizinha, vai custar um ror de tempo pra chegar.

MENINA

Já estou vendo esse dia lá acolá.

VELHA

Vai demorar, vai demorar um tempão.

MENINA

Lá está esse dia se abrindo no clarão. E dentro dele, lá está ela.

VELHA

Quem é ela ?

MENINA

É a morte, é aquela, e é tão bela a que vem me buscar. Ela está me chamando.

VELHA

Vozinha, a morte deve de ser bem velhinha. Está mouca, está broca e já está caducando.

MENINA

A morte é moçona da fala macia que é vê uma seda. E lá vem vindo ela, atravessando a cancela, pela vereda. Está batendo a matraca, anunciando o tempo das vacas, tempos das vacas magras.

VELHA

Vó, pelas cinco chagas. É tempo das vacas gordas.

MENINA

É tempo de seca, de estiagem.

VELHA

É tempo de chuva. Ó a paisagem. Está bonito pra chover.

MENINA

Assim como o gado, sem pastagem, eu, só pele e osso, sem sobrosso, vou de morte morrida morrer.

VELHA

Vó, o céu tá preto. Vai chover nos garranchos, nos gravetos. É tempo bom, vovó!

MENINA

É muito sol, é um solzão de me deixar zuruó. É tempo ruim.

VELHA

Meu Deus, meu Deusim, se a vó morrer, o que será de mim ?

MENINA

Só o tempo vai dizer.

VELHA

Quanto tempo ?

MENINA

Um, dois, tempos depois. Três quatro, no tempo exato. Cinco seis, o tempo se fez. Sete, oito, o tempo afoito. Nove, dez, ó, tempo, tu és.

VELHA

Tempo, tempo, tempo, tempo, pára! Dá um tempo.

MENINA

O tempo está passando e eu vou passando pelo tempo.

VELHA

O tempo está parando, está parando. E parou. Eu nunca vou crescer e a vó não vai mais envelhecer. Era uma vez o tempo. Era.

MENINA

Não, eu estou velhando e vou velhando, velhando, de vera. No lugar do pretume do meu pitó, a alvura de um cocó. Quem foi que pintou?

VELHA

Foi a lagarta que por aí passou. No tempo da era, havia poeira e a lagarta puxou pra baixo e fez crescer a tua orelha.

MENINA

Meu mucumbu envergou. Boca amoleceu, se afundando, o ouvido vai arrolhando, a vista vai se turvando. Mas lá longe eu avisto o terreiro e no terreiro descampado o vulto do boi desgarrado que se apartou. Vou me esbaforindo até ir chegando, chegando e chego. No terreiro. A boiada estourou mas tá ali o boi, o boi surubi que o tempo escondeu. É, boi! É!! O meu boi morreu. E o que será de mim ?

VELHA

Manda buscar outro – pichitinho - lá no Piauí.

MENINA

Pichitinha! Ô, Pichitinha!

VELHA

Senhora, vozinha ?

MENINA

Que hora é essa, minha netinha ?

VELHA

A torre da capelinha diz que é hora de montar a lapinha. Ó as pastoras, ó as pastorinhas, ó cordão encarnado, ó o cordão azul, ó a estrela do norte, ó o cruzeiro do sul.

MENINA

Ôh, minha netinha!

VELHA

Senhora, vozinha?

MENINA

Hoje é domingo?

VELHA

Do pé do cachimbo.

MENINA

O cachimbo é de barro ?

VELHA

Que bate no jarro.

MENINA

O jarro é de ouro ?

VELHA

Que dá no touro.

MENINA

O touro é valente ?

VELHA

Que bate na gente.

MENINA

A gente fica pra semente?

VELHA

A semente vai pro buraco.

MENINA

O buraco é fundo ?

VELHA

E se acaba o mundo.

MENINA

E o mundo se acaba ?

VELHA

Se acaba mas começa tudo de novo.

MENINA

Que hora são ?

VELHA

É noitinha e é noitona.

MENINA

Que horas são ?

VELHA

É tarde da noite e é madrugada.

MENINA

Que horas são ?

VELHA

É de manhã e já é meio-dia.

MENINA

Que horas são ?

VELHA

É de meio-dia pra tarde e é de tardinha.

MENINA

Que horas são ?

VELHA

É a boca da noite e é de noitão.

MENINA

Quer horas são ?

VELHA

É meia-noite e já é dia e é ainda agorinha.

MENINA

Que horas são ?

VELHA

É o final dos tempos e é o tempo de uma nova era.

MENINA

(PERGUNTA A UM ESPECTADOR) Que horas são ? (ESPECTADOR RESPONDE) É a hora em que o meu boi morreu. Mas se o meu boi morreu, se acabou, mando buscar o Doutor, que o doutor aparece. O Doutor faz meizinha pro boi não ter mais morrinha e aí o boi envivece. Pichititinha! Ô Pichititinha! Entra na carcaça, por baixo da empanada, menina sapeca. Entra que o meu boi não morreu; tá só tirando uma soneca. Te taca no boi, menina levada da breca, te taca, te taca que desse boi sai a toda a urucubaca.

VELHA

Boi, boi, boi da cara preta, pega essa velhinha que tem medo de careta. Boi, boi, boi do Piauí, pega esse velhinha que não quer, não quer dormir.

MENINA

Vem, meu boi bonito, vem dançar agora, que já é de noite. Vem, vamos embora. Licença, senhor. Licença, senhora. Chegou a hora. Foi-se o tempo. O tempo, tempo, tempo temporão desembesta. O clarão mostra muita légua. Lonjura e mais lonjura se anuncia. Ciranda, cirandinha. Agora, sim, vamos todos cirandar.

Fim

*Escrito entre setembro e dezembro de 2001/
Revisto em outubro de 2002 e em 09 de junho de 2004.
Para Élide e sua avó, Águeda*

Anexo 13

TEATRO RADICAL

Entrevista de Ricardo Guilherme a Roberta Bonfim, aluna do Curso de Jornalismo da Faculdade Integrada do Ceará (FIC), realizada em 09 de fevereiro de 2005

Como se inicia a história do Teatro Radical?

O Teatro Radical surgiu precisamente em julho de 1988, com a publicação de um artigo que escrevi para o jornal *Correio Braziliense*, de Brasília. A data é tão-somente um marco histórico, já que a criação de uma poética e de sua metodologia requer todo um processo que demanda tempo. Durante a década de 80 eu viajei muito para o exterior, atuando como professor visitante, ator e pesquisador, em países de perfis variados, pertencentes aos chamados Primeiro e Terceiros Mundos. A partir, portanto, dos ângulos diversificados que as estadas nesses países economicamente desenvolvidos, subdesenvolvidos e em desenvolvimento me ensejaram, pude ter uma visão distanciada, crítica, não apenas da minha identidade antropológica mas também do povo e do teatro brasileiros. A vivência por um determinado período fora do Brasil me estimulou, assim, a fazer um diagnóstico sobre a minha prática teatral e a pensar um prognóstico para o teatro que eu gostaria de fazer.

Por que Radical? E como esse radical vem a arte do ator?

A palavra radical tem dois significados: o de radicalidade e o de radicalismo. Minha pesquisa se interessa pela radicalidade tanto no sentido das raízes culturais do Homem brasileiro quanto no sentido do radicalismo do fenômeno teatral. O diagnóstico do artigo de julho de 1988 fazia, basicamente, duas constatações: a dissociação da formação do ator brasileiro com estudos sobre a nossa antropologia cultural e redução, pela pós-modernidade, do ator a um mero coadjuvante dos outros recursos expressivos do espetáculo. Essas constatações evidenciavam que havia toda uma nova geração de atores formada à margem de um conhecimento sobre a história da cultura brasileira e que, além do mais, o trabalho de ator não estava protagonizando a cena contemporânea. Advém daí essa minha busca pela radicalidade do teatro, até porque há uma tendência da pós-modernidade em defini-lo como uma arte multidisciplinar e me estimulava a idéia de tentar descobrir a sua transdisciplinaridade. O teatro, entendido aqui como a arte do ator, é transdisciplinar não porque aglutine várias linguagens mas porque ele é em si mesmo várias linguagens. O ator, agente definidor da fenômeno teatral, é por natureza transdisciplinar. Sua performance implica, por exemplo, música, literatura. Quando diz um texto em cena o ator não constitui tão-somente um meio, uma mera transposição da expressão literária para a fala. A própria emissão da fala, com seu ritmo, suas entonações etc cria uma sintaxe, uma semântica. Essas e outras problematizações vieram à tona no processo de pesquisa a que me dispus, a partir do final dos anos 80, e, então, a palavra radical me pareceu pertinente porque a poética teatral que eu propunha deveria propugnar pela reafirmação das raízes da cultura brasileira e pela redefinição do teatro como expressão artística independente.

Já existia algum grupo ou companhia que trabalhasse o que o senhor intitulou Teatro Radical?

Não. Quanto aos seus conceitos específicos, o teatro radical é uma criação embora a idéia de ter o ator como centro do espetáculo seja uma linha de pesquisa que na contemporaneidade se filia, por exemplo, aos postulados do Teatro Pobre, de Grotovski e, mais recentemente, do Teatro Antropológico, de Eugênio Barba. O que o Teatro Radical fez foi criar uma especificidade conceitual e metodológica para essa tendência de fazer o ator fundar os sentidos da cena.

E o que é exatamente Teatro Radical ?

Em resumo se pode dizer que o Teatro Radical dramatiza não as situações dramáticas mas os conflitos fundamentais que geram as situações dramáticas. A proposta consiste em entendê-las como efeitos de uma causa e é esta causa que nos interessa dramatizar. Por isso pensamos o símbolo do radical em forma de um homem-árvore. São as raízes da árvore que absorvem os nutrientes da terra para substanciar folhas, flores, frutos, galhos, caules etc. Para nós há um conflito fundamental que embasa as situações dramáticas e, portanto, uma dialética que fundamenta a cena. Todo o nosso empenho se direciona, então, para a definição dessa dialética e sua tradução cênica em ações polarizadas, conflitantes, ambivalentes. Uma vez definido o que denominamos de ação fundamental da peça, entendemos esta ação como matriz de toda a encenação. Esse conjunto de gestos e movimentos matriciais vão sendo repetidos ao longo do espetáculo e ganhando nuances de sentido no decorrer da repetição. Aplicamos o conceito de repetição criativa, ou seja, a ação se repete mas a repetição lhe acrescenta novos significados.

É sabido que o senhor fez inúmeras viagens, percorrendo o Brasil e o exterior, como, ator-encenador ou ainda como professor de universidades e centros de estudos brasileiros. Em meio a essas viagens deve ter se deparado com uma infinidade de visões e formas de fazer e ver o teatro. Como todas essas informações foram codificadas e analisadas pelo senhor, principalmente no que diz respeito ao Teatro Brasileiro?

Realmente. As viagens a países em estágios de desenvolvimento tão díspares como Alemanha, Tunísia, Nicarágua, Cuba etc me deram a oportunidade de experiências muito ricas, em termos de teatro. Vi o Nô, o Kabuki, o Butô, a Ópera de Pequim, o Théâtre du Soleil, o Odin Theater, Maurice Bejart, Pina Baush, Dario Fo, Kakuo Ono, Peter Brook e interessantíssimas companhias de mímica e dança contemporânea mas também me foi possível, por exemplo, estar em Paris e ver no Festival Internacional de Teatro Ritual inúmeros grupos do Teatro Tradicional Popular das mais diversas regiões do mundo e até em Angola presenciar algumas cerimônias ritualísticas nas quais há manifestações dramáticas extremamente caras ao estudo da etnocologia. Tudo isso foi reprocessado por mim e me serviu de referência para criar analogias, análises e subsidiar uma compreensão sobre o teatro que mais tarde eu denominaria de Teatro Radical.

Historicamente o senhor tem um papel de destaque na nossa sociedade por seus pensamentos políticos. O Teatro Radical tem de alguma forma uma base político-social?

Um dos pressupostos da radicalidade é a sua inserção no tempo e no espaço em que o teatro está inserido. Um teatro radical tem de estreitar a sua relação com os contemporâneos e os conterrâneos. A efemeridade do fenômeno teatral faz do teatro uma arte que só pode ser dimensionada em um determinado contexto por determinadas pessoas que vivenciam esse contexto. O teatro só acontece se a ação do ator em cena for presenciada por pelo menos um único espectador. É essa presentificação performática, física, e essa relação interpessoal e efêmera que fundam o ato teatral. Ora, se isso deflagra o teatro, então um teatro radical tem de sedimentar umbilicalmente os laços com a sociedade na qual se insere para tentar motivar questionamentos, inclusive políticos. Decorre daí o nosso interesse em dialogar com a história de Fortaleza, com os arquétipos da cearensidade. É da nossa cidade e sob o respaldo da condição de cearenses que olhamos e pensamos o mundo. Eu entendo que essa busca de sintonia de tempo e espaço é uma postura inerente e intrínseca ao teatro. O fenômeno do teatro é único, intransferível, circunscrito a um tempo e a um espaço e a um olhar presencial. Ao contrário do que acontece em outras artes, não há no teatro separação entre arte e artista mas sim uma simbiose. O artista plástico, por exemplo, pode contemplar a sua produção, porque não se confunde com a obra. A obra existe para além dele e pode ser preservada para além da sua presença. Já o ator teatral precisa ser a sua obra. É o seu corpo que a constitui. À medida em que o ator desenvolve uma cena, diante do espectador, é como se o seu trabalho implodisse depois de feito. Dele só restarão resquícios de lembrança. O quadro, a escultura, depois de prontos, estão prontos, aptos para a fruição de quem os veja, agora ou mais tarde. O teatro morre à proporção em que é realizado. Se o espetáculo for gravado, quem vir o DVD não produzirá o fenômeno teatral, pois a relação não será mais interpessoal, vivencial, do ator com o espectador. Por causa dessa urgência é que o teatro solicita um compromisso que imbrica tempo, espaço, presença.

E por que Teatro Radical Brasileiro ? O Teatro Radical é uma linha absolutamente brasileira, não podendo ser entendida, estudada e difundida no exterior?

A nossa abordagem antropológica que considera a multiculturalidade é uma característica da cultura brasileira mas enquanto metodologia e poética o Teatro Radical não se restringe ao Brasil. O entendimento e a proposição formal que fazemos podem ser aplicados em qualquer lugar do mundo. A aplicabilidade do Radical não exige um tipo específico de dramaturgia ou um pré-determinado contexto cultural. Cada cultura tem a sua radicalidade a ser investigada e o teatro de cada país ou região pode deixar se reger pela idéia de síntese conflitual que nós defendemos.

Quais os mestres inspiradores desse novo fazer teatral? E por que?

No campo específico da teoria teatral, posso citar aqui a influência do pensamento dialético de Brecht e da compreensão transcultural do teatro, formulada pelo Barba, além das contribuições de Grotosvski e Stanislavski. Em relação à nossa visão

antropológica, lembro Ariano Suassuna e Darcy Ribeiro. Mas há na nossa, digamos, bibliografia referencial outros autores, como o Kapra, de O Tao da Física, cuja leitura me foi determinante para o estabelecimento da noção de complementaridade dos contrários.

Como conciliar estilo próprio e sucesso comercial, levando em consideração que no Ceará só se vende humor?

O humor é uma expressão que merece ser levada em conta no estudo sobre a radicalidade do cearense. O que se pode questionar é a lógica do mercado, em relação ao humorismo que aqui se produz. Mas o humor em si, a comicidade, a molecagem cearense são elementos fundantes de nossa identidade cultural e por isso devem ser pesquisados e incorporados, inclusive pelo Teatro Radical. Não nos interessa fazer um teatro dissociado do inconsciente coletivo, proposto tão-somente a espectadores iniciados. Todo teatro precisa cumprir essa espécie de maldição benigna, que é ter de ser efêmero e por isso necessitar de ser compreendido pelo seu tempo e pelo seu povo. Isso faz com que seja premente, a todos nós, do teatro, cultivar uma consciência solidária mas crítica sobre o nosso tempo e o nosso povo. Para tanto, é necessário que o artista tenha o dom da ubiqüidade, para estar ao mesmo tempo em três lugares: atrás, ao lado e à frente do seu povo e do seu tempo. Estar atrás para conhecer a história que fez o binômio tempo/povo ser hoje o que ele é; estar ao lado, para saber as demandas e os porquês das demandas atuais e estar além para aventar perspectivas, utopias, projeções. Mas essa dimensão que requer conhecimento histórico, sensibilidade solidária e discernimento para perscrutar possibilidades futuras só se dá se estabelecermos essa sintonia, de caráter temporal e espacial.

O que representa a idéia de pan-brasilidade tão defendida pelo radical? E por que o mito?

A pan-brasilidade é um recorte conceitual do nosso olhar antropológico. Vemos a cultura ou as culturas brasileiras, reconhecendo, sim, as diferenças, mas nos propondo a pesquisar e expressar o que, apesar das especificidades, nós temos de "ontologicamente" brasileiro. Fazemos, então, correlações com os brasis e com a diversidade cultural de outros povos. Para entendermos um determinado aspecto de uma cultura traçamos analogias. Uma mentalidade implícita ou explícita em uma dada manifestação cultural tem relação e correspondência com outra de uma outra cultura. Trabalhamos, então, com essas semelhanças, para tentar compreender o Homem no homem brasileiro. Aí, então, associamos essa mentalidade ou modus faciendi a um mito. E procedemos assim porque entendemos o mito como síntese da problemática que decidimos abordar, síntese do conflito fundamental que nos interessa encenar. Essa compreensão mítica nos dá uma dimensão transcultural e nos faz ter uma noção trans-histórica das diversas culturas.

Numa atividade em que todo mundo vive procurando o destaque, o novo, a última novidade ou o grupo do momento, o senhor já teve a sensação de que está ficando ultrapassado? O Teatro Radical seria uma forma de enfrentar isso?

Toda criação que se pretende grande transcende a pessoa que criou, toda criação é maior que o criador. E se não fosse assim não seria grande a criação. O Teatro Radical abre um campo de pesquisa com uma abrangência que realmente não pode ser desenvolvida somente por mim e para mim. Quanto mais pessoas forem agregadas à idéia com o intuito de aprofundá-la, como uma contribuição ao pensamento do teatro contemporâneo, mais o Radical se tornará imprescindível e mais imprescindível será ampliar o espectro de respostas que ele pode dar. Por isso não tem cabimento qualquer preocupação em ser ou não ultrapassado. Isso não me inquieta. O que me inquieta é que haja provocação e que o Teatro Radical possa crescer, se expandir, até porque abrange várias linhas de pesquisa. Nenhum inventor ou criador deu conta inteiramente da sua criação. E no teatro essa impossibilidade se torna mais evidente porque os processos de invenção se fazem na atuação dos atores, nos seus treinamentos etc. A maturação, então, pressupõe tempo. Mas não é esta a questão central. Independentemente do esforço, do empenho delimitado por uma vida toda, uma obra com tanta complexidade, como o Teatro Radical, não pode ser concluída porque não é uma equação reduzível a uma série de tarefas e procedimentos mas sim um processo no qual cada vez que um caminho se abre, esse caminho abre inúmeras outras possibilidades de caminhos a trilhar.

Foi formada em 1998 a Associação de Teatro Radicais Livres, instituição que tem como objetivo pesquisar e difundir o Radical. Quantos atores estão presentes nessa associação, pesquisando e difundindo o Radical?

São oito atores. Cinco do núcleo fundador (eu, Karlo Kardozo, Ghil Brandão, Suzy Élide Lins de Almeida e Eugênia Siebra) e três outros que se agregaram ao projeto (Hertenha Glauce, Ednéia Gonçalves e Luíza Torres). Entretanto, o Teatro Radical hoje estabelece interlocução com outros grupos, como o Teatro e Ato, de Otacílio Alacran e Yolanda Lene, e o Mirante, da Universidade de Fortaleza. Há também em Brasília, atores e diretores, como Ruth Guimarães e Marcelo Alves, que têm o Teatro Radical como referência de estudo para a criação de seus processos criativos. Considero esse intercâmbio extremamente salutar, porque além de repassarmos a outros o nosso pensamento, também aprendemos com essa diversidade de compreensões sobre a radicalidade.

Pessoa Persona é o nome de um dos grandes espetáculos produzidos e encenados pelos amantes do Teatro Radical. Mas o que exatamente quer dizer Persona ?

Persona, máscara. Desde o teatro greco-romano, as máscaras vêm sendo utilizadas para definir a personagem. No Teatro Radical nós preferimos empregar o conceito de persona e não o de personagem porque a persona, no sentido de máscara, mesmo sendo a cristalização de um rosto, a condensação de uma imagem fixa, pode ser mutável, transformada dramaticamente em função da ação física. Se fizermos um paralelo desse aspecto com o Radical, vamos compreender que as nossas personas mantêm uma certa cristalização de movimentos mas esta cristalização solicita da atuação do ator uma dinamização definida pela intensidade, pela intenção, pelo ritmo etc da performance física. É o princípio da repetição criativa de que falei em uma de minhas respostas anteriores.

O Senhor como professor de História do Teatro Brasileiro do CAD (Curso de Arte Dramática da UFC), já tentou e até montou espetáculos tendo por base o Teatro Radical. Houve um que, mesmo já todo elaborado, não chegou a cena, por problemas burocráticos e de produção. Como os atores do espetáculo reagiram a tal impasse?

Esse foi o impasse criado em 1990, com a peça *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, mas a restrição à montagem não se deveu a problemas com a Universidade. Não chegamos a um acordo com a SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Só isso. Mas, apesar dos pesares, aquele laboratório deflagrou uma experiência fundamental, para mim e para todos os alunos que, mais tarde, fundariam comigo a Associação de Teatro Radicais Livres. Eles se motivaram e abraçaram o Teatro Radical, como extensão deles mesmos.

O Teatro Radical tem inúmeros espetáculos já vistos e aplaudidos de pé. Para o senhor, qual aquele que mais representa o seu radicalismo?

Não vou entrar em mérito, em juízo de valor quanto aos espetáculos de outros diretores radicais. Vou me ater aos que dirigi, mas não para delimitar preferências. Cito as montagens que foram assim como que marcos históricos na minha trajetória para o desenvolvimento da pesquisa do Teatro Radical. *Flor de Obsessão*, por exemplo, está desde 1993 em cena e continua com a mesma força ou até mais apurado, mais consistente como proposta. *A Divina Comédia de Dante e Moacir* também. Estreou em 2000 e vem afirmando o nosso compromisso antropológico com a cearensidade, nossos arquétipos. Outra peça decisiva é *68.com.br* por ter sido a primeira a reunir em cena todos os atores da Associação, consolidando o Radical como a poética não de um ator mas de um grupo coeso, disposto a dar continuidade ao projeto. Há outros espetáculos que poderiam ser citados mas o que importa dizer é que em todos o nosso processo de criação é sempre questionador de si mesmo. A busca por uma radicalidade não cessa com a estréia de um espetáculo. Estamos atentos.

De onde vêm esse amor e gosto pelo teatro, já que o senhor teve a chance de pender para outros ramos como a História e a própria Comunicação Social?

Hoje, com a maturidade, essas múltiplas atividades em rádio, jornal, televisão, literatura etc já não me incomodam, porque aprendi a reprocessar tudo isso de modo a fazer conexões. E veja. Até mesmo para o Teatro Radical esse trânsito por outras áreas, outros meios expressivos, contribuiu, porque me fez deixar claro que ser radical não significa ser sectário. O sectarismo se fecha em si mesmo e nossa postura é exatamente oposta a isso, pois se entendemos o teatro como transdisciplinar precisamos conhecer as demais disciplinas para transsubstanciar esses conhecimentos em teatro. E só podemos transsubstanciar se conhecermos o princípio ativo das expressões outras que o teatro encarna.

O teatro cearense está repleto de novos aspirantes a atores, diretores, dramaturgos. Vendo-os, o que o Senhor espera do Teatro Cearense do amanhã? Será que tudo continuará como está ou haverá mudanças radicais?

É natural na dinâmica histórica a mudança. Às vezes as mudanças já estão em processo e a gente pode até não perceber por estarmos em situação e não termos o distanciamento crítico, a visão macro que vem com o passar do tempo. Há no teatro cearense os que estão estudando, pesquisando, inquietos, tentando aliar o estudo teórico a uma prática. E eu acredito que esses jovens vão continuar se aprimorando. Haverá mudanças de toda ordem. Algumas serão radicais porque a experiência e as conceituações do Teatro Radical vêm sendo transmitidas às novas gerações. Há pessoas e mesmo grupos do Ceará e de Brasília que fizeram do Radical seu objeto de pesquisa inclusive com a realização de espetáculos e monografias. Outras transformações virão de outros campos da experimentação teatral. E que assim seja. Temos é de conquistar as condições para que essa ebulição de estudo e criação se desenvolva cada vez mais. O importante é que os que vêm vindo ou virão não percam aquela postura de ubiquidade, ou seja, a dimensão da tridimensionalidade do tempo. Teremos sempre de saber quem fomos, o que somos, o que seremos, de onde viemos, onde estamos e para onde vamos.