



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

**ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA:
TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMAÇÃO**

MARIA EDNEIA GONÇALVES QUINTO

FORTALEZA – CE
JULHO DE 2012

MARIA EDNEIA GONÇALVES QUINTO

**ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA:
TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMAÇÃO**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito á obtenção do título de Doutora em Educação, sob a orientação da profa. Dra. Ângela Maria Bessa Linhares.

FORTALEZA – CE

JULHO DE 2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- Q75a Quinto, Maria Edneia Gonçalves.
 Artesania da cena teatral contemporânea : trabalho imaginativo e autoformação / Maria Edneia
 Gonçalves Quinto. – 2012.
 301 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
 Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2012.
 Área de Concentração: Educação brasileira.
 Orientação: Profa. Dra. Ângela Maria Bessa Linhares.
1. Professores de representação teatral – Formação – Fortaleza(CE). 2. Representação teatral –
 Fortaleza(CE) – Técnica. 3. Teatro – Estudo e ensino – Fortaleza(CE). 4. Companhias de teatro –
 Fortaleza(CE). 5. Companhia Pã de Teatro. I. Título.

**ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA:
TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMAÇÃO**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito á obtenção do título de Doutora em Educação, sob a orientação da profa. Dra. Ângela Maria Bessa Linhares.

APROVADA EM: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Maria Bessa Linhares
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Ana Maria Iório Dias
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Fernando Lira Ximenes
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE

Prof. Doutor João Emiliano Fortaleza de Aquino
Universidade Estadual do Ceará – UECE

DEDICATÓRIA

À minha mãe Edilsa Gonçalves (*in memoriam*), que me ensinou a olhar nos olhos sempre.

Saudade beijada de luz;

Ao meu irmão Edson Gonçalves (*in memoriam*), por me ensinar a cultivar a humildade;

Ao sobrinho-filho querido, Edson Junior pelas perguntas de espanto e pela paciência;

Ao Karlo e à Suzy, companheiros de jornada e devaneios;

Aos demais artistas parceiros da Companhia Pã;

À *Noiada*, personagem guerreira pelo muito que tem me ensinado;

A todos os artistas cearenses.

AGRADECIMENTOS

À Ângela Linhares, pela ternura e a firmeza nos momentos de minhas fragilidades.

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

À Coordenação de Pós-graduação em Educação Brasileira – UFC, em especial ao prof. Coordenador Enéas, Geysa Cidrão, dona Dalgiza e Sérgio, pela compreensão e pelo respeito em momentos difíceis.

À Ana Amália, pela paciência e o carinho.

À Herbênia Gurgel, pelo incentivo e a confiança.

Poema

Fluir curvo, tortuoso, nômade, arrostando a razão desenraizando o tempo. Tempo-vida. Desenraizamento forçoso. Floresta, oceano, pés que descem a serra. Tribos que se desagrupam, tribos se reagrupam em tribos urbanas, detrito paleolítico invadindo a urbe. Úbere seco, úbere que suga. O mito se esvazia. A palavra muda se propõe a falar, a dizer. Mito miséria nossa. Iracema nada tem de Iracema, nada de América. Mas mundos coexistindo. Desmundo-Iracema, filha de Iracema, avó de outras tantas. Desmãe, desmaria, inmaria desmemoriada. Sem tempo de ontem, incomodo tempo de origem. Sem tempo de amanhã. Eterno circular, lar-coletivo, de parada-ponto se expandindo em círculos. Terminais sem fim. Parada-ponto-fim-de-linha. Eterno retorno. Paradas, fazer o ponto e se estender ao meio-fio. Prostituir-se para interseccionar-se em múltiplos círculos.

Karlo Kardozo.

RESUMO

A pesquisa intitulada - *Artesania da cena Teatral Contemporânea: Trabalho Imaginativo e Autoformação* resulta de uma análise reflexiva sobre o conceito de **artesanía da cena teatral** com vistas a sua resignificação. O **trabalho imaginativo**, a **dimensão autoformativa**, a **autonomia** e a **partilha de saberes** em processos teatrais colaborativos, emergiram como elementos centrais do estudo, com base em uma compreensão profunda do ator/artista sobre as diversas fases de composição da cena, criada no contexto do grupo de pertença. O aporte metodológico da **etnopesquisa crítica** norteou a descrição densa do processo criativo realizado por mim e por dois outros artistas da Companhia Pã de Teatro (sujeitos da pesquisa), durante a escrita dramática do texto *Iracema via Iracema*, sua adaptação, encenação e representação, mediante o formato da intervenção cênica intitulada *Noiada*, em Fortaleza, entre 2009 e 2010. A articulação entre os conceitos de **artesanía da cena**, **imaginação** e **memória** como categorias centrais para a análise desse modo artesão de conceber a cena teatral como campo empírico, dependeu das ações e reflexões realizadas pelos artistas participantes do cotidiano desta composição cênica, como processo fundante de um fazer artístico, considerado em toda a sua dinamicidade. Esta pesquisa se situa no âmbito dos estudos em educação fronteiriços com os estudos da área teatral, e em diálogo com áreas complementares como a Fenomenologia e a Antropologia entre outras, no que tange à natureza artesã e formativa preponderante em tais áreas. A ideia de **artesanía da cena** objeto de estudo desenvolvido inicialmente nos estudos de Mestrado, tendo como foco a apropriação técnica e sensível das diferentes fases e elementos da criação teatral, segundo uma concepção artesã de criação, foi redimensionada numa perspectiva complementar a este conceito, com base em minha participação direta na feitura e representação de *Noiada*. Considerei tal percurso, como exercício de autonomia e de autoformação, enquanto atriz, professora de teatro e pesquisadora em formação. Por outro lado, as relações de trocas de saberes entre eu, a dramaturga e o diretor, além dos demais parceiros da Pã, foram demarcadas por ações e reflexões assumidas por cada um, neste contexto, entendido como processo colaborativo e, portanto, diferenciando-se de uma concepção de que o diretor é o “mestre” (aquele que pensa e cria a encenação) e os atores/artistas são “discípulos” (aqueles que obedecem e executam as ordens do diretor). Ao invés disso, tais sujeitos consideraram-se “mestres de si”, assumindo o hibridismo e a interdisciplinaridade das funções e saberes necessários à composição da cena. O **trabalho imaginativo** se configurou neste caso, como elemento integrante da ideia de dar forma à cena, de acordo com os substratos da escrita dramática, da encenação e dos movimentos de criação e representação de *Noiada* e, portanto, para além da produção de imagens imaginadas, transubstanciando imaginação, experiências e memórias do vivido, em objeto artístico. Outra maneira de relatar a realidade vivida e suas relações com o fazer teatral, como percurso autoformativo. O conceito de **autoformação** foi norteado pelas reflexões sobre alguns recortes de nossas histórias de vida e de modo específico, sobre a minha trajetória de formação e prática como atriz e professora de teatro, mediada pelas interações com o coletivo Pã, minhas experimentações corpóreas, expressivas e atos imaginativos, durante o processo criativo da personagem *Noiada*, (heteroformação) e pela compreensão crítica sobre esse processo (ecoformação), que me tornou provisoriamente aquilo que sou, em movimentos de **aprendizagem artesã** partilhados com os parceiros de criação.

Palavras chave: artesanía da cena, trabalho imaginativo, autoformação.

ABSTRACT

The research entitled - Artesania Contemporary Theatre Scene: Work Imaginative and self-formation results from a reflective analysis on the concept of craftsmanship of the theatrical scene with his views reframing. The imaginative work, the size autoformativa, autonomy and sharing of knowledge in collaborative theater processes, emerged as central elements of the study, based on a deep understanding of actor / artist on the various stages of composition, created in the context of group of belonging. The methodological approach of critical etnopesquisa guided the thick description of the creative process conducted by myself and two other artists Pan Theatre Company's (research subjects), written during the dramaturgical text via Iracema Iracema, adaptation, staging and representation by the format of the intervention scenic entitled Noiada in Fortaleza, between 2009 and 2010. The relationship between the concepts of crafts scene, imagination and memory as central categories for analysis thereby craftsman to design the theatrical scene as empirical field, depended on the actions and reflections made by artists participating in the daily life of this scenic composition as a process of founding an artistic, considered in all its dynamism. This research falls within the framework of studies in education with studies border area theater, and in dialogue with complementary areas such as phenomenology and anthropology among others, regarding the nature and artisan training prevalent in such areas. The idea of craftsmanship scene study object initially developed in studies of MS, focusing on the ownership and sensitive technique of the different phases and elements of theatrical creation, according to a conception of artisan creation was resized a complementary perspective to this concept, with Based on my direct participation in the making and representation Noiada. I considered this route, as an exercise of autonomy and self-training as an actress, drama teacher and researcher in training. Moreover, the relationships of knowledge exchange between me, the playwright and director, and the other partners of Pan, were marked by reflections and actions taken by each, in this context understood as collaborative process and therefore differing a conception that the director is the "master" (the one who thinks and creates the scenario) and the actors / artists are "disciples" (those who obey and execute the orders of the director). Instead, those subjects considered themselves "masters of themselves," assuming hybridity and interdisciplinarity functions and knowledge necessary for composition of the scene. The imaginal work was configured in this case as an integral element of the idea of forming the scene, according to the substrates writing dramaturgical, the staging and movement of creation and representation of Noiada and therefore beyond the imaging imagined , transubstanciando imagination, memories and experiences of living in the artistic object. Another way of describing the lived reality and its relations with the theater making as self-formative journey. The concept of self was guided by reflections on some clippings of our life stories and specifically, about my practice and career training as an actress and drama teacher, mediated by interactions with the collective Pan, my trials assets, and expressive imaginative acts during the creative process of character Noiada, (heteroformação) and critical understanding of this process (eco-formation), which made me what I am provisionally in learning movements artisan shared with partners in creation.

Keywords: crafts scene, imaginative work, self-education.

RÉSUMÉ

La recherche intitulé - Artisanat théâtre contemporain Scène: Travail imaginatif et l'auto-formation résultats d'une analyse réflexive sur le concept de l'artisanat de la scène théâtrale avec ses vues recadrage. Le **travail d'imagination**, le **autoformativa taille**, **l'autonomie** et **le partage des connaissances** dans les processus collaboratifs de théâtre, a émergé comme éléments centraux de l'étude, basée sur une compréhension profonde de l'acteur / artiste sur les différentes étapes de la composition, créé dans le cadre du groupe d'appartenance. L'approche méthodologique de critique ethnopesquisa guidé la thick description du processus de création réalisé par moi-même et deux autres artistes Pan Theatre Company (sujets de recherche), écrit pendant le texte dramaturgique *Iracema via Iracema*, adaptation, mise en scène et la représentation par le format de l'intervention *Noiada* droit pittoresque à Fortaleza, entre 2009 et 2010. La relation entre les concepts de **scène artisanat**, **de l'imagination** et **de la mémoire** comme des catégories centrales pour l'analyse de ce qui artisan de concevoir la scène théâtrale comme domaine empirique, dépend des actions et des réflexions faites par les artistes participant à la vie quotidienne de cette composition scénique comme un processus de création artistique, considérée dans toute son dynamisme. Cette recherche s'inscrit dans le cadre des études en formation avec le théâtre des études zone frontalière et le dialogue avec les domaines complémentaires tels que la phénoménologie et de l'anthropologie, entre autres, quant à la nature et à la formation artisanale répandue dans ces zones. L'idée de l'objet d'étude **scène artisanat** initialement développé dans les études de maîtrise, en se concentrant sur la propriété et technique sensible des différentes phases et les éléments de la création théâtrale, selon une conception de la création artisanale a été redimensionnée une perspective complémentaire à ce concept, sur la base de ma participation directe à l'élaboration et *Noiada* représentation. J'ai considéré cette voie, comme l'exercice de l'autonomie et de l'auto-formation en tant que comédienne, professeur de théâtre et chercheur en formation. Par ailleurs, les relations d'échange de connaissances entre moi, le dramaturge et metteur en scène, et les autres partenaires de Pan, ont été marquées par des réflexions et des actions prises par chacun, dans ce contexte, entendu comme processus de collaboration et donc différentes une conception que l'administrateur est le "maître" (celui qui pense et crée le scénario) et les acteurs / artistes sont des 'disciples' (ceux qui obéissent et exécutent les ordres du directeur). Au lieu de cela, ces sujets se considéraient comme des 'maîtres d'eux-mêmes', assumant des fonctions hybridité et l'interdisciplinarité et les connaissances nécessaires pour la composition de la scène. **Le travail imaginatif** a été configurée dans ce cas comme une partie intégrante de l'idée de former la scène, en fonction des substrats d'écriture dramaturgique, la mise en scène et le mouvement de la création et de la représentation des *Noiada* et donc au-delà de l'imagerie imaginé, transubstanciant imagination, souvenirs et les expériences de la vie dans l'objet artistique. Une autre façon de décrire la réalité vécue et ses relations avec le théâtre fait que **l'auto-formative** voyage. La notion d'autonomie a été guidé par des réflexions sur des coupures de nos histoires de vie et plus précisément, à propos de ma pratique et de la formation professionnelle en tant que comédienne et professeur de théâtre, médiée par des interactions avec le Pan collective, les actifs mes essais et expressives actes d'imagination pendant le processus de création de personnage *Noiada*, (heteroformação) et la compréhension critique de ce processus (éco-formation), ce qui m'a fait ce que je suis provisoirement dans **l'apprentissage des mouvements artisans** partagées avec des partenaires dans la création.

Mot-clé: scène artisanat, travail imaginatif, l'auto-formation

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Logotipo da Pã criado por Filipe Camilo.....	34
Figura 2: Pã – deus agregador	36
Figura 3: Sede da Companhia Pã.....	136
Figura 4: 5º Intervenção cênica de <i>Noiada: Noiada prostituída</i>	244

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – ARTESANIA DO “EU-ATRIZ” E A COMPANHIA PÃ DE TEATRO	19
1.1. Percursos autoformativos em movimentos de artesanaria teatral.....	19
1.2. Companhia Pã de Teatro: origens e artesanaria centrada no mestre	34
1.3. Adeus ao mestre: outro lugar para a artesanaria da cena teatral	47
1.4. Fazer teatral e pesquisa: o percurso metodológico	55
1.5. Entre passos e gestos: procedimentos técnicos de investigação	62
1.5.1 Entrevistando parceiros da caminhada	65
1.5.2 O jornal da pesquisa	73
1.5.3 Tópicos de histórias de vida	75
1.5.4 Texto dramático, fotografias e vídeos	77
2 – ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA	83
2.1. Adentrando a artesanaria da cena de <i>Noiada</i> : 1º intervenção	85
2.2. Referencial de análise para o estudo da artesanaria da cena teatral	107
2.3. Projeto <i>Cidade Noiada</i> : a artesanaria da cena teatral contemporânea	126
2.4. O trabalho imaginativo na artesanaria da cena teatral contemporânea.....	140
3 – TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMAÇÃO NA ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA.....	162
3.1. <i>Iracema via Iracema</i> : a artesanaria da dramaturgia como trabalho imaginativo	164
3.2. <i>Iracema “noiada”</i> , tua aldeia é a cidade: a artesanaria da encenação como trabalho imaginativo	186
3.3. Intervenções cênicas de <i>Noiada</i> : artesanaria da personagem em “andarilhagens” pela cidade	213
IN-CONCLUSÃO.....	255
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	260
ANEXOS	268

INTRODUÇÃO

Quando um coletivo teatral se debruça sobre um processo de criação, diferentes elementos aportam e se inter cruzam às dimensões práticas, ideológicas e subjetivas de seus integrantes. Envolve experiências de vida e formação, atos imaginativos e expressivos, memórias, devaneios entre outros aspectos fortemente influenciados pela realidade contemporânea em que estão inseridos, resultando uma compreensão mais aprofundada sobre esse fazer.

Com base nesse contexto, ressignifico por meio da pesquisa ora intitulada – **Artesania da cena teatral contemporânea: trabalho imaginativo e autoformação**, o entendimento sobre o conceito de *artesanía da cena teatral* – estudado no mestrado – em sua dimensão imaginativa e autoformativa, com base na descrição densa do processo criativo da intervenção cênica *Noiada*, vinculada ao contexto de produção da Companhia Pã de Teatro, Pesquisa e Produção Cultural, entre 2009 e 2010.

Para o alcance desse objetivo descrevo especificamente, o trabalho imaginativo realizado por três artistas multireferenciados da Pã, durante a artesanía da dramaturgia, encenação e representação da composição cênica há pouco referida, como parte de uma experiência de longo convívio, na qual ocorreram vivências coletivas, criação de obra artística, reflexões e afetos, postos na diversidade do fazer teatral.

No tocante à dramaturgia detenho-me nas análises sobre o percurso imaginativo de Suzy Almeida durante a escrita do texto *Iracema via Iracema*, no que se refere à intertextualidade com o romance *Iracema* de José de Alencar, mediadas pelas experiências de vida e de formação dessa autora. *Noiada*, como recorte do objeto de estudo aqui delimitado e resultante dessa dramaturgia, evoca temas como a dissolvência de identidades por meio do deslocamento urbano (nomadismo), a desterritorialização e o desenraizamento dos sujeitos na contemporaneidade. São aspectos que fragilizam as relações de convívio social nos espaços públicos independente do seguimento social de pertença. Por outro lado, provocam momentos de convivência pacífica, de trocas e de solidariedade, ainda que efêmeros.

Trazido do universo próprio da linguagem utilizada pelos usuários da droga em forma de pedra, denominada “crack” (que produz este som quando é queimada para inalação), “noiada” é uma corruptela linguística da palavra “paranoia”; um dos principais efeitos produzidos pelo uso dessa droga, além de convulsões e lesões no cérebro, entre outros. Com essa dependência tais sujeitos separam-se do convívio social, tornando-se cindidos,

segregados em determinados espaços da cidade, com suas divisões territoriais multifacetadas, que ao mesmo tempo, os destitui da pertença de um lugar. Seriam eles espécies de Iracemas fantasmagóricas, de faces esqueléticas e sujas, que vagam pela cidade comportada, desequilibrando o estabelecido pelas estatísticas do estado?

A “noia” assume então, outros significados de medo constante e de cuidado, com os perigos advindos das práticas violentas que ocorrem no ambiente urbano, em suas diversas formas de expressão: assalto, bala perdida, sequestro relâmpago, arrastão; e suas formas simbólicas: qualquer um pode ser suspeito por tais crimes. Essa realidade não está isolada e tem parâmetros e consequências mundiais, devido aos estágios de globalização e suas estratégias de anulação das identidades dos sujeitos, que convivem diariamente nestes grandes centros urbanos. É uma lógica hora obedecida, hora negada.

Outros temas sobre *cidade* são investigados pelos demais artistas-pesquisadores da Pã, por meio das intervenções cênicas realizadas nos espaços públicos e privados de Fortaleza. Desse modo, diversos usos e reflexões são forjados por meio desse fazer artístico exposto à troca com o outro, em fluxos de tempos não lineares, visando repensar tais espaços e o próprio ato teatral, aí instaurado.

Na abordagem da encenação, debruço-me sobre o processo de fragmentação do texto *Iracema via Iracema* proposto pelo diretor da Pã, Karlo Kardozo, como base para a estrutura de *Noiada*, e suas relações com alguns lugares da cidade de Fortaleza onde tal intervenção ocorreu. Por último, analiso o meu percurso na artesanaria da representação deste solo como intérprete, interligado as duas fases anteriores de composição cênica – dramaturgia e encenação – envolvendo as etapas de construção da personagem em andanças pela cidade, compondo um feixe que a um só tempo, me ajuda a perceber e refletir sobre *artesanaria da cena teatral* como práticas de aprendizagens coletivas de arte, de vida e de autoformação, para quem dela participa.

A Pã foi fundada em 1996, como coletivo artístico por Karlo Kardozo e desenvolve uma poética interdisciplinar, híbrida, centrada na fabulação de histórias por meio da potência expressiva do ator e no diálogo com alguns códigos propostos pela contemporaneidade, envolvendo a multiplicidade de pensamentos e de expressões artísticas (dança, artes visuais, palhaçaria, *performance*, entre outras), de acordo com as singularidades e pesquisas de cada um dos seus dez componentes. Foi influenciada inicialmente, pelos princípios teórico-metodológicos do Teatro Radical Brasileiro – TRB, criado pelo ator, pesquisador e dramaturgo cearense, Ricardo Guilherme, em 1988. Alguns desses princípios como

radicalidade, transdisciplinaridade e pan-brasilidade, estão presentes no fazer teatral da Pã e vem sendo revistos, em meio à dinâmica de suas pesquisas, até o presente momento.

O entendimento sobre a *artesanía da cena teatral* enquanto construção conceitual, como sendo um domínio do fazer teatral instaurado pela participação direta do artistas naquilo que cria com o corpo, imaginação, racionalidades e desejos, estudado anteriormente, me desafia a retomá-lo no atual espaço-tempo político, histórico e artístico, vinculado à Pã, como aprofundamento da problemática que envolve as áreas Teatro e Educação nas quais atuo como atriz-pesquisadora em formação e educadora. Que outros elementos advindos da feitura da composição cênica que é *Noiada* me ajudariam a redimensionar tal conceito?

Por outro lado, o trabalho imaginativo integrante dessa concepção artesã da cena, junta as dimensões objetiva e subjetiva do ser do artista teatral, não apartada uma da outra, ajudando-o a criar novos significados e sentidos da vida e do mundo, como sujeito sensível e crítico. Como realizar uma leitura densa desse trabalho do imaginar integrante da artesanía da cena de *Noiada*, de acordo com as especificidades do fazer de cada artista participante da pesquisa, em diálogo com o todo da cena e com o coletivo Pã ?

A matéria desse fazer artístico é constituída também pelos registros de minhas experiências de vida, de formação e prática teatral e docente, afetos e trocas de saberes com os integrantes da Pã que por sua vez, ressoam como aprendizagens na vida e no fazer artístico de cada um de nós, tão relevantes quanto a produção de obras. Quais dimensões autoformativas da artesanía da cena teatral foram evocadas pelos artistas participantes da pesquisa com base na convivência direta com os códigos teatrais?

Não se trata de aplicar a esse novo contexto de produção artística, o conceito de *artesanía da cena* como encaixe, como se quisesse testá-lo à luz de hipóteses de alteração dos seus princípios. Em que pese o referencial no qual foi inicialmente concebido, quer dizer, a partir da proximidade com a concretude do fazer-pensar teatral (entre erros e poucos acertos), tento analisá-lo com base nas experiências vividas até aqui, e nos elementos daí resultantes, para compreendê-lo mais profundamente.

Estas foram as questões norteadoras da problemática aqui proposta. Com elas, retomo a trajetória de pesquisa antes percorrida pelas veredas sinuosas e polifônicas do fazer teatral e os possíveis do trabalho imaginativo do ator, por meio das situações de dialogicidade aí buscadas. Descrevo essa criação artística e seus elementos constituintes, como parâmetro para a análise do tema de pesquisa proposto e desta maneira, assumo perante um auditório social do qual faço parte, a tarefa de constituição de vestígios reflexivos sobre o pensar-fazer teatral. Vida, teatro e pesquisa de mãos dadas, personificadas agora, na história de uma

personagem nômade que vaga pela cidade de Fortaleza, a questionar-me sobre os possíveis desse encontro e sua matéria, que é o humano transubstanciado em arte.

Em seus movimentos analíticos de desvelamento, a pesquisa se compõe de três capítulos. O **capítulo 1 – Artesania do “eu-atriz” e a Companhia Pã de Teatro** está dividido em cinco partes. Na primeira – **Percursos autoformativos em movimentos de artesanaria teatral** – reflito sobre a autoformação durante o percurso de atriz-pesquisadora e professora de teatro como atividades complementares entre si. Aqui os estudos e reflexões da atriz Julia Varley (2010), me fortalecem no sentido de revelar a trajetória de aprendizagens no ofício teatral que se entrelaça à docência, sem pretender verdades definitivas ou mesmo, ser exemplo de algo. Busco o estranhamento da minha voz e com isso, partilho fragilidades, dúvidas e encantamentos na longa caminhada entre o fazer, pensar e partilhar saberes teatrais. Complemento essa reflexão com os estudos de Josso (2004; 1988) e Pineau (1988), entre outros, no campo da pesquisa auto (biográfica) e da formação docente centrada na pessoa do professor e no meu caso, professora-atriz segundo uma trajetória profissional e no modo como aprendo com a cultura, com os outros, com os espaços e comigo mesma.

Na segunda parte – **Companhia Pã de Teatro: origens e artesanaria centrada no mestre** – e na terceira – **Adeus ao mestre: outro lugar para a artesanaria da cena teatral** – apresento a trajetória da Pã desde o surgimento em 1996, até os dias atuais; a influência dos princípios teórico-metodológicos da poética radical e de seu mestre, nas pesquisas e produções da Pã e a fase de transição que ensaia uma artesanaria da cena desvinculada da centralidade dessa figura, com base na partilha de diferentes saberes e pensamentos de seus integrantes, e na pluralidade do diálogo com as diferentes linguagens artísticas na contemporaneidade.

Nos dois últimos tópicos desse capítulo – **Fazer teatral e pesquisa: o percurso metodológico** – e – **Entre passos e gestos: procedimentos técnicos de investigação** – detenho-me sobre o desafio de tentar aproximar em diálogo, arte e, mais propriamente, teatro e ciência. Para isso, as ações e estratégias empreendidas para dar conta dos objetivos da pesquisa implicados no contexto de produção artística da Pã, foram adaptadas devido às especificidades do objeto. Tenho clareza da ousadia desta escolha.

É com base na **etnopesquisa crítica** como abordagem de pesquisa, que interpreto outros elementos constituintes da *artesanaria da cena teatral*, com vista a sua ressignificação. Esse desafio impõe também uma leitura ética e estética dos significados, dos sentidos, das atitudes e dos motivos que levam os integrantes desse coletivo a empreender tal ação. Nesse caso, esclareço que minha implicação na pesquisa se dá no âmbito da criação, na qual se gesta

Noiada e que, ao mesmo tempo, pensa criticamente sobre esse fazer artístico por meio do diálogo com a pesquisa científica. É a reflexão crítica de pensar a prática, que tomo como desafio para o distanciamento desse objeto. Com isso, tento capturar de forma criativa procedimentos técnicos advindos do campo da etnopesquisa, sem me distanciar da produção teórica na área teatral, mediante o seu caráter prático e propositivo.

Sidnei Macedo (2006) estudioso da etnopesquisa denomina essas representações, de *conhecimento indexado*, no qual são registrados processos intersubjetivos, culturais e polissêmicos dos sujeitos, em situação de presença naquilo que fazem e aprendem. Por meio desses elementos, relaciono nossas práticas sociais e falas como artistas da Pã implicados no estudo, como construtos advindos da produção de saberes teatrais e de formação, relevantes à compreensão da temática investigada. Além disso, considero essa abordagem intimamente relacionada à multiplicidade e à natureza do fazer teatral pesquisado, por favorecer a reflexão sobre a produção do tipo de conhecimento aí originado, situando-nos como sujeitos neste processo que conhece o objeto à medida mesmo de sua criação, de acordo com Otávio Burnier (2001). É por essa via, que acredito ser possível embora tenso, o diálogo entre arte e ciência, como forma diferenciada de ver o mundo e a si, nesse contexto.

Parto então, para o **capítulo 2 – Artesania da cena teatral contemporânea** – dividido em quatro tópicos, no qual reflito sobre a criação da cena teatral na atualidade, revendo o próprio conceito de *artesanía da cena*. Para isso, tomo como referência inicial uma situação prática discutida no 1º tópico - **Adentrando a artesanía da cena de *Noiada*: 1º intervenção**, no qual relato e analiso a minha primeira aproximação com o texto *Iracema via Iracema*. Revelo as inquietações do início desse processo como deflagradoras das questões presentes nas demais etapas do processo de criação; apresento elementos indiciais garimpados, relevantes tanto para a concepção cênica como para a construção da personagem. Registro aqui, memórias e possibilidades cênicas imaginadas com essa narrativa pela via da experimentação. No segundo tópico – **Referencial de análise para o estudo da artesanía da cena teatral** – retomo algumas discussões da pesquisa anterior que amplio e aprofundo, com base em novas leituras e no concreto das experimentações em teatro que me ajudam a dar corpo à reflexão, agora inclusa em uma perspectiva de revisão conceitual sobre o tema. Carreira (2006), Fernandes (2010), Maffesoli (2001; 2005), Pavis (2010), Rugiu (1998), Pineau (1988) e Josso (2004) são alguns estudiosos do campo do teatro e da autoformação, dentre outros, com os quais dialogo.

O Projeto *Cidade Noiada*: a artesanía da cena teatral contemporânea – é o terceiro tópico no qual acentuo o redimensionamento do conceito de *artesanía da cena*

teatral, por meio de uma reflexão sobre o fazer teatral contemporâneo influenciado por fenômenos como *fragmentação*, *rupturas* e *deslocamentos* advindos de processos globalizantes. **O trabalho imaginativo na artesanaria da cena teatral contemporânea** é o quarto tópico do capítulo 2, no qual recorro principalmente, à Teoria Crítica do Imaginário de Gaston Bachelard (1978;1988;1989;1993;1997;1999;2001) como suporte analítico dos imbricamentos entre *artesanaria* e *imaginação*, presentes na composição cênica de *Noiada* e que ensejam pistas sobre a relevância desse trabalho no fazer teatral, na vida e na própria formação de artistas.

Para finalizar, chego ao **capítulo 3 – O trabalho imaginativo e a autoformação na artesanaria da cena teatral contemporânea**. Neste capítulo debruço-me em três momentos complementares entre si, para prosseguir na ressignificação do conceito de *artesanaria da cena teatral*, tomando como base o trabalho imaginativo e o percurso autoformativo dos artistas da Pã. No primeiro tópico, ***Iracema via Iracema: a artesanaria da dramaturgia como trabalho imaginativo***, analiso o processo criativo de Suzy Almeida na escrita do texto dramático *Iracema via Iracema*, tendo como pano de fundo a releitura da obra-prima *Iracema* (1865), de José de Alencar, como narrativa mítica de fundação do Ceará (e do povo brasileiro, segundo o autor). A autora considera alguns aspectos da lenda indígena e cria uma “Iracema nômade” que vive no atual contexto dos territórios urbanos de Fortaleza. Interpreto a ligação dessas duas mulheres, a *Iracema* do passado e a protagonista dessa história, no tempo presente, que ao longo da artesanaria da cena, passou a ser chamada de *Noiada*, tão índia quanto a primeira. É a intervenção nas ruas, que se gesta na artesanaria da dramaturgia em questão.

Duas Iracemas saídas de suas tribos. Uma por causa do amor a um estrangeiro; a outra em busca da mãe. Nessa busca ela enfrenta a dura realidade do asfalto quente da cidade, de sua lógica de mercado. Essa ligação já indiciada no texto em questão, é a base para tentar compreender os percalços, conflitos e espantos daquela protagonista – desde longe já se avista seu nomadismo na cidade-aldeia, que em outros tempos, uma Iracema mítica ajudara a fundar.

Miro nos registros de elementos presentes nessa dramaturgia, originados a partir do trabalho imaginativo da autora e de suas narrativas de vida, de par com os diálogos que tivemos durante o período de escrita. Recolho os substratos de vida, arte e visão de mundo dessa história, que operaram nesse ato imaginativo. Com estes fios vou tecendo o percurso da pesquisa.

Em *Iracema “noiada,” tua aldeia é a cidade: a artesanaria da encenação como trabalho imaginativo*, segundo momento deste **capítulo 3**, discuto o itinerário de transição entre texto dramático e concepção cênica (ou de como *Iracema* se transformou em *Noiada*),

mediante o pensamento do diretor da Companhia Pã, sua visão de mundo, de homem e de teatro, ancorado em seu trabalho imaginativo. Que elementos e significados entraram neste jogo do imaginar a concepção cênica de *Noiada*, segundo suas escolhas éticas e estéticas no âmbito da artesanaria da cena? – pergunto. E sigo na pesquisa (as perguntas que faço a cada passo são formas de alcançar o âmago das questões que vão sendo tratadas).

Como consequência desse momento anterior, vou para a terceira e última parte do **capítulo 3**, intitulada – **Intervenções cênicas de *Noiada*: artesanaria da personagem em “andarilhagens” pela cidade**. Descrevo três intervenções de *Noiada*, realizadas nos espaços urbanos de Fortaleza, entre 2009 e 2010. Assumo aqui, a posição de intérprete desse trabalho e o descrevo densamente de acordo com as etapas e elementos que o integraram nesse período, mediado pelos possíveis da minha expressividade corporal e do meu trabalho imaginativo como atriz, em movimentos de partilha com a dramaturga e o diretor da Pã.

Detalho o modo de criação da *Noiada*, em interface com as minhas experiências de vida e de teatro, e com as trocas de saberes com estes e outros sujeitos que atravessaram o percurso dessa criação. São vestígios inacabados dessa “Iracema urbana”, em suas “andarilhagens” pela cidade, que ajudaram a clarear para mim mesma e para os meus pares, o modo de apropriação de um fazer artístico que me exigiu (e assim continua), presença em todas as etapas de sua realização. O estar implicada deu relevo ao trabalho imaginativo, levou-me à reflexionar sobre a autoformação neste processo, a partir de tudo o que eu vivi e que se atualiza no tempo de agora.

Relato os desafios, conflitos e dificuldades, e também o prazer, a alegria dessa etapa de construção da personagem. São reflexões que apresento como uma espécie de desnudamento da artesanaria de *Noiada*. Parto dessa implicação que considera o trabalho do imaginar, trazendo a vida da atriz e do artista de teatro, como transbordando para a feitura da cena de um modo muito particular. Assim como os outros dois, esse momento foi e continua sendo de partilha e de aprendizagem com os parceiros da lida diária na Pã, em meio à peleja desse nosso ofício teatral. Partilha também com os espectadores que em minhas andanças pela cidade, ajudaram-me ainda que com olhares excludentes e de invisibilidade disfarçada para aquela outra de mim, que lhes contava sobre a sua vida, com profunda humanidade.

Esses itinerários percorridos registram passos em busca da reflexão sobre um modo artesão de apropriação do fazer teatral na contemporaneidade, preche de incertezas, conflitos e prazer. Base para mirar de outros modos o que venho chamando *artesanaria da cena teatral*, de forma provisória e aberta ao devir. Tateamentos em busca de vestígios e marcas deixados

pela *Noiada*, em diálogo com os demais elementos que a integraram como objeto artístico e que vão desaguar suas influências sobre a minha prática artística e docente.

Apontam para lugares nos quais se torna importante repensar com o corpo inteiro nossa práxis – e aqui me implico como atriz-pesquisadora e educadora em teatro. Já não sou mais a mesma. Olho para trás e vejo a água do imenso mar que é o fazer-pensar teatral, inundando as minhas pegadas na areia molhada. O que vejo à frente? Eu própria expandida. Andei remoçando.

CAPÍTULO 1: ARTESANIA DO “EU-ATRIZ” E A COMPANHIA PÃ DE TEATRO

Procuro no que faço e aprendo as referências daquilo que de mais precioso o teatro pode me oferecer: humanidade. Por isso, quando inicio o desalinho dessa tese refletindo sobre autoformação, é uma escolha ao mesmo tempo, política e afetuosa, de refletir sobre aquilo que me tornei até aqui, como atriz e educadora em teatro e que em alguma medida, evoca nesse caminho artístico e pedagógico, um auditório social imaginado, repleto de pares e alunos.

Ouso denominar essas experiências de aprendizagens que menciono na sequência, de **autoformação artesã** - substrato epistemológico no qual sujeitos envolvidos, história e razão, forjam criativamente âmbitos de possibilidades de produção e reflexão de conhecimento por meio dos vestígios do vivido com o outro, em um dado lugar e tempo, instaurado pelo fazer teatral e os processos autoformativos daí resultantes.

1.1. Percursos autoformativos em movimentos de artesanía teatral

Partilho as reflexões aqui sistematizadas em contribuição de modo especial, à memória e à perspectiva crítica das mulheres de teatro que se debruçam sobre esse *tortuoso e doce caminho da sensibilidade* como menciona Linhares (1999), em obra de mesmo título, seus condicionamentos sociais e obstáculos. Isso significa rever minhas aprendizagens, potências e fragilidades na condição de um “eu-pensante” como defende Marie-Christine Josso (2004), que se permite evocar a construção pessoal como processo autoformativo com base nas experiências acumuladas ao longo dessa trajetória, por meio da escrita reflexiva, embora que em nosso caso, essa não seja uma prática comum, talvez mesmo por se tratar de um ofício de nuvens. Por que é assim?

Por que há menos mulheres poetas, romancistas ou dramaturgas? E também pintoras e de outros ofícios. A resposta é simples: porque se trata de ofício, não de um hobby. E, historicamente, nem sempre as mulheres que podiam pintar, escrever, representar e tocar piano na sala da casa tinham propriamente um ofício. Então, o surpreendente não é que a história não fale delas. O surpreendente é que a mulher tenha acumulado, nessa grande história silenciosa, submersa, de ocultamento e espera, tanta energia e memória, ou, para dizer claramente, acumulado tanta necessidade de conhecimento de si mesma. (CARRIÓ, 2010, p.14.)

Devido às especificidades do estudo – **Artesania da cena teatral: trabalho imaginativo e autoformação** que ora apresento, detenho-me neste tópico, na escrita autobiográfica de alguns episódios de minha história de vida centrados na trajetória de

formação e prática do exercício de criar-pensar a cena, representá-la e partilhá-la em forma de saberes teatrais, com os espectadores, mestres, colegas de profissão e alunos; em uma palavra – *artesanía*. Como base teórica, lanço mão dos estudos de alguns teóricos da área da autoformação como Josso (2004), Ferratori (1986) e Pineau (1986) e em alguns relatos das experiências da atriz do Odin Theatre, Julia Varley (2010).

Os espaços de formação, os processos criativos e montagens de espetáculos dos quais participei e os exercícios acadêmicos¹ de pensar a prática e a docência em teatro, tudo isso, resultou de acordo com as circunstâncias, também em escolhas minhas, para de tempos em tempos, renovar a pergunta – por que e como faço teatro? Questiono-me para manter viva a aprendiz. Neste sentido, capturo de Marie-Christine Josso (2004, p. 58-9) a concepção de **autoformação** que aqui busco.

O que está em jogo nesse conhecimento de si mesmo não é apenas compreender como nos formamos por meio de um conjunto de experiências, ao longo da nossa vida, mas sim tomar consciência de que esse reconhecimento de si mesmo como sujeito, mais ou menos ativo ou passivo segundo as circunstâncias, permite à pessoa, daí em diante, encarar o seu itinerário de vida, os seus investimentos e os seus objetivos na base de uma auto-orientação possível, que articule de uma forma mais consciente, as suas heranças, as suas experiências formadoras, os seus grupos de convívio, as suas valorizações, os seus desejos e o seu imaginário, nas oportunidades socioculturais que soube aproveitar, criar e explorar, para que surja um ser que aprenda a identificar e a combinar constrangimentos e margens de liberdade. *Transformar a vida socioculturalmente programada numa obra inédita a construir*, guiada por um aumento de lucidez, tal é o objetivo central que oferece a transformação da abordagem Histórias de Vida.

Os estudos sobre a formação docente tiveram nos anos 80, segundo Bueno (2002), um redirecionamento com ênfase na abordagem autobiográfica dos aspectos subjetivos da vida do professor, e mais propriamente, no que se refere ao seu percurso profissional, até então ignorados. Com isso, a subjetividade e a autonomia passam a se constituir ideias centrais que orientam as produções teóricas das ciências humanas nas primeiras décadas do século XX, havendo uma ruptura nos métodos tradicionais de investigação pautados pelo paradigma da objetividade.

Mais que em função de uma matéria, de um meio ou de um modo particular de aprendizagem, abordamos a autoformação numa perspectiva de autonomização educativa, segundo uma problemática de poder, definindo-a formalmente como a apropriação por cada um do seu próprio poder de formação. (PINEAU, 1988, p. 65).

¹ Após concluir a graduação em Pedagogia na UECE realizei estudos **em nível de especialização**, todos sobre temáticas que envolviam a dimensão formativa do teatro, a saber: 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. **Especialização em Psicopedagogia**; Representações sociais e experiência estética : o caso do Curso Princípios Básicos de Teatro – CPBT. Fortaleza, 2003. Especialização em Metodologia do Ensino de Artes.

O sociólogo Franco Ferratori em artigo intitulado – *Sobre a autonomia do método autobiográfico* (1988), chama atenção para o fato de que a escrita autobiográfica é uma alternativa para a mediação entre a minha história individual e a história social, tomando-me como ser historicamente determinado, que por meio dessa escrita, se observa e se reencontra como atriz e educadora, com base na subjetividade que aí se edifica. Exercício de construção de uma narrativa autobiográfica (material primário) como objeto de conhecimento que edifico aqui, levando em conta o que venho me tornando ao longo dessa caminhada e que me ajuda a rever os rastros em sua direção.

António Nóvoa (1988) assim como Josso e Pineau, ao sistematizar estudos sobre a autoformação com base no método autobiográfico das histórias de vida de professores, compreendem-nas como “biografias educativas” e menciona que uma das bases para a elaboração de uma teoria de formação de adultos é a reflexão sobre o vivido.

As histórias de vida e o método (auto) biográfico integram-se no movimento atual, que procura repensar as questões da autoformação acentuando a ideia que “ninguém forma ninguém” e que “a formação é inevitavelmente um trabalho de reflexão sobre os percursos de vida”. (NÓVOA, 1988, p. 116)

Se a abordagem autobiográfica é outro meio para observar um aspecto central das situações educativas, é porque ela permite uma interrogação das representações do saber-fazer e dos referenciais que servem para que o sujeito descreva e compreenda a si mesmo no seu ambiente natural. Para perceber como essa formação se processa, é necessário aprender pela experiência direta, a observar essas experiências das quais ele pode dizer, com mais ou menos rigor, em quê elas são formadoras.

As experiências de transformação das nossas identidades e da nossa subjetividade são tão variadas que a maneira mais geral de descrevê-las consiste em falar de acontecimentos, de atividades, situações ou de encontros que servem de contexto para determinadas aprendizagens. (JOSSO, 2004, p. 44-5)

Assim, tomando para mim, esse verbo “narrar”, apresento daqui em diante, tópicos de minha história de vida referenciados na formação, prática e pesquisa em movimentos de artesanato teatral, para repensar o meu percurso autoformativo junto com o que se há de acumular ao processo criativo de *Noiada*. Quando em 1998 apreciei o espetáculo *68.com.br* montado pela Associação de Teatro Radicais Livres – ATRL, um ano antes de concluir o Curso de arte Dramática – CAD, da Universidade Federal do Ceará – UFC, percebi que era aquilo que queria fazer em teatro. Era algo além da emoção que me encheu os olhos de lágrimas em vários momentos. Sentia-me frágil como atriz que vinha desde a infância

“arengando” com o mundo para fazer teatro. Pouco do que eu julgava saber no entanto, me servia de alento diante do que eu presenciava ali, transformado em poesia: um esmero entre técnica de ator, dramaturgia de autoria de Ricardo Guilherme e a encenação partilhada entre este e Karlo Kardozo – diretor da Pã.

Havia sido contaminada por um desejo. De alguma forma, no entanto, já experimentava alguns princípios da poética radical no CAD, com os professores Ghil Brandão (ator participante da ATRL) e o próprio Ricardo Guilherme, durante o processo de criação do espetáculo *Serpente* (de Nelson Rodrigues), de conclusão deste Curso, em 1999. Eu vinha de um grupo amador, o “Cara a Cara”, formado ainda em minha graduação em Pedagogia na UECE e, aos poucos, embora com dificuldades, procurava entender alguns princípios do TRB: radicalidade, transdisciplinaridade, pan-brasilidade, entre outros; o estudo do texto para encontrar o conflito radical, o axioma, as antonímias que orientam as ações físicas em cena, etc. Era um universo complexo que me assustava e, ao mesmo tempo, me desafiava a prosseguir na curiosidade de desvendá-lo, segundo um modo de conhecimento que se dava com base em uma *experiência formadora* como denomina Josso (2004) e que implica *uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação*. (p. 48) Articulação que se objetiva numa representação e numa determinada competência.

O CAD como espaço histórico de formação de atores cearenses, criado em 1960 e que encerrou as atividades em 1990, apesar das fragilidades de estrutura física e docente, me ajudou a perceber de modo mais efetivo, que a capacidade de contar histórias em teatro utilizando toda a minha presença, quero dizer, física e de pensamento, pertencia ao corpo. Tinha muito o que aprender sobre este ofício. Esforçava-me por realizar os exercícios corporais embora que percebesse como ainda hoje, que tenho dificuldades para compreendê-lo na relação com o espaço, além da própria resistência que exige esses exercícios. Mas de minha mãe e de minha avó já havia aprendi o que também leio (Carrió, p. 18): *aprende-se sempre sobre a dificuldade trabalhando com ela, e é essa resistência, essa tensão entre a queda e o voo, é o que gera a área de um processo criativo*. Essa “consciência” me levou a praticar variados tipos de dança (flamenco, sapateado etc.) e sempre natação, além dos exercícios técnicos para teatro. Descobri que o sedentarismo mata o corpo e sua capacidade criativa e, como atriz, a minha meta sempre foi tentar mantê-lo em alerta, embora que os estudos sobre teatro, sempre me solicitam um corpo em repouso. Acredito no entanto, que é o fazer cotidiano da cena e a labuta da criação da personagem e dos espetáculos, que realmente têm me ensinado o que é “ser atriz”.

O espaço formativo do CAD era também onde pulsava criatividade, imaginação e afeto. Eu tinha prazer de estar com os meus colegas experimentando, estudando teatro. Sentia-me segura para “aprender errando” e como pedagoga, sentia que a área da formação docente precisava discutir mais esse tema – ao contrário da arte, vejo que a educação e a própria cultura, parecem ainda querer construir uma imagem “perfeita” do educador que me sempre me incomodou. É como não houvesse ali um sujeito provido de corpo, sentimentos e desejos. O CAD representava também um espaço de embates políticos e de reivindicações junto à UFC por melhorias, devido ao descaso com esse Curso. Muitas vezes, tínhamos que cancelar as aulas, devido por exemplo, à infestação de ratos e morcegos no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, integrado a esse Curso, e a falta de professores.

A vivência no movimento estudantil da UECE durante a graduação me possibilitava também, ler aquele espaço formativo, como uma micro-realidade na qual reverberavam interesses e contradições sociais, políticas e econômicas, de um viver globalizado e expandido no fazer teatral, como fenômeno aí produzido. *O nosso sistema social encontra-se integralmente em cada um dos nossos actos, em cada um dos nossos sonhos, delírios, obras, comportamentos. E a história desse sistema está contida por inteiro na história da nossa vida individual* (FERRATORI, 1988, p. 26). Esse “viver globalizado” influenciava também o modo de ensinar e aprender teatro e, ao mesmo tempo, me desafiava para outra forma de contrapô-lo em uma militância não mais refém do discurso viciado: “você aí parado também é explorado”.

Contraditoriamente, as desilusões com o movimento estudantil – que dentre outros fatores, precisava (e assim continua) avançar muito na discussão sobre a arte –, assim como a própria Universidade; me fazia ver que poderia questionar aquela realidade, fazendo teatro. Uma das crises que provocou o esfacelamento do *Cara a Cara* – grupo de teatro do qual participava na UECE, integrante do Centro Acadêmico de Pedagogia – nesse período, por exemplo, foi que estávamos cansados de ser convidados para ser os bobos daquela corte, “enfeitando” os seus eventos. Via fortalecida em mim, a crença de que apesar da desvalorização, o fazer teatral por dentro e por fora, ou melhor, no plano individual e no coletivo, era o que nutria a minha vida, formação e prática como atriz e educadora nesta área. Recolho de Ferratori a reflexão de que minha *práxis* condensa as ações que realizo e as relações que estabeleço com a realidade em que vivo.

[...].Toda a práxis humana individual é actividade sintética, totalização activa de todo um contexto social. Uma vida é uma práxis que se apropria das relações sociais (as estruturas sociais), interiorizando-as e voltando a traduzi-las em estruturas psicológicas, por meio da sua actividade desestruturante-reestruturante. Toda a vida

humana se revela, até nos seus aspectos menos generalizáveis, como a síntese vertical de uma história social. Todo comportamento ou acto individual nos parece, até nas formas mais únicas, a síntese horizontal de uma estrutura social. (FERRATORI, 1988, p. 26).

Gaston Pineau no texto *A autoformação no decurso da vida: entre a hetero e a ecoformação* (1988) chega a esse mesmo entendimento ao expressar que as histórias de vida resultam sempre da união entre o mais pessoal com o mais universal dos sujeitos, e podem ser narradas de diferentes formas, segundo uma intencionalidade comunicativa, promovendo uma reapropriação singular daquilo que se vive. *Podemos conhecer o social a partir da especificidade irreduzível de uma práxis individual* (FERRATORI, 1988, p. 27).

Com relação aos mestres mais significativos durante esse período de formação, estão Ghil Brandão e Ricardo Guilherme; que me ensinaram o compromisso ético, estético e apaixonado pelo teatro. Minha relação de aproximação com eles, se dava no dinamismo das aulas, e durante o processo criativo da cena que sempre me inquietou. Um ano após ter concluído esse Curso, em 2000, fui convidada por Suzy Almeida, outra integrante da ATRL, para a montagem do espetáculo *A Menina dos Cabelos de Capim*² (foto 1 – anexo), que foi dirigido por Karlo Kardozo e estreou em temporada, em fevereiro de 2000. O meu desejo de entrar para o Radical estava se concretizando. Nesse tempo, o Teatro Radical enquanto sede, situava-se na praia de Iracema, em Fortaleza e era lá que ensaiávamos.

Lembro que no início da arteficialidade da cena daquele espetáculo, sentia-me uma iniciada. O fato de artistas de três grupos diferentes (Ricardo Guilherme – Grupo Pesquisa, Ghil Brandão – Pessoas de Teatro e Karlo Kardozo - Pã) se juntarem para pesquisar em teoria e prática a poética radical, me deixava confusa. À medida do meu engajamento nesse período, na Pã, é que fui compreendendo essa autonomia de criação e que ao mesmo tempo, convergia para um único modo de fazer-pensar teatro. Ficava entre nervosa com a presença desses três mestres e curiosa por aprender sobre aquele modo peculiar de fazer teatro. Os ensaios exigiam de mim reflexão sobre a pesquisa, em sintonia com o treinamento cotidiano que me desafiava nos exercícios de resistência, voz e respiração. Era incentivada a criar partituras cênicas e apresentá-las. Geralmente, nesses momentos de criação ficava sozinha, repetia à exaustão o que criava e aos poucos *começava a entender a diferença entre palavras e ações, entre ideais e capacidade de realizar concretamente*. (VARLEY, 2010, p.41).

Chegava um momento do processo, em que apresentava para todos da ATRL o que havia acumulado junto aos parceiros de cena, até ali; embora ainda cheia de dúvidas e

² As referências mais detalhadas sobre esse espetáculo constam no próximo tópico do histórico da Pã.

inseguranças. Depois, ficávamos discutindo, refazendo, até a madrugada. Nesse período, aprendi o “como” da cena, com as dicas preciosas desses mestres. De forma prática, eu assimilava com eles, as noções e lógicas de organicidade entre texto, encenação, iluminação, figurino etc., sem esquecer os motivos que me levavam a defendê-las (representá-las) como atriz, no palco. Neste caso, *expor meu processo profissional é também considerado perigoso pedagogicamente, porque enganaria ao fazer crer que bastam alguns simples conceitos para se melhorar no ofício.* (VARLEY, 2010, p. 29). Havia muito trabalho que se traduzia em um modo singular de como apreendia os saberes generosamente repassados por esses mestres, em um tempo demorado. Precisava entender em meu corpo, vida e criações aqueles ensinamentos. Ultrapassar os mestres?

Vejo que Barba ao encantar-se com o *Kathakali* indiano, e os profundos vínculos com a sensibilidade religiosa e ao mesmo tempo, mitológica e épica da sua tradição, observa além dessa natureza ritualística (que ele nomeia, mesmo, sagrada), o aspecto de como a aprendizagem do teatro passava para crianças-jovens de 10-12 anos, em um trabalho sobre a *paciente imitação e repetição de estruturas dinâmicas, partituras, sequências rítmica* (2006, p.184). Ao falar desse teatro, observa que o ensino se dá como um *lento processo de incorporação de um conhecimento que era transmitido pelos mestres sem o uso das palavras, das explicações conceituais ou das justificativas teóricas.* (BARBA, 2006, p.184). Partindo, pois, da compreensão do teatro como uma aventura humana e diária de aprendizagem, esse autor nos conduz a outro caminho, como se houvesse uma questão junto de outra, que seria preciso responder ao pensar o teatro: o que se quer fazer com o teatro, é a primeira; a segunda, como se quer fazer teatro.

Entre 2002 e 2005, participei da montagem do espetáculo *Tempo Temporão* (foto 2 - anexo), com temporadas no TJA SESC e CCBN, em Fortaleza, com texto e direção de Ricardo Guilherme e participação de Suzy Almeida no elenco junto comigo. 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 (daí o nome *Tempo Temporão*), resulta no reencontro das duas, bem como na inversão dos papéis que ambas desempenham na trama.

Assim como nos demais espetáculos do Radical e sua metodologia cênica, eu aprendia sobre o trabalho do ator como um “fabulador” ou evocador de imagens que convoca o público a também criar as suas. A relação ator-espectador apoia-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. Aprendi com o princípio da transubstanciação, a desafiar-me em transformar corporalmente por meio de partituras cênicas, uma substância real, em outra imaginada, a serviço da cena. Portanto, até comparecer à cena, a imagem se configurava não somente em abstrações, mas em processos concretos de trabalho de composição de cena e de personagem. Ocorria, com isso, um redimensionamento da artesanaria do espetáculo que tendia à unidade entre a ação física e a racionalidade do método radical.

O processo de criação da cena apontava para um número mínimo de movimentos matriciais e antagônicos que, em uma repetição criativa com nuances variadas de ritmo, intensidade e energia, geravam novos movimentos e imagens. Desse modo, por exemplo, a rede de dormir onde era encenado o *Tempo Temporão*, manipulada por mim e Suzy Almeida, ultrapassava a sua função e forma no modo usual, real. Tal rede tinha o significado recriado por nossas ações e ganhava uma dimensão ficcional a serviço da cena. Nesse sentido, no TRB o corpo do ator está empenhado em teatralizar situações específicas fora do cotidiano, como um instaurador dos significados fundantes da cena, criando imagens teatrais, com suas ações físicas e a efemeridade de sua presença, provocando um investimento na imaginação e na criticidade do espectador.

Seguindo nas reflexões, vejo que Barba, ao aprofundar o que entendemos por “espectador”, se uma relação entre um ser humano e outro, se imaginada, se interpretada, definida ou encarnada, chega a juntar a esse entendimento, o que ele chama de totem fundamental – a técnica –, à pergunta pelo que queremos com o teatro. Vejamos como esse autor se refere a estas perguntas que se entrelaçam:

O que queremos fazer dele, do teatro? Temos que nos conformar a ser guardiões de suas formas, governados por turistas, pelos funcionários do mecenato, pelos regulamentos do solene museu do espetáculo vivente? Ou queremos decidir com nossas ações porquê este artesanato seja assim, tão necessário a cada um de nós, o que deve ser extraído desse prestigioso achado de uma sociedade que não existe mais, com quem lutar para reconhecer os segredos e as potencialidades do nosso artesanato, como e onde difundir e utilizar seus materiais e suas substâncias? (BARBA; 2006; p.191).

Deslocando-me agora para outro movimento autoformativo – o da pesquisa, tem contribuído para pensar minhas práticas como atriz e educadora. Acima de qualquer outro interesse, persisto nesse árduo caminho, porque tenho necessidade de refletir por meio da escrita, aquilo que invento em teatro, em conjunto com os parceiros de grupo; e partilho do mesmo conflito da atriz do Odin Theatre, Julia Varley (2010, p. 30), mas persevero:

Vejo-me diante de um paradoxo. Se continuo a defender a integridade e a particularidade da experiência que não pode ser comunicada, nunca estarei apta a condensar um relato, uma teoria e um saber diferente. Se paro, entretanto, de defender essa experiência como tal, escreverei uma história que não é minha. Tenho necessidade de transmitir, mas também de descobrir como fazê-lo.

Exemplifico aqui algumas sistematizações desse exercício com a pesquisa de mestrado realizada entre os anos de 2004 e 2006, intitulada *As significações sobre o trabalho com a imaginação na artesanaria da cena do Teatro Radical Brasileiro – TRB*, tomando como base a minha participação como atriz na montagem do espetáculo *Tempo Temporão*, juntamente com outros dois parceiros. Queria compreender melhor a feitura da cena teatral, na qual se imbricavam o trabalho imaginativo, a emoção, a preparação do ator e do espetáculo e as pesquisas realizadas nesse processo, já como alicerce do que venho denominado *artesanaria*. Esses achados da pesquisa possibilitaram trocas de saberes com outros colegas de prática e docência teatral; e outros que, embora não sendo artistas, trabalham com esses conteúdos em suas aulas de arte.

Realizei tal estudo tomando como uma das bases teóricas centrais, uma primeira aproximação com a *Teoria Crítica do Imaginário*, de Gaston Bachelard, que retomo como integrante do modo artesão de reflexionar sobre a cena teatral. Resultou do ato de imaginar, no qual estiveram presentes as marcas do vivido e do criado esteticamente, e expressos por nós artistas do TRB, à época. Elementos como: autonomia, racionalidade, domínio técnico e emocional estiveram presentes, por meio do ato de imaginar, em parte raiz, em parte transbordamento da artesanaria da cena teatral investigada. Resignifico aqui essas reflexões.

Algumas das significações sobre o trabalho imaginativo, matéria prima da *artesanaria da cena teatral*, nortearam os questionamentos formuladores daquela pesquisa; e se constituem também como teoria de onde parto, para seguir agora com a tese. *Meu ofício me dá a oportunidade de ser percebida no presente. Se, porém, quero unir meu percurso com o passado e deixar traços para o futuro, transmitir aquilo que considero útil, devo encontrar um jeito de explicar isso com palavras.* (VARLEY, 2010, p. 26).

A primeira, transubstanciação da memória do vivido para a cena, intermediou nossos pensamentos e ações pela via das experiências individuais e coletivas, integradas ao trabalho do imaginar projetando-se para o futuro. Compreendi melhor a feitura da cena que abriga imagens do vivido por nós artistas, com base na presença desse acervo. As imagens das lembranças dos nossos tempos de jogos e brincadeiras nos quintais e nas ruas de areia, por exemplo, se configuravam nas conversas e nos gestos corporais, em meio ao estudo do texto

dramático e às improvisações cênicas. Essa reconstituição das experiências passadas trouxe à cena, o vivido individual e coletivamente que, nesse relembrar, modificou tais experiências.

A segunda significação sobre o trabalho do imaginar foi a integração entre as nossas experiências de vida, de arte e de formação, possibilitando um olhar renovado para o vivido por meio da experiência teatral. A fabulação da vida, foi a terceira. Em cena, evocamos imagens imaginadas com o próprio corpo e voz e, por outro lado, convocamos o espectador a também criar as imagens do que aprecia. A quarta e última significação, foi a necessidade de reconhecer o trabalho imaginativo como relevante em nossa formação e prática como educadores, considerando experiências de vida e memória, o conhecimento crescente sobre a área de arte, e a necessidade de vivências coletivas.

Segundo Gaston Pineau (1988), no artigo intitulado – *A autoformação no decurso da vida: entre a hetero e a ecoformação*, o educador forma-se a si próprio mediante a reflexão sobre a sua trajetória pessoal e profissional (autoformação); na relação com outros, marcada pela consciência, pelos sentimentos e emoções (heteroformação) e através dos saberes, da cultura, das artes, da tecnologia e do que compreende criticamente (ecoformação). Assim, esse trabalho perdura no cotidiano de cada um de nós, como busca de criação e de liberdade permanentes, por meio do fazer teatral e media nossas práticas educativas com os alunos. A atmosfera da arte entra nessa prática pelo vivido na construção da cena, em situações de diálogo com eles.

O educador pode criar um acervo de pesquisa para a sua formação e prática docente conectada aos conhecimentos de mundo dos alunos, fazendo desse diálogo entre memória e experiência, evocação de imagens e trocas culturais, a matéria-prima para as aulas teatro. Evidentemente juntando a esses conteúdos, a apreciação e a reflexão sobre obras teatrais. Essa presença da memória do vivido no fazer teatral como experiência transformadora possibilita-nos pensar sobre o uso saudosista (reduzidor, portanto) que o educador muitas vezes faz do acervo de lembranças suas e de seu grupo de alunos nas aulas de arte, ao estimular encenações, de “pecinhas” como atividades mecanizadas; frágeis do ponto de vista da vivência e da elaboração artística, mediadas pelos códigos da linguagem teatral, cujos alunos não comparecem de modo mais inteiro. Possibilitar o conhecimento desse patrimônio cultural é relevante, porém, exigir que os alunos reproduzam essas práticas como cópia do passado, ainda coladas ao nosso tempo de alunos, impondo-as como algo criativo, sem considerar um diálogo com o presente, é, no mínimo, autoritário.

Fundamentalmente, é preciso pensar a formação do professor como um processo, cujo início se situa muito antes do ingresso nos cursos de habilitação – ou seja, desde os primórdios de sua escolarização e até mesmo antes – e que depois destes, tem prosseguimento durante todo o percurso profissional do docente. (BUENO, 2002, p. 22).

Os constantes períodos de formação em contato com as produções teatrais, são também relevantes e nos permitem um não condicionamento às formas rígidas de pensar e de fazer arte e teatro, como quem já não tem mais nada a aprender nesse campo, porque adultos ou “experientes” – capa preta com a qual escondemos o medo do novo – Se reduzidas a tais formas, as aulas de teatro pouco contribuem para a formação dos alunos. A excessiva preocupação no fazer artístico para a consecução de um produto, ao atropelar processos de criação nas quais eles aportariam como sujeitos, tampouco os conduz à compreensão e à reflexão sobre a arte, como experiência de si e objeto cultural coletivo. Essa compreensão de que o adulto já não deve ou não pode aprender, é um dos principais fatores questionados nos estudos sobre autoformação. Sobre essa realidade Gaston Pineau (1988, p. 68), assim se expressa:

Se o estudo e, portanto, o conhecimento da autoformação estão tão pouco desenvolvidos, isso deve-se à centração quase exclusiva do paradigma pedagógico-positivista sobre a heteroformação. Esta centração é frequentemente acompanhada de uma concepção estática do decurso da vida, segundo, a qual as mudanças mais importantes têm lugar na infância e na adolescência, não fazendo a vida adulta mais do que estabilizar estas mudanças, sem contribuir com outras igualmente decisivas. (PINEAU, 1988, p. 68)

As vivências coletivas, orientadas pela liberdade de pensamento e de ação, neste caso, são relevantes para a realização do trabalho imaginativo em nossa formação e prática como educadores e com os nossos alunos. Assim como no teatro, a sala de aula existe também como espaço de troca de saberes nunca destituídos do caráter de grupo. Ali, em momento único, com nossos alunos temos a oportunidade de criação e recriação dos saberes-processo nunca apartados dos saberes-produto. Ainda que não sejamos artistas, trabalhamos com esse universo da imaginação e da troca de saberes; por isso, devemos compreender as especificidades das linguagens artísticas e, se possível, expressar-nos por meio delas, nos reconhecendo como mais um do grupo.

Por outro lado, o exercício da pesquisa acadêmica enquanto narrativa de formação serve-me de material para compreender a própria formação mediante minhas aprendizagens segundo Bueno (2002), no artigo – *O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida com professores: a questão da subjetividade*. Enquanto investigo me torno também

“atriz” (faço o trocadilho aqui de propósito) em minha autoformação no sentido de atuar na produção de saberes teatrais.

Findadas as temporadas do *Tempo Temporão* e depois desse tempo longo de pesquisa acadêmica, retorno de maneira mais efetiva à Pã em 2006, embora o meu engajamento nessa Companhia tenha ocorrido em 2000. De lá para cá, são 12 anos aprendendo o difícil e prazeroso ofício do fazer teatral, em vivências coletivas com os outros artistas deste grupo, que se espraiam na diversidade de linguagens e na cotidianidade de processos colaborativos, postos em diálogos constantes com pedaços da cidade de Fortaleza e outros lugares.

Hoje vejo a Pã como espaço no qual tento deixar a minha voz-corpo de atriz que, ao ser friccionada com a dos demais componentes, abre espaços para leituras diversas e, muitas vezes, discordantes e ao mesmo tempo, afetuosa sobre o ofício da cena. No lugar do mestre, temos um coletivo; e minha posição, é a de quem ao escolher uma pesquisa dentro do grupo, aprende e partilha saberes. Sou mestre de mim mesma. *A pessoa vive e conhece mais ou menos claramente a sua condição, através dos grupos a que pertence.* (FERRATORI, 1988, p. 32). Não sei do meu ofício de atriz de outra forma – *o que você pode realizar sem uma Companhia?* – observou Ariane Mnouchkine (apud Bogart, 2011, p. 25).

Tomo a Pã como espaço de mediação de saber que interfere em mim e eu nela. Dança de memórias, sensações, saberes técnicos, fragilidades e inquietações serpenteiam o meu corpo e estão presentes em experiências diversas em formato de espetáculos, intervenções cênicas, encontros, viagens, aprendizagens e inquietudes, que se produzem à medida do tempo que passa e nos perpassam as mudanças impostas em cada processo vivido coletivamente, como o que é aqui investigado com a intervenção cênica *Noiada*.

Quatro motivos centrais, portanto, estão implícitos no retorno à temática da artesanaria da cena teatral. Inicialmente, a necessidade de reconfigurar a rede de significações produzidas em contextos tácitos de criação teatral, sob a perspectiva contemporânea. À medida que respondo algumas indagações, já outras surgem, contribuindo para a ampliação do debate acerca dos processos criativos em teatro. *Que faz do processo de formação um processo permanente, dialético e multiforme.* (PINEAU, 1988, p. 76)

O segundo motivo, é que acredito necessária a recorrência de sistematizações no âmbito do ofício da cena em seus diferentes níveis e objetivos pelos artistas que o vivenciam, como fonte fortalecedora dessa experiência que se expande no ato de estudá-la como produção de conhecimento. Parece haver certo receio ou mesmo resistência de nossa parte como artistas de teatro (e em especial, por parte de nós atrizes), em socializar por meio da

escrita, as experiências geradas durante a criação e a representação da cena. De acordo com Patrice Pavis (2010, p. 21),

Quanto às pessoas de teatro, utilizam-se raramente de análises, seja por medo de serem reveladas, seja por um vago medo da teoria ou um antiintelectualismo primário, seja por desinteresse ou falta de tempo ou curiosidade.

Vejo esses exercícios de reflexão sobre o fazer teatral, um meio para cultivarmos o hábito de registrar criticamente nossas experiências como atos históricos e culturais ínsitos no criado como a *construção e a regulação da historicidade pessoal*. (PINEAU, 1988, p. 73). Muitas vezes essas relações entre o saber e o fazer teatro ficam parecendo auto-excludentes; mas não são. Segundo Carreira (2006) para refletir sobre pesquisa nessa área, é necessário enfrentar o dilema do apartamento entre o fazer e o pensar a feitura da cena, os meandros que envolvem as ações do artista nesse âmbito e o objeto de arte daí resultante. Devido a essa relevância é que não me excludo de registrar também pelo fio da escrita, processos legítimos de criação dos quais participo, contribuindo para o surgimento de maneiras renovadas de pensar, fazer e ensinar teatro, de mãos dadas com o compromisso estético e ético com a produção científica. Nesse sentido, a abordagem biográfica me possibilita organizar reflexões sobre as ações e estratégias que realizo para enfrentar essa caminhada. Com António Nóvoa (1988, p. 117) temos que:

A abordagem biográfica reforça o princípio segundo o qual é sempre a própria pessoa que se forma e forma-se na medida em que elabora uma compreensão sobre seu percurso de vida: a implicação do sujeito no seu próprio processo de formação torna-se assim, inevitável. Deste modo, a abordagem biográfica deve ser entendida como uma tentativa de encontrar uma estratégia que permita ao indivíduo-sujeito tornar-se actor do seu processo de formação, através da apropriação retrospectiva do seu percurso de vida

A produção de conhecimento científico no âmbito da criação teatral pode viabilizar com maior rigor, um modo coletivo de pensar no qual, além do “como” fazer, nos preocupemos também com o “para quê” fazer teatro hoje. Esse fato solicita de cada ator, um debruçar-se sobre o ofício da cena, no sentido de buscar o provocativo condão de encantar, pela apropriação e disponibilidade naquilo que faz, e para manter a presença viva do corpo ao contar histórias. Quando se dá a ver, a cena é um espaço de comunhão e de troca de saberes, nunca destituído do caráter de revisão constante do que se cria. Ali, em momento único, atores e público têm, de acordo com as funções desempenhadas, a oportunidade de ensinar e aprender juntos, tendo a experiência teatral como princípio e fim em si mesma.

A produção do conhecimento no teatro é consequência das trocas nas quais participam artistas, espectadores e estudiosos. Então poderemos pensá-lo em sua complexidade, que é exatamente o que atrai o olhar dos pesquisadores. A diversidade de possibilidades e a ideia de que o teatro é uma máquina cibernética em funcionamento, animam esse desejo de correr atrás de algo que tanto escapa como seduz. (CARREIRA; CABRAL, 2006, p.14-15)

O terceiro motivo pelo qual me debruço novamente sobre os possíveis da *artesanía da cena teatral*, é que acredito estar intervindo no mundo, questionando-o, sendo por ele provocada, suscitando respostas efêmeras e tantas outras inquietações nessa área. Nesse sentido, tento contribuir para a ampliação e a socialização de conhecimentos registrados por mulheres de teatro. Para isso, autorizo-me a tomar minha prática artística como via para refletir sobre esse objeto, revendo o que tenho me tornado até aqui, como ensina Josso (2004). Ocupar esse lugar implica em um projeto de vida e de arte no qual registro provisoriamente, a maneira de como venho ao longo dos anos, apropriando-me dessa narrativa, *tendo em conta a formação permanente no decurso da vida*. (PINEAU, 1988, p. 75).

Nela desvelo-me por meio de lastros de história pessoal, profissional e artística, como fontes de experiências, de saberes, de desejos e de sonhos realizados ou não. De outra parte, como ser reflexivo, questiono o que fazer com esse aprendizado e como socializá-lo em minhas aulas de teatro em curso de formação de educadores e com adolescentes do Curso Princípios Básicos de Teatro – CPBT, do Theatro José de Alencar. Tento com isso impor a mim mesma, a tarefa de pensar o pensamento resultante de uma práxis em teatro, mergulhada na realidade social e cultural em que estou situada e que, portanto, também me afeta.

Poucas mulheres têm papel relevante na história do teatro, geralmente estudadas em academias ou universidades. Foram atrizes e artistas importantes, mas não elaboraram teorias, e suas experiências chegam até nós, em grande parte através de biografias, cartas ou informações de noticiários. No século dos grandes reformadores do teatro e da direção, as mulheres ficaram à margem. Fazem parte de uma multidão de pessoas cujas realizações permanecem encobertas e sem reconhecimento. (VARLEY, 2010, p.26)

A quarta e última motivação é que, ao refletir sobre a dimensão artesã da cena, tento contribuir com o exercício de pensar os possíveis da arte por meio do processo de criação teatral, gestado em trajetórias tão relevantes quanto o produto que daí emerge. Do enfrentamento do que me parece tão conhecido, vasculho novas imagens para o fazer teatral e suas múltiplas facetas, de mãos dadas com a vida; novos saberes extraídos do que fora tantas vezes visto. 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).

Por tais motivos, acredito ser necessária a incursão mais uma vez, em um processo de criação teatral, como experimento que me possibilite juntar fazer artístico e racionalidade, para o aprofundamento do que venho denominando *artesanía da cena teatral*; acúmulo de um fazer-pensar artístico mediado pelo corpo inteiro, em movimentos criativos de apoderamento do que venho tornando-me até aqui, em meio ao banimento das aprendizagens no âmbito do sensível e seus diálogos com o pensamento. Barba (2006, p. 192) deixando claro que o teatro envolve o que está dividido no ser humano, ressalta o caráter de *arte*, sem deixar de dizer que este reino, ilha flutuante, ilha de liberdade, deve ser burilado e falar da realidade circunstante, da qual não se separa, e de nós mesmos. Vejamos:

O que fazer do teatro? [...] Minha resposta, se devo traduzi-la em palavras, é: uma ilha flutuante, uma ilha de liberdade. *Derrisória*, porque é um grãozinho de areia no vórtice da história e não transforma o mundo. Sagrada, transforma a nós mesmos. [...] É o lugar da Recusa que não se separa da realidade circunstante, muito pelo contrário, onde o ato de recusar pode ser burilado como uma joia, como uma fábula atraente, que depois nos surpreende, quando nos parece que fala de hoje e, exatamente, a nós. (BARBA; 2006; p.192).

Assumido o risco, o desafio torna-se maior que o anterior, forjando mais uma escritura reflexiva que contribua no tempo atual, com o diálogo entre o artista teatral, sua obra e a escuta pela dimensão autoformativa daí resultante. Não caminho sozinha; outros artistas e estudiosos ajudam-me com suas contribuições práticas e teóricas como experiência estética e humana e ao mesmo tempo, política e social de resistência, a toda forma de redução da arte a uma visão instrumental.

Disso resulta um situar-me na contramão de categorias abstratas, apartadas do diálogo entre sujeitos sintetizadores de obras mediante sua historicidade e cultura, e a reflexão crítica no momento mesmo em que são criadas. Investigo novos elementos forjadores de um sentido de revisão sobre o conceito em construção de *artesanía da cena teatral*, segundo as etapas desse caminhar, como possíveis indiciadores de entrecruzamentos entre experiências de vida e de arte, feito marcas deixadas pelo oleiro na louça que cria do barro.

1.2. Companhia Pã de Teatro: origens e artesanania centrada no mestre



Figura 1: Logotipo da Pã criado por Filipe Camilo

Descrevo desde agora, fatos relevantes sobre o contexto de criação, desenvolvimento e produção da Companhia Pã de Teatro, Pesquisa e Produção Cultural, fundada em 15 de abril de 1996, pelo diretor, pesquisador teatral e dramaturgo, Karlo Kardozo. Apesar de relatar esses itinerários de pesquisa como testemunho do envolvimento nesse coletivo artístico, tenho clareza de que cada um dos outros nove integrantes tem uma leitura própria sobre tais fatos aqui expressos, como sujeitos fazedores desse contexto histórico e artístico permeado pelos estágios globalizados de fragmentação do sujeito e conseqüente deslocamentos de identidades.

De acordo com a pesquisadora e contadora de histórias Gyslaine Matos (2005), o lugar de onde falo é o de quem recebeu essa história e foi construindo aos poucos, o seu lugar nela, feito pássaro de mesma plumagem para repassá-la adiante, por meio do fazer e da pesquisa teatral. Portanto, não estou isenta.

Para organizar a reflexão sobre esse longo fio em busca de uma poética em sintonia com o fazer artístico dos integrantes da Pã como sujeitos múltiplos, situados na contemporaneidade, dividi esse itinerário de desenvolvimento e de experimentações, de maneira didática, em quatro etapas a seguir, correndo o risco de omitir alguma delas:

- a primeira, entre 1996 e 2000, da criação da Pã à fase de influências da poética radical, quando esteve filiada a Associação de Teatro Radicais Livres – ATRL;

- a segunda, entre 2001 e 2006, de transição e de produções independentes daquela Associação; na qual fica patente a discussão coletiva sobre os trabalhos que vão sendo montados pelos integrantes da Pã e onde ressaltamos a busca pelo labor na artesanaria da cena;

- a terceira, entre 2007 e 2008 na qual o processo criativo e as apresentações do espetáculo *Fragmentos do Corpo* foram condensadores dos desafios dessa fase, entre outras atividades desveladoras do muito do que vínhamos nos tornando;

- e a quarta e última fase, de 2009 aos dias atuais, na qual as pesquisas sobre *cidade* e a linguagem do *crack* se fazem presentes de modo mais contundente, aglutinando esforços de compreensão e chamando nossos devires para comparecerem na artesanaria da cena.

Neste item, tratarei das duas primeiras fases, pela configuração aí existente, da artesanaria centrada no mestre. Na primeira fase, a Pã norteou-se pelo objetivo primordial presente até o momento – o desenvolver técnicas de pesquisa e de produção cênica de contação de histórias, por meio de uma poética pluricultural e interdisciplinar. O grupo inicial foi formado por Karlo Kardozo, Eugênia Siebra, Suzy Almeida e Cícero Lopes, ex-alunos do Curso de Arte Dramática da UFC – CAD³ com a orientação do mestre Ricardo Guilherme durante a artesanaria da cena, de forma afetuosa, crítica e estimuladora.

A referência mítica dessa Companhia que lhe precedeu o nome foi o próprio deus Pã. (foto em anexo), cuja lenda narra que ele era filho de Mercúrio com a bela ninfa Timbris, e veio ao mundo com chifres e pernas de bode. O deus⁴ dos bosques e dos rebanhos que tinha por missão multiplicá-los era alegre e barulhento. Apaixonou-se pela ninfa Syrinx, que o rejeitou. Continuou a persegui-la, até que ela fugiu e foi transformada em bambu pelas náiades⁵ do rio Ladon. Pã admirado, o cortou em sete pedaços e fez uma flauta. Os melódiosos acordes atraíam as ninfas que vinham dançar em volta deste deus agregador, apesar da sua feiura. (HAMILTON, 1992).

³ O CAD – Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará – UFC, de extensão, foi fundado em 15 de março de 1960 e funcionou até 1990. Formou várias gerações de atores cearenses, muitos dos quais hoje, integram os grupos teatrais da cidade e do estado.

⁴ Fonte: <http://www.mundodafilosofia.com.br/page80.html> - acesso: 04/05/10

Pã <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/mitologia-grega/pa.php>- acesso: 04/05/10

⁵Náiades ou naiades são ninfas das águas doces.



Figura 2: Pã – deus agregador

Corroborando essa visão, Karlo Kardozo em entrevista, acrescentou que Pã é um deus de fertilidade em sintonia com a natureza. Eu digo que também a cultura como a feita que se descola do que historicamente “estava ali como herança” também marca a ideia deste coletivo teatral, já que a flauta traz essa simbolização do que se cria, como sendo parte de contextos novos, respondendo aos desafios de compreensão das realidades. Observa o diretor: *Esse conceito essa ideia de agregação e de criatividade que o deus Pã nos proporcionava, em nossa interpretação, nossa leitura desse mito, juntamos e trouxemos para a Companhia*⁶.

Em seu percurso inicial de criação e desenvolvimento de pesquisas teatrais, a Pã foi fortemente influenciada pelos princípios teóricos e metodológicos do Teatro Radical Brasileiro – TRB⁷, criado pelo também ator e pesquisador teatral Ricardo Guilherme como um *modus faciendi* da encenação dizer-se e, também, erguer-se com um trabalho artístico, que constitui uma ética e uma estética próprias. Era um tempo da presença sábia do mestre generoso e apaixonado. Embora ainda não estando aí presente, os relatos que ouvia dos integrantes antigos da Pã, depois de minha entrada, davam conta do aprendido com esse mestre, muito mais em forma de desafios durante as montagens de espetáculos, do que

⁶Trecho de entrevista com Karlo Kardozo realizada em 29 /11/2010.

⁷Em termos conceituais, o Teatro Radical Brasileiro surgiu em 1988, sob o formato de artigo-manifesto, publicado por seu criador, Ricardo Guilherme, no jornal *Correio Brasiliense*, em Brasília. Resultante da análise pessoal de suas experiências sistemáticas e intuitivas no processo teatral, envolvendo dramaturgia, concepção de espetáculo e de ator, por exemplo, essa ideia de “radicalidade” no teatro vem sendo, desde então, desenvolvida e aperfeiçoada, com núcleos e pessoas que dialogam com essa poética teatral.

ensinamentos. Tinham que descobrir por si, a caminhar pelas veredas incertas do estudo do texto, do treinamento do ator, da compreensão do espaço cênico e seus códigos, segundo a poética radical. Barba (2006, p. 117) nos faz ver que assim como na vida, o que aprendemos na arte do teatro não se dá sem a influência de outros sujeitos:

Somos todos filhos do trabalho de alguém. Podemos nos iludir de não ter tido mestres, de que nenhuma personalidade nos influenciou, e afirmar com orgulho que nossa originalidade nutriu-se do ensinamento anônimo e democrático das escolas de nossa civilização industrial. Ou então, podemos reconhecer em algumas pessoas a origem daquele caminho que nos levou a nós mesmos e que os outros chamam de “biografia profissional” (BARBA, 2006, p.117)

No caso da Pã, esse período foi marcado por valiosas aprendizagens e descobertas. A complexidade da poética radical forjava um modo de apropriação por essa Companhia e desde já lhe imprimia uma característica própria de aglutinação de pessoas. Quanto mais o grupo trabalhava e reflexionava sobre suas práticas, mais tornava coletivo esse movimento de construção e de aprendizagem com a arte do teatro.

Assim, a ética tentava/tenta elaborar uma crítica social de traços propositivos, a desvelar tensionamentos e formas das relações humanas acontecerem nos espaços e tempos encolhidos de agora, segundo Hall (2001). Neles, avultam em importância as figurações de realidade que cercam e constituem as vidas dos indivíduos quase que invisíveis, que perfazem suas andarilhagens na cidade. Já a estética, dialogava/dialoga com a ética visceralmente, e busca uma linguagem elaborada, calcada no que se vê hoje nas margens deste ambiente, que vai dar os traços singulares das criações e formas de sua expressão. Assim, centro-me por hora, nos primórdios da Pã e daqui em diante, vou criando um modo de contar seu dinamismo. No relato seguinte, o diretor da Pã mencionou essa fase inicial – eu digo *essa face* inicial da arte do teatro da cena centrada na figura do mestre, a dialogar com outros da tradição:

A gente tinha acabado de sair de uma convivência com o Ricardo Guilherme, na época do CAD - os quatro integrantes da Pã são oriundos do CAD. Passaram por uma vivência com o Teatro Radical né? Eu, Eugênia, Suzy, Cícero. É a primeira formação, o primeiro trabalho que a gente faz enquanto Pã. Não só pelo Ricardo Guilherme, mas também pelo Artaud, Grotovski, Barba⁸⁸.

Quais foram os fundamentos do TRB que eu poderia dizer – mais influenciaram a Pã? A **radicalidade** é um veio mais profundo sobre o qual se assentam múltiplas veredas. Síntese dos verbos *radicalizar* e *radicar*, no TRB *radicalizar* significa procurar as fontes geradoras do teatro, bem como a sua autosuficiência, como uma expressão singular, artística,

⁸⁸Trecho de entrevista com Karlo Kardozo realizada em 29 /11/2010.

autônoma, centrada no ator e na atriz vivos, e na busca do conflito fundamental da cena. *Radicalar* representa, também, o empenho em busca das raízes culturais brasileiras. Há, portanto, duas vocações implícitas no conceito da radicalidade: a semiológica, de estudo das raízes primárias do teatro, e a antropológica, de estudo da cultura brasileira em suas raízes.

O entendimento do teatro como uma arte autosuficiente aponta para o segundo princípio teórico do TRB, que é a **transdisciplinaridade**. Ou seja, uma contraposição à ideia pós-moderna de que, para ser convincente (em função de seu enfraquecimento via indústria cultural), o teatro como arte teria que aglutinar as consequências 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). Esse é um ponto revisto pela Pã, como veremos. Sobre a indústria cultural Adorno & Horkheimer (1986, p. 118-9) esclarecem:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão nas quais estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle dos seus dados exatos, e é assim precisamente que os filmes adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.

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, diria que o ator radical pode, por exemplo, estudar música sem a obrigatoriedade de tocar instrumentos musicais, ou mesmo preparar a sua voz tecnicamente, mas não cantar. É preciso, entretanto, 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 sîgnica, quer dizer, um teatro que se expressa por meio das próprias estruturas, ensejando uma gramática própria.

O termo **transsubstanciar**, como partícipe do princípio da transdisciplinaridade, refere-se a mecanismos que possibilitam transformar uma substância em outra, mantendo a autossuficiência do teatro, no sentido da sua afirmação e reafirmação como arte centrada no trabalho do ator (outro ponto revisto pela Pã). Ainda assim, essa é uma chave importante para

a pesquisa, não pelo aspecto da centralidade, mas pelo fato de que o ator, estando em cena, deve transubstanciar significados próprios para a encenação. Desse modo, por exemplo, um objeto manipulado por ele não terá apenas a função que tem na realidade, mas cria e sugere outras realidades imaginadas e campos sógnicos. Tal objeto terá o significado recriado pela sua ação, e passa a ter uma dimensão ficcional como já comentei. Esse transubstanciar se revela, também, como um esforço no sentido de focalizar as extensas possibilidades do corpo e do trabalho do ator de constituir elementos cênicos que fujam do naturalismo no sentido estrito.

A **pan-brasilidade**: tentativa de consciência de brasilidade (sem uma atitude xenófoba ou restritiva), da singularidade dos contextos e formas da vida brasileira e da universalidade do humano, que por esse meio se diz. Permite estudar a diversidade das culturas brasileiras, não para delimitar as diferenças étnicas em sua multiplicidade, mas para estabelecer as intercessões que existem em nossa formação multirracial, detectando convergência de sentidos, em meio à singularidade de cada expressão cultural. 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 ou o conflito radical que medra nesses contextos de vida. Além disso, o significante semelhante e sonoro “pan” se coaduna com a busca da Pã, pelos diversos Brasis dentro do Brasil, adotado como princípio de pesquisa e de multiplicidade de pensamentos neste período. Vejamos um trecho do depoimento de Karlo Kardozo, sobre a importância de tal princípio:

E aí, entra um conceito que já tem a Pã, que é o conceito que o Ricardo |Guilherme bate muito, dentro do conceito da teoria do Teatro Radical, que é o conceito da pan-brasilidade. Esse conceito destes múltiplos brasis. A gente tá muito influenciado por este trabalho e a minha própria formação está muito ligada à minha terra, ao meu lugar e depois, a toda uma visão política desta época. E depois, vem toda essa trajetória que vai de 97 até 2005; a gente ainda participa de uma mostra radical com Iracema. (Grifei)⁹

Há que se considerar que, para o contexto atual de fragmentação vivido sob a modernidade tardia, se torna desafiante encontrar uma “essência cultural” como síntese dos diversos brasis, como sustenta a Pan-brasilidade, como princípio de resistência. Primeiro, porque a noção mesma de *identidade* brasileira, nordestina, nos é ainda frágil, segundo porque como afirma Stuart Hall (2001, p.69), ao estudar a temática da identidade cultural na pós-modernidade, este tipo de sociedade na qual vivemos, não é mais um todo unificado e bem delimitado. Autonomia nacional e globalização se enraízam profundamente nesse contexto

⁹Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010.

histórico de forma tensa e contraditória, por conta de três possíveis consequências da globalização sobre as identidades culturais, a saber:

As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”; as identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – *híbridas* – estão tomando o seu lugar. (Grifos do autor)

Para chegar ao intento da radicalidade dialética na prática teatral, o TRB cumpre as seguintes etapas metodológicas¹⁰: a **divisão em unidades do texto**, partindo do estudo dos verbos ou das sugestões que a dramaturgia traz de ação; a busca pelo **conflito radical**, gerador das ações dramáticas, que é capturado por meio da busca pelo **axioma** (a problemática), pelas **antonímias** (verbos de ação), pelo **mito** da peça na Antropologia cultural brasileira, pela identificação do **locus da representação** e da **ação física**. Há no teatro, porém, ou em qualquer processo de criação artística, a presença do imponderável e do imprevisível, do que se reinventa nos contextos da cena em sua artesanaria.

O trabalho teórico-prático realizado anteriormente pelo TRB dotara os atores da Pã de um referencial de pesquisa, em relação à proposta de encenação, que ia sendo confrontado com a prática da criação teatral centrada no trabalho do ator. Os entendimentos da síntese teórica das cenas que se iam tecendo eram testados, confirmados ou negados por meio dos corpos, vozes e experiências vividas dos atores que, embora sendo aqui apresentada para efeito didático, em uma ordem de sucessão, podia ser alterada em um determinado processo de criação.

Assim como no TRB, entre o estudo de mesa¹¹ e a consecução da cena dramática, as experimentações corporais estavam presentes desde os contatos iniciais com o texto dramático. O trabalho com o mestre se dava no âmbito das orientações e estímulos à medida das reflexões sobre a temática central evocada no texto e nas improvisações. Tendo em mente tais princípios, este grupo estreou em fevereiro de 1996, no Teatro Universitário da UFC, o primeiro espetáculo, intitulado *Contos de Ouvir Dizer*, com texto de Ricardo Guilherme e direção de Karlo Kardozo. No elenco estavam as atrizes Eugenia Siebra e Suzy Élide (foto 3 - anexo). Em novembro deste mesmo ano, realizou outra temporada no Teatro Morro do Ouro, anexo ao Theatro José de Alencar - TJA.

¹⁰ Estes princípios foram analisados profundamente em minha dissertação intitulada: *As significações sobre o trabalho com a imaginação na artesanaria do Teatro Radical Brasileiro – TRB*, em 2006.

¹¹ O estudo de mesa é tradicionalmente tomado como a etapa de análise minuciosa de leitura e estudo do texto dramático em grupo, extraindo deste os elementos que subsidiarão as experimentações corporais para a criação da cena dramática.

Nesse âmbito, havia um pensamento estético e político norteando os integrantes daquele coletivo que questionava sobre que histórias contar. Perguntavam-se: por que fazer teatro e que tipo de teatro pretendiam fazer, em função de agirem e interagirem num determinado contexto social, político e cultural do Ceará e do mundo? Teriam algo a dizer sobre aquelas realidades que se configuravam de modo singular no particular das culturas? Esses questionamentos resultavam dos estudos e discussões antropológicas e políticas do Teatro Radical, de acordo com as pesquisas e montagens sobre os nossos vários “Brasis”, de acordo, principalmente, com o conceito de *pan-brasilidade*.

Foi com essa influência da poética do TRB que a Pã integrou entre 1997 e 2000, a Associação de Teatro Radicais Livres – ATRL, fundindo-se a outros dois grupos: o *Pesquisa*, de Ricardo Guilherme, e a *Companhia Pessoas de Teatro*, de Ghil Brandão, visando a aprofundar uma formação ética e estética, e com o objetivo de dar continuidade à pesquisa e à difusão da poética radical, mas mantendo crescente a sua autonomia artística. Além destes, as atrizes Suzy Almeida (que hoje também atua como dramaturga), e Eugênia Siebra, constituíram o que viria a ser o núcleo de atores-fundadores daquela Associação. A meta era buscar a centralidade do potencial interpretativo do ator e as raízes do teatro, bebendo em fontes de mestres como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Antonin Artaud e Bertold Brecht.

Quanto à produção deste período na ATRL, foram montados os seguintes espetáculos: *É Proibido Nascer Em Brasília* e *Bravíssimo*, com direção de Ricardo, *Pessoa Persona*, direção Karlo Kardozo e Gil Brandão. Em 1998, estreou *68. com.br* sobre a direção de Ricardo Guilherme. Atentemos para um relato de Karlo Kardozo sobre esse período:

A gente se reúne e começa uma pesquisa. Mas com essa vocação, com essa intenção de trabalhar com a contação de história que logo em seguida, isso foi em 96. [...]. Logo em 97, Ricardo Guilherme tá voltando de Brasília, Ghil Brandão também tá voltando de Brasília. Os dois tinham cada um a sua Companhia, O Ghil com a Pessoas de Teatro e o Ricardo com o grupo Pesquisa. O Ricardo propõe então, a gente fundir as coisas, juntar os três grupos e montar uma associação. Aí, saímos discutindo o nome acabou chegando na Associação de Teatro Radicais Livres. Até a gente brincava de por que esses livres? Até uma forma de amenizar, dizer que estávamos todos numa pesquisa só, ou uma teoria única¹². [...].

¹²Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010.

Em 15 de abril de 1999, foi fundado pela ATRL o Teatro Radical¹³, na rua Dragão do Mar, 531 – Praia de Iracema, em Fortaleza, com a apresentação de *68.com.br*, de Ricardo Guilherme. Posteriormente, foi montado o espetáculo “A”. Diversos projetos (oficinas, palestras, exposições, seminários, debates) e montagens teatrais, foram desenvolvidos nesse período¹⁴. O TRB manteve o Centro de Pesquisa em Teatro (biblioteca, núcleo de referência midiática e banco de textos dramaturgicos), um acervo de livros sobre o teatro no Ceará, no Brasil e no Exterior, e um Núcleo de Contação de Histórias. Segundo Karlo Kardoza, esse espaço foi fundamental em sua formação e compreensão do fazer teatral em grupo.

Além de outros espetáculos, a *Menina dos Cabelos de Capim*, estreou em temporada em fevereiro de 2000, na sede do TRB, com direção de Karlo Kardoza e texto de Ricardo Guilherme, permanecendo em cartaz até julho deste ano. Esse autor inspirou-se no conto de tradição ibérica *Os Figos da Figueira* e recriou essa história da menina que é enterrada em um buraco pela sua madrasta (minha personagem), trazendo o ambiente e os costumes da cultura nordestina para essa montagem. Para mim, foi e continua sendo um trabalho especial porque marcou a minha entrada na Companhia Pã.

Integraram também o elenco os atores Cláudio Perebo, Hertenha Glauce e Renata Gomes; esta última foi substituída ao final da temporada pela atriz Luiza Torres. Entre agosto e novembro deste mesmo ano foram realizadas apresentações no Teatro São João, Sobral (CE) em Palmacia e Pacotí (CE), durante o Festival Nordestino de Guaramiranga, e no Centro Cultural do Banco do Nordeste; em Fortaleza; também, em novembro, apresentamos o espetáculo nas cidades de Araripe e Crato, durante a Mostra SESC – Cariri.

Até 2011, realizamos apresentações deste espetáculo, em vários locais de Fortaleza. Karlo Kardoza mencionou o tipo de abordagem que se tentou deixar vincada e que se propunha dar conta de certa universalidade que buscávamos naquele período e que ainda amadurecemos atualmente, com este espetáculo, com base em nosso olhar para a cultura nordestina:

¹³A Cia. Pã realizou, também neste período, e em parceria com a ATRL, no Teatro Radical, várias atividades culturais dentre conferências e debates: *Teatro Cearense Anos 60*, por B. de Paiva (abril, 1999); *As Personagens de Fernando Pessoa*, por Noemi Elisa (junho 1999); *Nelson Rodrigues, o criador e a criatura*, por Ricardo Guilherme (agosto 1999); *O Arquétipo da Serpente em Nelson Rodrigues*, por Ghil Brandão (agosto 1999); *Homoerotismo em Toda Nudez Será Castigada*, por João Jorge Raup (agosto 1999); *Versões e Perversões de Nelson Rodrigues no Cinema Brasileiro*, por Ricardo Guilherme (agosto, 1999); *A Constante Luta de Eros com Thanatos*, por João Jorge Raup (novembro, 1999).

¹⁴Entre outros espetáculos montados neste período estão: *68.com.br*(1998), *A Serpente* (1999), de Nelson Rodrigues, *A Divina Comédia de Dante e Moacir* (2000), de Ricardo Guilherme, *Iracema* (2000), de Ricardo Guilherme e Karlo Kardoza, *As Idades da Loba*(2001), de Ricardo Guilherme, *Merda* (2001), de Ricardo Guilherme, *Arroba*(2003), de Ricardo Guilherme, entre outros. Houve também Cursos de Formação abertos ao público como: Introdução à poética do Teatro Radical (junho, 1999/2000) e Encenadores Radicais (agosto, 2000)

*Neste período a gente monta A Menina dos Cabelos de Capim com essa temática telúrica, mas sempre universalizando isso, sempre preocupado com as questões do homem, sem nenhum bairrismo, sem nenhum nacionalismo, nesse sentido pequeno, mas querendo alcançar essa compreensão maior humana. [...]*¹⁵.

Voltando ao fio da meada temos que, em 21 de outubro de 2000, o Teatro Radical enquanto sede – ponto de encontros e produções artísticas teatrais e de formação da ATRL, infelizmente, fechou suas portas em decorrência de problemas financeiros. Mesmo assim, em dezembro desse ano, a Pã estreou em Sobral, a primeira versão de “Iracema”, texto e direção de Karlo Kardozo e Ricardo Guilherme. Lua Ramos, Nelson Rubens, Mário Filho, além de mim, compuseram o elenco desse trabalho. A ATRL, embora sem sede, ainda participou do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto – SP com a peça *DNA* de Ricardo Guilherme, em julho de 2002. Com isto encerra-se também a **primeira fase** de pesquisas e produções da Pã. O diretor comentou esse período, no seguinte depoimento:

*Depois que fecha o Teatro há um certo arrefecimento, né, porque tirou a base, tirou a importância da sede, a importância do ponto, do lugar e a gente começa cada um a trabalhar mais individualmente. Mas aí, a gente dá continuidade à pesquisa de Iracema. Lembro que a gente começa com diversas experimentações que culminam com o solo da Luiza em 2005, no Teatro Radical.*¹⁶

Ao referir-se ao afastamento de Grotovski, após um longo período de ensinamentos Eugênio Barba (2006) como seu discípulo, reflete em seu livro *A terra de cinzas e diamante*, sobre a questão do mestre, em teatro, serve à reflexão sobre o momento semelhante pelo qual passava a Pã. Ele perguntava-se o que o mestre queria lhe dizer com o seu afastamento:

Quem é esse mestre distante e invisível. O superego profissional? A pessoa, ou o conjunto das pessoas que consciente ou inconscientemente nos levaram a incorporar algumas das tensões que se tornam o leme de nossos mais secretos impulsos, das nossas decisões mais extremas, das nossas realizações mais teimosas? (BARBA; 2006; p.109) .

Vejo na pergunta de Barba que não estamos diante de uma visão de aprendizagem de uma técnica, embora possamos depois que esse aspecto – técnica (se é que este seria o termo), será sempre necessária à construção da arte da cena teatral, como o próprio Barba, vai admitir. É que parece que há uma aproximação maior com os textos que nos colocam a desvendar certos esconderijos que temos dentro de nós mesmos; que nos situam ante o aspecto do teatro como ritual, com um fervor quase místico ante ele; ou como uma

¹⁵Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010

¹⁶Idem.

experiência, ao invés de vê-lo redutoramente como diversão ou entretenimento, entre outras formas de “consumo” da arte.

Barba, ao tentar responder à pergunta *Por que o mestre desaparece?* Para nos dizer que já podemos viver sem ele, que agora somos ele, ou que o essencial se esconde por *detrás de sua imagem?* (BARBA; 2006; p.109). A seguir Barba busca alguns textos que são reveladores da natureza de sua questão; mostra-nos, então:

*“Às vezes, ao entardecer, um rosto
nos observa do fundo de um espelho.
Você é aquele espelho rachado
Que me revela o meu próprio rosto.
(...) Se você não souber onde me procurar
Não vagueie pelos montes ou pela florestas.
Se realmente você quiser me encontrar
Procure-me em você, dentro do seu próprio coração.”*

(BARBA; 2006; p.110)

Entre 2001 e 2006, teve início a **segunda fase** da Companhia Pã. Se havia dificuldades com a sobrevivência do grupo, esta fase, porém, não foi menos criativa e dada a revisões. Lembro-me de que os encontros, estudos e ensaios ocorriam na casa do diretor, quando ele ainda morava na rua Marechal Deodoro, no bairro Benfica, em Fortaleza, e, muitas vezes, sua residência tornava-se pequena para nossas experimentações. O clima doméstico também interferia em alguns momentos, principalmente, no caso dos ensaios. De outras vezes, reservávamos salas em espaços como o CAD, da UFC, e o TJA. Essa ambiguidade – certo esmaecimento em nossos encontros e projetos e, ao mesmo tempo, perseverança e procura de linguagens e formas de nos encontrarmos com nossa arte – parece caracterizar um fazer teatral que embora suas características próprias, nos irmana com as dificuldades, de muitos outros grupos de teatro em Fortaleza.

A multiplicidade de pensamentos dos integrantes da Pã reúne as aprendizagens dessa fase inicial centrada no mestre, e a ultrapassa, em virtude mesmo do caráter plural de saberes e fazeres teatrais que se configuram à medida do amadurecimento das pesquisas desse coletivo, que se espraiam agora como ressignificação do produzido em teatro.

Brecht mostrava a importância de modificarmos o entendimento e modo de agir, em termos dos espaços de fazer teatro, seus significados e aprendizados. Se seria importante ocupar o teatro, seria também de imenso valor buscar mostrar teatro em outros espaços e para outro público, criando formas de ocupação dos equipamentos sociais que se possui nas culturas. Aliás, a impressão que tenho é que em Fortaleza, a exemplo de outras cidades do país, fazemos teatro para nós mesmos (artistas teatrais), posarmos de crítico ou de diretores do que apreciamos. Oxalá, nos desvencilhemos disso um dia.

Para Brecht (s/d, p.268-9), o homem comum traz a substância da teatralidade, em sua vida cotidiana, e também sua humanidade, mesmo que esta deva ser questionada nos contextos da socialidade capitalista pelo próprio teatro. Ao descrever o *teatro quotidiano, multímido e anônimo, mas bem vivo e terreno, que se alimenta do convívio dos homens e acontece em plena rua* (BRECHT; s/d, p.265), o teatrólogo nos convoca a aprender com o povo das ruas o teatro que ele faz. Distingue, porém, o que ele - Brecht faz, de uma imitação sem objetivo; ao contrário, mostra o propósito, a ambiguidade, os matizes, a contraditoriedade deste teatro das ruas, conferindo aos sujeitos que o fazem um propósito bem determinado, uma dignidade. Vejamos como Brecht fala dos sujeitos, pessoas comuns, que estão nas ruas fazendo o que ele nomeia de teatro do cotidiano:

(...) *Eis que a vizinha imita o senhorio e mostra
 Com precisão, reproduzindo a sua loquacidade,
 Como ele intenta desviar a conversa,
 Desviá-la da canalização da água que rebentou!
 Nos jardins públicos, os rapazes mostram, à noite,
 Às raparigas, que riem veladamente, a forma como elas,
 Por um lado, se defendem e, por outro, põem à mostra, hábeis, os seios.
 (...) Como é útil, sério e divertido um teatro assim,
 E eu digno! Não se trata de papagaios nem de símios,
 A imitarem por amor da imitação, indiferentes
 Ao que imitam, só para mostrar que sabem imitar bem,
 Trata-se de pessoas com um propósito bem determinado.”*
 (BRECHT; s/d, p.265-6)

Certamente que perder a sede (o Teatro Radical) revelou-se como certo arrefecimento inicial, mas por outro lado, levou-nos gradativamente à abertura de outras formas não só de trabalho com a cena do teatro, mas de ampliação da ideia de encenação e representação. Em dezembro de 2005, por exemplo, a Pã montou com a atriz Luiza Torres, *Iracema* (espetáculo centrado no mito de *Iracema*, relacionando-o com a cidade de Fortaleza, sob outro ângulo diferenciado de *Noiada*). Em seguida, integraram-se ao projeto de contação

de história e dança, essa atriz e o bailarino e coreógrafo Wellington Calaça, e montaram juntos, *Na Neblina do Sonho*, com texto e direção de Karlo Kardozo.

Por outro lado, entre 2005 e 2006, o diretor da Pã, realizou também atividades de assessoria política, sem se desvincular dos trabalhos com a arte. Com isso, houve por parte dele, um conhecimento crescente sobre a cidade de Fortaleza, estimulando-o a desenvolver projetos artísticos e produções interligadas ao fazer-pensar teatro e à fotografia, em comunidades residentes nas áreas de risco, com catadores de lixo e em presídios. Nesse último segmento, trabalhou em uma oficina de teatro com um grupo de prisioneiros e conseguiu retirá-los da prisão, para que se apresentassem no Teatro do SESC – Emiliano Queiroz. Destas vivências resultaram um ensaio fotográfico, um vídeo e uma produção textual intitulada *Iracemáguas*.

Segundo Karlo Kardozo, a experiência política, o fez conhecer Fortaleza de outro ângulo, instigando ainda mais seu olhar para a cena na cidade. Vejamos mais um depoimento no qual ele revelou esse olhar interdisciplinar para o que faz:

A partir de 2000, eu que já tinha essa preocupação com essa coisa da Pan-brasilidade, com a questão política do Teatro, acentuou [...] de uma forma mais intensiva a partir da fotografia, através do vídeo, através do audiovisual. Passo a ter uma relação política mais forte com a Pã. É o período que eu dou uma assessoria ao vereador Rogério Pinheiro. Eu tenho uma ligação muito grande com as questões ambientais. Eu saio mapeando as lagoas de Fortaleza, as ruas de Fortaleza e faço um projeto com os manguezais, a gente vai para as áreas de risco¹⁷.

Vejo aqui, pois, que o dialogismo caracterizador da interdisciplinaridade dos integrantes da Pã, no que diz respeito ao fazer artístico, neste período, comparece também nas aprendizagens de conhecimento da vida e nos ensaios de atuação na cidade. Nesse sentido, uma revisão no modo de conceber a *artesanania da cena* se anunciava em função de um interesse maior sobre o lugar onde vivíamos: a cidade de Fortaleza; ainda que mirada pela janela de alguns bairros como microcidades, essa nova visão alterou também o entendimento na pesquisa sobre tal conceito.

Havia por assim dizer, um deslocamento da artesanania centrada no mestre e num pensamento estético único em termos de concepção de cena e metodologia, para um processo colaborativo e plural mais intenso, aportando ali os interesses de cada componente da Pã em desenvolver pesquisas que falassem sobre a cidade. O que não significa cuspir no prato que comemos, ao contrário, acredito que as matrizes de fabulação, transubstanciação pelo ator de

¹⁷Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010

imagens evocadas na cena, pacto ativo com os espectador e interesse pela diversidade cultural brasileira, continuam sendo investigadas; mas há um entendimento de que a realidade atual indicia questões no âmbito da posição do sujeito fragmentado, das relações que ele estabelece com os outros e com a cultura, que influenciam diretamente a maneira como pensamos e fazemos teatro.

É fácil observar que ao longo dos tempos, a inscrição dos sujeitos e suas relações em um ambiente concreto foi fruto de um pensamento histórico que se descobria capaz de transformar o um mundo em função dos conflitos e embates aí travados. Dizer as duas coisas: que o homem é transformador do mundo que faz, e que o mundo, a socialidade capitalista, precisa ser transformada, nos liga a duas pilastras do pensamento e também do modo de atuar na poética de Bertold Brecht que persegue e realiza um *distanciamento* ao criticar o que está a revelar em cena.

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade, impõe-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efectuadas. (BRECHT, s/d, 106-7):

Essa atualidade do pensamento brechtiano nos faz ver que nossas respostas como artistas do coletivo Pã se localizam nessa dinâmica da invenção de formas renovadas de olhar para essa realidade e questioná-la por meio do fazer teatral que inventamos, refletimos, refazemos juntos e expressamos; algo que só se concretiza na aliança com o espectador.

1.3. Adeus ao mestre: outro lugar para a artesanania da cena teatral

Em 2007, a Companhia Pã iniciou a **terceira fase**, revisando alguns princípios de pesquisa e de produção artística e originando outros, resultantes das provocações trazidas por Karlo Kardoza sobre a cidade de Fortaleza. Segundo Ferratori (1986), se cada sujeito não totaliza diretamente uma sociedade global, totaliza-a pela mediação do contexto imediato em que vive por meio dos grupos restritos que integra como “agentes sociais activos” que totalizam essa realidade.

Assim, continuamos as incursões investigativas pelo campo da Antropologia, da Filosofia e da Política, mas agora, visando a uma poética transdisciplinar conectada aos

termos e códigos propostos pela contemporaneidade, em diálogo com as artes visuais e novas tecnologias. Incluímos também as temáticas *memória* e *cidade*, desenvolvendo projetos baseados nessas linguagens.

Esse novo pensamento, que começava a tomar forma na Pã, fruto também das experiências anteriores, afetou cada componente de maneiras diferentes. Muitas discussões e inquietações foram suscitadas em função do modo como vínhamos realizando nossas pesquisas, mais voltadas para a caixa cênica. Com as experiências acumuladas na relação da arte e com a militância nos Movimentos Sociais, Karlo Kardozo passa a partilhar questões que foram fundantes da reflexão nesta fase – mais uma vez, sobre o tipo de arte e de teatro que ele e que nós todos estávamos fazendo. Vejamos um trecho de relato sobre esse momento de reflexão na Companhia Pã:

E aqui o Teatro Radical ele elimina outros meios, ele é teatrocêntrico e aqui a gente tá querendo falar de uma relação entre as outras artes. É... que vem a linguagem da internet, né. Eu tenho texto, eu tenho vídeo, eu tenho movimento, eu tenho fala, eu interajo, eu escuto. Eu tenho mil e uma informações fragmentadas ao mesmo tempo, a minha disposição, lá. Mas ela também tem o seu próprio tempo. O tempo que ele¹⁸ tá falando aqui é o tempo do acesso. Eu vou acessar isso quando eu quiser. Eu faço essa minha relação. E outra coisa que tem me provocado é que, como existe aí, um acesso gigantesco da informação, muda a própria estrutura da autorialidade.[...]. Você permite a apropriação, você provoca a apropriação¹⁹.

Vejo aqui que Karlo Kardozo se refere, quando fala em *autoralidade*, à capacidade de *permitir a apropriação, provocar a apropriação*. Para ele, como vimos, o acesso gigantesco da informação via internet *muda a própria estrutura da autorialidade* – outro aspecto que vai ser desenvolvido por todos nós, da Pã – o da relação de autoria com os textos que encenávamos. Um passo importante havia sido dado no esmaecimento da figura do mestre. Esse movimento me ajudava também como disse, a redimensionar no tempo de agora, a compreensão da *artesanía da cena* como apropriação de saberes no tempo mesmo de encontro e trabalho de criação, com o outro da cena.

Em termos propositivos, em função do início da **terceira fase**, no mesmo ano de 2007, a Pã iniciou o Projeto *Fragmentos do Corpo* (foto 4 – anexo) fundamental como experimentação desses novos caminhos e práticas que se delineavam. Esse momento foi impulsionador de novas criações e, principalmente, de um olhar mais ampliado para o fazer teatral e artístico, no âmbito de um coletivo situado na contemporaneidade, considerando avanços, recuos e dificuldades. Aqui germinou o pensamento estético que norteou, tempos

¹⁸ Em entrevista de explicitação realizada em 15/11/2010, Karlo Kardozo esclareceu que a referência ao “ele” que está em discordância com o conjunto de sua fala, fez menção ao internauta.

¹⁹ Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010

depois, o projeto *Cidade Noiada*, e, mais especificamente, a encenação do solo *Noiada* (foco deste estudo), além de outros trabalhos da Pã.

O projeto de encenação *Fragments do Corpo* trouxe em cena uma reflexão sobre o *erotismo* e suas múltiplas faces de obsessões, frustrações e perdas, inclusive para repensarmos esse tema, indo além da abordagem sexual a-política, e adentrando as relações cotidianas com os espaços, os objetos e as pessoas. Nessa época, uma experimentação dramaturgic e cênica sobre as paixões humanas, transcriada por Karlo Kardozo, ensaia uma “autoralidade” caracterizada pela fragmentação e sobreposição de linguagens. Estes dois elementos foram pistas fundamentais para tentar compreender os meandros do trabalho imaginativo deste diretor, inscrito no domínio da artesanian da encenação deste projeto, e que reverberou na artesanian da encenação de *Noiada*. Refiro-me a esse aspecto no capítulo 3 desse trabalho.

Desde então, com os experimentos e a encenação *Fragments do Corpo*, o diálogo com a *cidade* como *lugar* de diálogo e representação, foi acentuado como investimento de pesquisa estética realizada pela Pã. Foram produzidos, inicialmente, três movimentos de encenação (esquetes): *Ausência*, *Êxtase* e *Volúpia*. No início, foi definido o universo temático do primeiro movimento – do qual participaram as atrizes Luiza Torres e Joyce Custódio e o ator Jânio Tavares –. Em seguida, estes dois últimos atores (não integrantes da Pã), saíram do projeto. Em agosto de 2007, entraram para a pesquisa o ator Cícero Teixeira Lopes, a bailarina e atriz Roberta Bernardo e eu. Alguns outros códigos e termos, éticos, estéticos e políticos, como *fragmentação*, *rizoma* e *erotismo*, orientaram a primeira experimentação, que culminou ainda no mesmo ano, com a produção do espetáculo de mesmo título, com texto e direção de Karlo Kardozo.

Ausência era um solo estruturado sobre o mito de Eros e Psiquê. O movimento atualiza o momento da fuga de Eros. Psiquê, abandonada, tenta, em nostalgia e dor, seduzir um Eros ausente. O segundo movimento do qual eu participava, *Êxtase*, tratou da relação entre erotismo e religião. O erótico numa perspectiva sagrada, transcendente, dialogava com a mística cristã. Este movimento de relação com o sagrado lia-se como tomando o corpo em êxtase e era na perspectiva de um erotismo de um novo tipo que se transcriava uma leitura das experiências de entrega dos santos e santas medievais (Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz) e dos beatos e beatas do nosso catolicismo popular (Beata Maria de Araújo, Grupos de Penitentes etc.).

A insaciabilidade do desejo, objeto do terceiro movimento, *Volúpia*, traduzia-se na dinâmica de um triângulo amoroso, desfeito quando do aparecimento do quarto elemento. Aos poucos, o processo de *Fragments do Corpo* nos estimulava a olhar o fazer artístico e teatral

de outro ângulo, que não mais aquele colado apenas na busca das raízes primárias do teatro, como na primeira fase. Agora, no lugar de um aprofundamento em origem única, buscávamos uma raiz de ligação; uma necessidade de reconhecimento como pertença a um coletivo, a uma cidade; um sentimento de grupo que extrapolasse as relações de convívio na própria Companhia Pã, como lugar onde o nosso fazer artístico e maneira de viver artesanaria e imaginação se juntassem ainda mais à vida, para questioná-la como construto de uma racionalidade mercantil e, então, transcendê-la.

Absorvendo os estudos do professor e sociólogo francês, Michel Maffesoli, vimos uma equivalência desse momento com o que esse autor nomeia de *paradigma dionisíaco* ou a *sombra de Dioniso*, como ele se refere em sua reflexão sobre a revivescência dos mitos arcaicos como sombra da irracionalidade que paira na vida cotidiana da Pós-Modernidade. É com base na figura desse deus multifacetado, que rege ao mesmo tempo amor e morte – Dioniso, que passamos a pensar sobre o conceito amenizador de *orgiasmo* como reconciliação festiva com os outros e com o mundo, como um fator de sociabilidade que teima em alimentar a nossa necessidade de ser-conjunto; limiar entre um dever-ser e nossas paixões. Deixo que fale o autor:

Pode parecer paradoxal ver no *orgiasmo* uma das estruturas essenciais de toda a socialidade. Para alguns, trata-se de uma aberração bárbara que nos nossos países civilizados foi progressivamente apagada pela domesticação dos costumes. Para outros, pode ser um pequeno devaneio fantasmático, tolerável na ficção romanesca ou poética. De todas as formas, é impensável lhe conceder qualquer eficácia social, particularmente em nossas sociedades de alto desenvolvimento tecnológico. (MAFFESOLI, 2005, p.11) (Grifei)

Na sequência, os dois principais eixos metodológicos desenvolvidos em *Fragmentos do Corpo*, pelo fato de *Noiada* guardar relações com alguns elementos aí presentes, como a *fragmentação da dramaturgia*, os *tempos inter cruzados* de encenação (o presente, passado e futuro) e a *centralidade na performance do ator*, por exemplo, aspectos que aprofundarei com detalhes na análise sobre a artesanaria da composição cênica deste trabalho.

Ressalto que estes momentos reuniram o que Rebouças (2009) chama de subjetividade das ideias e objetividade dos materiais cênicos – de maneira inter cruzada a nossa subjetividade bebia nas fontes de nossa experimentação em cena e, também, nossas ideias se modificavam com o que se vivia vicariamente na construção da cena teatral; uma artesanaria perpassada por conflitos e reavaliações constantes, desejos de interação e recuos no ensimesmamento, movimento que sempre me pareceu parte de todo o processo colaborativo.

Os momentos que consigo organizar, para evidenciar o movimento da artesanaria da cena que se aprendia, parecia se valer de movimentos dessa natureza:

- **dramatúrgicos** – o roteiro dramatúrgico foi constituído em pesquisa, coleta, seleção e transcrição (*sampleamento*) de fragmentos literários e musicais de diversas fontes (poemas, contos, letras e melodias de músicas, etc.). Definido o universo temático, a pesquisa diversificou-se, buscando criar diálogos entre culturas diversas, tempos diferentes, conceitos que se reciclaram com origem na troca, do encontro entre os participantes da Companhia Pã;
- **cênicos** – a composição cênica, essencialista e centrada na performance corporal e vocal do ator, desenvolveu-se na perspectiva de um roteiro gestual e de ação. O roteiro foi a trilha sonora e verbal, posta como interfaces que compareciam na *performance* do ator. *Leitmotiv* para seu processo de criação. Já as fontes de pesquisa foram os ritos cotidianos, sociais ou sagrados, donde foram retirados fragmentos gestuais, signos imagéticos e sonoros para a elaboração da partitura cênica.

Essa metodologia dramatúrgica e cênica tomava corpo à medida de nossas experimentações, alimentando-se, principalmente, do elemento *fragmentação* como chave das relações postas na sociedade hoje. Buscar esses recortes era, contudo, ressignificá-los de maneira crítica e sensível em cena, para pensar o espaço no qual vivíamos, a relação com o outro e, principalmente, nos situarmos como artistas atuantes em um movimento de transformação de contexto social apartador.

Neste caso, de acordo com Evill Rebouças (2009), embora o tema de *Fragmentos do Corpo* tenha sido escolhido de antemão, com base numa inquietação individual do diretor da Companhia Pã, o compartilhar de ideias e de práticas criadoras ensejou ações críticas e criativas que foram sendo coletivizadas.

Os rastros do trabalho imaginativo de Karlo Kardozo (que serão retomados em tópico seguinte) deixaram ver a emergência de outros dois conceitos: *sampleamento*²⁰ e *unidades poéticas*, fundados por ele, e evocados durante a sua artesanaria dramatúrgica e de encenação como procedimentos de apropriação de várias linguagens artísticas, elementos e

²⁰O termo *samplear* serve para utilizar trechos de registros sonoros, antes realizados para montar uma nova composição geralmente musical. Fonte: <http://www.dicio.com.br/samplear/>. Acesso: 12/04/2011. *Sampler* é um equipamento que consegue armazenar sons de arquivos numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta se forem grupos, montando uma reprodução solo ou mesmo uma equivalente a uma banda completa. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sampler>. Acesso: 12/04/2011.

expressões de culturas diversas. Tais conceitos passaram a nortear as nossas pesquisas nesta terceira fase. Vejamos como o diretor da Pã redimensionou tais conceitos no âmbito da dramaturgia e da encenação:

Então, me veio uma forma de significar isso dentro do teatro, o “sample”, né. O “sampleamento”, o conceito de sample, que é a apropriação... Fragmentos do Corpo busca essa linguagem fragmentada, nós temos aí o que eu chamo de unidades poéticas. Eu vou me apropriar não de uma linha melódica, digamos assim, não é só pegar um texto de outras pessoas, mas sim unidades poéticas, por exemplo, o teatro como movimento, como gesto; eu vou buscar esse elemento da dança, por exemplo, eu pego o samba, tem o passo, eu não vou botar para atriz sambar... Tem unidade aí, eu pego um, dois, três ou do tango, eu pego um, dois, três, ou da umbanda, ou um gestus da missa, eu pego um elemento desse e vou ressignificando, vou fazendo colagens com ele, e vou dando outro significado²¹. (Grifei)

Em termos práticos, e no que se refere à dramaturgia de *Fragmentos do Corpo*, o autor Karlo Kardozo trabalhou com trechos de poemas e de textos de Santa Tereza d'Ávila, dos *Cantares de Salomão* (livros poéticos do Antigo Testamento) e do contista Dalton Trevisan. Cito abaixo uma das *unidades poéticas* do texto dramático que originou o espetáculo homônimo, referente ao segundo movimento *Êxtase*, do qual fiz parte, onde ocorre o deslizamento da relação com o sagrado para a relação com a normalização da vida:

*Madre Clara, Buço escuro
E havia as regras
Convento,
Família
Olhos profundos,
Fervor,
Abrigada no seio de Deus
Óstia branca,
OBEDECEU, OBEDECEU, OBEDECEU
as mãos padre.[...]*

Entre julho de 2007 e novembro de 2008, *Fragmentos do Corpo* realizou várias apresentações nas principais programações teatrais dentro de Fortaleza; também ficou em temporadas no Teatro Universitário da UFC, no TJA, e fora da cidade, como na IX Mostra Cariri de Arte e Cultura, e no CCBN de Souza, na Paraíba. Convém ressaltar que, neste

²¹Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010.

período, eu e Suzy Almeida já fazíamos as primeiras leituras e discussões sobre o seu texto dramático *Iracema via Iracema*.

O amadurecimento dessa pesquisa foi nos conduzindo à busca por espaços alternativos na cidade de Fortaleza para encenações. A apresentação de *Fragmentos do Corpo* no bar-cabaré “Floridas Drinks” (em frente ao antigo farol), durante o ato de fundação do Instituto Serviluz, a convite da associação de prostitutas daquele bairro – público para o qual nos apresentamos; foi um importante momento para a Pã. Naquela ocasião, no entanto, Karlo Kardozo estava escrevendo *Putá*, um texto até então pensado para a caixa cênica, que tomava essa personagem como metáfora da cidade, fruto também das vivências anteriores desse diretor com a APROCE – Associação das Prostitutas do Ceará.

Apresentar um espetáculo naquele lugar não convencional, sair da caixa cênica, falando de um tema que fazia parte do cotidiano daquele segmento social foi para mim, como atriz, uma experiência marcante. Esse fato nos aproximou de pessoas que jamais haviam ido ao teatro. Lembro-me de estar em cena ali, com os meus parceiros de grupo, ao som do mar e sentindo o cheiro da maresia, para representar algo que falava tão de perto àquelas mulheres. Isso provocava sensações em meu corpo que misturavam prontidão, entrega e uma certeza de que estávamos no lugar certo. Aquela forma de fazer teatro nos envolveu de tal maneira que ao final da apresentação nos sentíamos pertencendo completamente ao lugar.

Em cada uma daquelas mulheres também percebia fragmentos e testemunhos de histórias de resistência, de luta pelo direito àquele pedaço de terra, como tantos outros moradores daquele bairro. O estigma do Farol como ponto de prostituição e de violência, tudo isso nos marcou profundamente. Ficou claro que havia uma cidade a se povoar; havia algo a dizer e muito a escutar. Karlo Kardozo referiu-se à significação daquela experiência, para ele, à maneira de uma epifania, ao modo de uma abertura para um tempo novo de nossa compreensão do fazer teatro:

Bom... Nessa relação do erótico que culmina nesse processo no final de 2008, fizemos uma apresentação lá no Farol, lá no Serviluz (...), dentro de uma parceria com a Associação das Prostitutas que estava se fazendo lá, naquele momento. Isso dá um “craque”, dá uma quebra, dá uma cisão na nossa cabeça e... a gente tinha trazido a internet pra cá, tinha trazido o social pra cá, e aí, nós saímos da caixa cênica e aí, fomos mergulhar no erótico, num cabaré, lá dentro do lançamento, na inauguração de um momento²².

A apresentação no Serviluz redimensionou o itinerário de pesquisa e de produção da Pã no sentido de nos apercebermos daquele movimento epifânico – de entrada, abertura para o

²²Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010.

que se inaugurava, a partir daí – mencionado pelo diretor em seu relato; vimos que teríamos que estabelecer vínculos, redes mais firmes e criativas com a rua, com a cidade. Queríamos estabelecer um diálogo provocativo, instigante, pela via do fazer artístico: para ouvi-la, questioná-la e senti-la mais de perto, para nos reconhecermos nela, como artistas e sujeitos. *A epifania do Instituto Serviluz, foi um momento de epifania também da Pã. Há uma explosão em todo mundo. E aí, a gente... não, cara, vamos dialogar com a cidade, a gente tem alguma coisa pra dizer e tem muita coisa pra escutar*²³. Tratava-se de um desejo de quebrar os costumeiros fluxos do cotidiano que aí se instauravam (e assim continuam), como esclarece André Carreira (2008, p. 68-9),

Se estávamos acostumados com posturas que buscam pequenos espaços da rua, ou das praças, para espetáculos que circunstanciam seus discursos como manifestação cultural popular baseadas na roda de público, aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com o estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos.

Destes momentos, que anunciavam mudanças em nosso modo de fazer-pensar teatro, resultou a primeira versão de uma televisão “on line”, na qual postamos em vídeo os trabalhos que vinham sendo feitos, incluindo os debates realizados na Companhia. Mais tarde, em 02 de fevereiro de 2009, como amadurecimento deste percurso inauguramos oficialmente a Pã Revista de Arte e Cultura (Pã:www.teatropa.com.br), revista eletrônica com transmissão de programas e ações ao vivo, voltada para o teatro e para as produções de nosso coletivo artístico e de outros da cidade.

Nessa dinâmica começava também a ser delineado o projeto *Cidade Noiada*, como tentativa de resposta provisória à diversidade de questionamentos surgidos em função do volume de ideias e inquietações que cada um de nós se fazia sobre a cidade: como dar conta em um só projeto de tantos projetos? A Pã configurou-se então, no dizer de Karlo Kardozo, como um *lugar* aberto, onde podíamos nos reunir para partilhar, e expressar artisticamente (inclusive com outros artistas da cidade), as questões diversas que se colocavam naquele contexto. Era por meio desses rastros que íamos seguindo, sempre tomando nossas experiências como campo de busca e, sobretudo, fazendo intervenções no espaço urbano e ressignificando-o em nossos trabalhos e formação em teatro, ao modo de uma ecoformação (formação coletiva).

²³ Idem.

1.4. Fazer teatral e pesquisa: o percurso metodológico

Neste item, explico o pensamento dinamizador das ações presentes em cada etapa da pesquisa, circunscrita ao modo artesão de conceber a cena teatral centrado na minha participação direta como atriz-pesquisadora neste processo (autoformação), em parceria com os parceiros da Pã (heteroformação), fundando espaços de criação, expressão e aprendizagem, segundo um contexto cultural, político e econômico (ecoformação). Significa um diálogo explícito com as experiências de vida e de arte acumuladas, ao longo dessa trajetória, com base na abordagem autoformativa no decurso da vida, estudada por Gaston Pineau (1988) e Marie-Christine Josso (2004), como já me referi.

O tateamento de uma abordagem de pesquisa que comportasse a diversidade e a multiplicidade do objeto de estudo situado no âmbito da construção conceitual sobre o que venho denominar *artesanaria da cena teatral* me exigiu a adaptação de procedimentos metodológicos e técnicos de pesquisa às necessidades próprias do fenômeno em análise, com o intuito de dar conta dos questionamentos levantados, com amparo em um olhar crítico.

Com efeito, considero a abordagem da etnopesquisa crítica apropriada para nortear o percurso metodológico deste estudo, no tocante aos instrumentos, dados e aspectos interpretativos, de acordo com a pluralidade do fenômeno estudado e o modo de descrevê-lo. Com esses materiais tenho reconstituído o percurso da obra cênica em análise, embora tenha clareza de que tais elementos são fragmentos desse processo. *Os vestígios completos só se perpetuam integralmente nas memórias dos corpos e da mente de seus participantes.* (ISAACSSON, 2006, p.83)

Essa opção implica dois desafios: conceber o diálogo que acredito ser possível, embora que tenso entre arte e ciência e, por conseguinte, realizar um exercício criativo e plural de adaptação dos procedimentos técnicos às especificidades do trabalho de campo, sem perder de vista os referenciais de outros lugares e fazeres teatrais. A busca pelo rigor na reflexão sobre a problemática inserida no contexto de criação da Companhia Pã de Teatro, foi o caminho percorrido para alcançar esse intento.

Tento juntar elementos de reflexão que contribuam para superar a visão dicotômica entre emoção e razão que, muitas vezes, destitui o caráter de racionalidade presente no fazer artístico, em função da ênfase na ideia de que a obra de arte deve ser fruto apenas de componentes intuitivos e sensíveis. Apesar da evidência da atividade racional na arte, muitos ainda não a aceitam neste campo. Vejamos o que diz Zamboni (1998, p 8) sobre esse assunto:

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.

A adaptação de uma pesquisa a princípios e métodos de cunho etnográfico, matriz da etnopesquisa crítica, é atualmente realizada na área da educação, de acordo com suas especificidades, como afirma Marli André (1995). A Etnografia em sentido estrito, atende a objetivos bem mais amplos com os quais os antropólogos desenvolvem estudos sobre a cultura e a sociedade, junto a determinado grupo social. Assim é que, nessa perspectiva qualitativa de análise, realizo a descrição densa da *artesanias da cena* de *Noiada* ocorrida entre 15 de março de 2009 e 20 de dezembro de 2010. Incluo a fase de preparação e quatro das sete intervenções realizadas em diferentes espaços urbanos de Fortaleza e seus significados, com o intuito de compreender melhor esse modo artesão de criar e de fazer a cena teatral, originado no ato de sua feitura. Algumas especificidades desse tipo de pesquisa foram expressas da seguinte forma por Minayo (1994, p. 21-2):

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.

Articulo, neste caso, contação de história à etnopesquisa tentando compreender segundo Macedo (2006), os elementos emergentes de nossas ações artísticas também como narradores de nossas histórias, considerando o universo semântico e simbólico como referência do que interpretamos e sentimos. A realidade social e artística como espaços de conflitos, questionamentos e discordâncias na qual a Pã esteve e está inserida, mobiliza-me, como integrante deste grupo, para estabelecer interações polifônicas provocadoras de elos afetivos, críticos, solidários, culturais e políticos, transsubstanciadas em forma de arte. Nesse fazer artístico de natureza ampla e diversa, operam dimensões da sensibilidade que penso, não se separam da razão, como balizadoras de um tipo de conhecimento produzido para pensar a vida humana possível somente, porque estamos aí implicados.

Há momentos em que não se pode mais mumificar ou isolar o objeto ou o sujeito vivo. É então que ultrapassando o conceito, é preciso associar a arte ao conhecimento. Sendo um e outro entendidos é claro, em sua acepção mais ampla. Em resumo, não se pode assimilar a humanidade, também movida pela paixão e pela não-razão, ao objeto morto das ciências naturais. (MAFFESOLI 1998, p. 17)

Essa separação entre conhecimento e arte ocorrida em diversos contextos capitalistas de desenvolvimento da civilização ocidental já fora profundamente analisada em textos como a *Dialética do Esclarecimento*, por Adorno e Horkheimer (1985), empenhados em revelar as consequências profundas da razão instrumental gerada por um tipo de conhecimento isolado do mundo da vida e da subjetividade que o emoldura: mito, metáfora e credíes. *O programa do esclarecimento era o desenvolvimento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.* (P. 19). Porém, como bem exprime Macedo (2006), no entanto, a ciência é apenas outro modo de olhar o mundo e não lhe cabe reivindicar superioridade absoluta e um lugar fora da vida, próprio ao cientificismo, temeroso a tudo aquilo que não possa ser pesado, medido e contado.

Estando o objeto de estudo – *artesanía da cena teatral* – situado na área de arte, é recorrente a compreensão equivocada por parte de alguns seguimentos da ciência (defensores do tipo de racionalidade há pouco referido), de que, durante a criação de uma obra de arte, lidamos unicamente com os substratos da imaginação, da emoção, da criatividade e da intuição, em detrimento do pensamento lógico, como prática que corrobora a visão do homem apartado de sua totalidade. O texto intitulado *O desafio de pesquisar o processo criador do ator* de Marta Isaacsson (2006, p. 84), é bastante esclarecedor nesse sentido. Vejamos um trecho:

A natureza do objeto de estudo na investigação científica, tida como um real mensurável, impõe ao pesquisador o princípio da exatidão, determinando que suas relações para com os atos investigatórios seja guiada pelo princípio da objetividade e da preservação da distância dos fatos identificados. O pensamento criativo, ao contrário, não pode ser integralmente abordado através de uma perspectiva de análise distanciada e puramente objetiva, pois [...] há um nível que se opera distante da lógica.

Ao ocupar-me em investigar criticamente o que pode ser revisto sobre o trabalho de conceber a cena teatral segundo uma concepção artesã e autoformativa (elegendo outros possíveis elementos daí resultantes e suas significações), já esclarecida, registro uma crença na expressividade do pensamento criador, que concretiza obras de arte e contribui para instaurar o risco de olhar a vida com maior inteireza. Em razão da complexidade do saber incorporado à natureza dessa experiência artística, isso implica disposição e coragem para recriar discursos e práticas diferentes daquelas tidas como imutáveis. *Tudo o que tende a relativizar essa ordem é potencialmente, suspeito. No entanto, é a própria vida que, aos olhos do intelectual, é suspeita, pois nunca se dobra a uma ordem abstrata.* (MAFFESOLI, 1998, p. 44).

Com a descrição densa do fenômeno estudado reflito sobre a feitura da cena de *Noiada* em seu desenrolar e de acordo com minha implicação neste fazer, como um trabalho em sua concretude. Assim, não desconsidero o debate que envolve os paradigmas quantitativo e qualitativo no âmbito da produção científica em ciências sociais, surgido no final do século XIX e presentes até os dias atuais. Santos Filho (2000), ao criticar as consequências, da visão dicotômica do mundo dominante nessa área principalmente, revela como tal pensamento fez emergir dois diferentes paradigmas: o *quantitativo-realista* para a abordagem de pesquisa quantitativa, e o *qualitativo-idealista* para a abordagem qualitativa.

Por outro lado, André (1995) ensina que é 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 atitude positivista ao tratarmos com dados quantitativos. Dessa forma, quantidade e qualidade estão intimamente relacionadas. É o que Minayo (1994, p.22) também ao esclarecer a complementaridade entre tais paradigmas. Vejamos:

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.

Nesse mesmo rastro, Sílvia Gamboa (2000, p.90), expressa o tipo de atitude que pode ter o pesquisador ao lidar com os dados quantitativos:

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.

Como exemplo desta afirmação, o ato de compreender, posto no estudo interpretativo circunscrito à pesquisa qualitativa, significa que, ao contrário de generalizações, busco interpretar os sentidos e significados atribuídos à artesanaria da cena de *Noiada*, em sua amplitude. Assim como o conhecimento científico, o saber artístico aí gerado, não se coaduna com uma realidade amputada da globalidade, para ser vivida como entidade abstrata (MAFFESOLI, 1998). A estrutura dramaturgica do texto *Iracema via Iracema*, por exemplo,

transformada depois, em *Noiada* (em função dos estudos, debates e experimentações na Pã) e a busca pelo entendimento e domínio prático, corporal desse processo, alternou, o tempo todo, o sentido e o pensado, como fontes de produção de um conhecimento legítimo no qual estiveram presentes, também, elementos lógicos seguidores de uma ordenação consciente, racional. Sobre essa unicidade entre os componentes sensíveis e lógicos na produção do conhecimento humano, Zamboni (1998, p.8) acrescenta:

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.

O Projeto *Cidade Noiada*,²⁴ realizado entre 13 de junho de 2009 e 20 de dezembro de 2010, pela Companhia Pã, integrou o contexto descritivo de *Noiada*. O caráter interdisciplinar de experimentos de arte integradas próprio desse Projeto, o transformou numa espécie de incubador de espetáculos teatrais, vídeos, instalações e textos dramaturgicos neste contexto. Com origem nestas atividades e experimentações públicas de *Noiada*, realizadas em alguns espaços urbanos de Fortaleza, analisei os elementos que me possibilitam redimensionar o conceito de *artesanía da cena teatral*.

Além dessa troca de saberes em dialogicidade com os artistas da Pã, esse conceito há pouco referido, tem como substrato as ações mediadas, por pesquisas teóricas individuais, pelos ensaios com técnicas corporais e vocais, pelo trabalho imaginativo de par com minhas experiências de vida, de arte e de formação bem como pelas experimentações públicas. A diversidade desse fazer artístico me possibilita uma apropriação contínua das etapas de criação, pelo vivido do corpo nunca apartado da desafiadora escrita reflexiva sobre a composição cênica de *Noiada*. Esta reflexão, coopera para uma compreensão mais inteirada sobre o ofício teatral na atualidade e sua dimensão autoformativa. É uma pequena história que vou contando a mim mesma e que reparto com meus pares seguindo os passos de mestres como a atriz do Odin Teatret, Júlia Varley (2010, p.28), em sua poética obra *Pedras d' água*, na qual reconhece a missão de partilha e de aprendizado com aquilo que cria:

Reconheço no teatro um campo privilegiado de união para as mulheres que refletem sobre sua relação com a história. Parece-me que nossa responsabilidade como atrizes é maior: estamos em contato diário com o pensamento do corpo e com os segredos da ação. Temos o dever de compartilhar nossa experiência também por meio de palavras.

²⁴ O Projeto *Cidade Noiada* integra, de modo detalhado, as análises do Capítulo 2 deste trabalho.

Justamente porque atriz-pesquisadora é que me vejo educadora, com uma dupla missão de desvelar tais espaços com outros artistas, educadores, alunos e pesquisadores semeadores de inquietudes nos campos do teatro e da educação. Essa utilidade social de vizinhança (REMI, 2005) reafirma o engajamento junto a esses interlocutores, na defesa do ofício teatral posto em sua universalidade, como experiência estética e humana e ao mesmo tempo, política e cultural, de resistência a toda forma de redução dessa linguagem aos ditames da instrumentalização ou do subjetivismo.

Tais momentos fundam o que Michel Maffesoli (1998), em sua obra *O Elogio da Razão Sensível*, chamou de um *saber dionisíaco* ou um modo possível de estar mais próximo do objeto. Ao contrário de facilidades, esse movimento é mais amplo em relação à pesquisa anterior, sobre o trabalho imaginativo do ator durante a criação da cena teatral. Uma abundância de novos saberes e significados diversos surgem, e tento interpretá-los por meio da cientificidade e da arte que, no dizer de Maffesoli, *constituem a via crucis do ato do conhecimento*. (P. 13)

É que o delineamento do trabalho artístico aqui descrito, à medida de sua consecução, me auxilia a entendê-lo como criação contínua medrada com as experiências de vida e de arte acumuladas ao longo de mais de 20 anos, com o meu ofício de atriz. É dessa fonte autoformativa que fortaleço o condão de encantar a minha práxis educativa, como professora de teatro. Olho e miro a atriz-pesquisadora e seu duplo: a educadora, entre o criar e fazer a cena, a vida e a prática docente. São passos miúdos e inseguros, com os quais tateio o que se chama conhecimento, inclusive científico.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente o seu sentido e o seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MARLEAU-PONTY, 1999, p. 3)

Com esse conhecimento prático, como especificidade para a apropriação do objeto de estudo aqui delimitado, evoco o que aprendi em minha cultura e com os diferentes grupos sociais de convívio. As aprendizagens com os mestres de teatro consagrados ao longo da história do teatro e também por aqueles que passaram até aqui, por minha formação, em especial Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo e tantos outros, que me servem de candeeiros. Com o que aprendi/aprendo com eles, aperfeiçoo meu ofício inquieto de ser atriz e aprendiz em teoria e prática e com isso não me torno subserviente. *Quem não possui um conhecimento*

peçoal do teatro não pode interpretar uma imagem viva e autônoma da vida teatral e de seu sentido em outras épocas e culturas. (BARBA, 1994, p. 26)

Atividades como estudo e discussão do texto dramático *Iracema via Iracema*, modificado para *Noiada* com o desenvolvimento do processo, ensaios e treinamentos, construção da personagem, do figurino e do cenário, propostas de encenações, experimentações das primeiras cenas de *Noiada* nos espaços urbanos e transportes coletivos de Fortaleza, constituíram-se no foco desta descrição. De acordo com a orientação de Marli André (1995) sobre os estudos etnográficos, detenho-me sobre o ocorrido e como este se realiza imerso em um contexto próprio, e não exclusivamente sobre seus resultados, embora os tenha contemplado.

Novas hipóteses teóricas são forjadas e relações sobre o entendimento e a complexidade da *artesanía da cena teatral* sob um olhar multifacetado para a realidade a ser interpretada, como desvelamento das interseções contidas entre Sociologia, Semiologia, Estética, Linguagem e ainda, Fenomenologia, Etnocenologia e Antropologia entre outros campos do saber, como faces interdisciplinares de um modo específico de conceber a cena teatral, imerso em uma cultura produtora de sentidos e de significados norteadores dessa trajetória de produção de saber científico. Como assinala Burnier (2001), porém, na arte o conhecimento é de natureza criadora, teoriza o seu objeto, criando-o.

Assim, é que lanço mão de alguns princípios da etnopesquisa crítica, centrada na abordagem etnográfica, como mais um recurso metodológico adequado para compreender outros possíveis elementos e significados, não desconsiderando também os sentidos daí emergentes e constituintes da composição cênica estudada, em interação mais direta com 02 artistas da Pã: a dramaturga e o diretor, como desafio principal desse percurso, na perspectiva de sua complexidade e totalidade. Oriunda da Antropologia Interpretativa de Geertz (1978), na qual a descrição densa é um imperativo para a interpretação do fenômeno estudado, a etnopesquisa se interessa por investigar, entre outras questões, o modo como os sujeitos imersos nos seus coletivos sociais significam e refazem suas ações no cotidiano da vida, *locus* privilegiado do objeto aqui estudado. *Um dos pontos fundamentais que devemos destacar para compreender a etnopesquisa crítica é que ela nasce da inspiração e da tradição etnográfica, sua base investigativa incontornável.* (MACEDO, 2006, p. 9)

Para esse autor, é impossível entender o comportamento humano sem tentar estudar a bacia semântica e o universo simbólico dentro dos quais os sujeitos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações. Essa orientação ajuda-me no reconhecimento de sentidos

mais aproximados sobre a própria dinâmica e as leis ressonantes do fazer teatral no qual me encontro implicada.

1.5. Entre passos e gestos: procedimentos técnicos de investigação

Apresento nesse tópico os procedimentos e instrumentos utilizados para orientar as ações no campo empírico, com o intuito de desvelar outros possíveis elementos e significados atribuídos à artesanaria da cena, em diálogo com as experiências de vida e de arte dos artistas integrantes do coletivo teatral Pã e seus contextos de criação.

O período de inserção no campo foi demarcado entre 15 de março de 2009 e 20 dezembro de 2010, incluindo as atividades realizadas no Projeto *Cidade Noiada*²⁵. Esse período demarcou a minha participação ativa nos processos de criação e de experimentações públicas de *Noiada*. Convivi com Suzy Almeida e Karlo Kardozo (sujeitos implicados) e com os 07 outros integrantes da Pã (sujeitos informantes), realizando pesquisas, ensaios, discussões sobre esse processo, observações, e participando das demais atividades e experimentações artísticas criadas e realizadas por este coletivo. Ao todo, a Pã realizou no período da pesquisa 15 intervenções cênicas em alguns espaços da cidade de Fortaleza, sendo uma em Guaramiranga - Ceará. Desse total, realizei 07 intervenções de *Noiada* realizadas nos períodos e locais mencionados abaixo. Para efeito de análise debruço-me apenas sobre 04 delas em negrito:

1. Ônibus circular saída e retorno para a avenida 13 de maio, na Praça do Pão de Açúcar: 05 de abril de 2009.
2. Marechal Deodoro – Joaquim Magalhães – Avenida da Universidade: 30 de julho de 2009
3. XVI Festival de Theatro de Guaramiranga: 04 a 07 de setembro de 2009.
4. Percursos Urbanos: 27 de fevereiro de 2010;
5. Theatro José de Alencar: 27 de março de 2010;
6. Faculdade de Educação – FACED – UFC: 27 de outubro de 2010;
7. Praça da Gentilândia - ônibus circular-Praia de Iracema: 15 de dezembro de 2010.

A explicitação do conteúdo dissertativo desse estudo, em sintonia com a dinamização dos instrumentos e dados recolhidos, vinculou-se à etnopesquisa crítica como teoria do campo etnográfico que tem (...) *a necessidade de ir ao encontro do ponto de vista do outro para, a partir daí, e só daí, interpretar as suas realizações* (MACEDO, 2006, p. 64). O interesse aqui é o de criar um quadro referencial de análise que acolha a construção de sentidos e as

²⁵ O Projeto *Cidade Noiada*, embora tenha sido idealizado pela Pã a partir de 2008, iniciou-se em 13 de junho de 2009, sendo concluído em 20 de dezembro de 2010.

singularidades dos artistas participantes da pesquisa como criadores de conhecimento e pronunciadores de parte da realidade estudada.

Por consequência, a produção e a interpretação de pensamentos, sentimentos e ações no âmbito do ofício teatral, como práxis que se dá a ver ao público, transcende o objeto artístico e resulta em experiência humana. (BRAGA, 2006). Assim, para o trabalho de campo, utilizo princípios e técnicas da etnopesquisa advindas dos procedimentos tradicionais da Etnografia como escrita que o interroga e o explicita, de acordo com uma ordem sociocultural aí presente. Segundo Macedo (2006, p.85):

O trabalho de campo implica uma confrontação pessoal com o desconhecido, o confuso, o obscuro, o contraditório, o assincronismo, além dos sustos com o inusitado sempre em devir. O campo tem uma resistência natural que demanda uma dose de paciência considerável, em face, por exemplo, das rupturas com o ritmo próprio do pesquisador ou determinados prazos acadêmicos.

A observação participante, o jornal da pesquisa (diário de campo), as entrevistas, o grupo focal e os episódios de história de vida, intensificam as reflexões e o contato direto e demorado com a situação pesquisada. Estes são alguns dos instrumentos utilizados na investigação no sentido de dar conta dos objetivos traçados, com base nos estudos de (ANDRÉ, 1995) e (MACEDO, 2006). Com essa variedade de fontes de informações espreito outros possíveis elementos ampliadores do entendimento sobre um determinado processo de criação teatral e sua dimensão autoformativa no tempo atual.

Estes materiais aportam, sem dúvida, elementos importantes na reconstituição da trajetória da composição de uma obra cênica. É preciso, entretanto, ter ciência de que os elementos reconhecidos serão fragmentos de um pensamento criativo. A viagem da criação cênica é, na verdade, pontuada por escolhas onde os caminhos abandonados muitas vezes não deixam rastros materiais. Os vestígios completos só se perpetuam integralmente na memória dos corpos e da mente de seus participantes (ISAACSSON, 2006, p. 82).

A observação participante realizada no período de estada no campo constou da recolha de informações, impressões, significados e evidências sobre o início da composição cênica de *Noiada* e o seu desenrolar até a fase de experimentações públicas. Minha participação foi intensa, tanto por estar na posição de atriz-pesquisadora, montando esse monólogo, como por ser integrante do coletivo Pã, participando ativamente das outras atividades artísticas desenvolvidas pelos seus demais integrantes. *A observação participante deve ser entendida como um processo: o pesquisador deve ser cada vez mais participante e obter acesso ao campo de observação e às pessoas* (VIANNA, 2003, p. 52).

Para efeito de delimitação de tempo e de relevância para o estudo, os registros se detiveram no período inicial de artesanato da cena de *Noiada* com os encontros para leitura e estudo do texto dramático *Iracema via Iracema*, com a autora Suzy Almeida, ocorridos na antiga residência²⁶ do diretor da Pã, Karlo Kardozo. Depois, realizei descrições sobre o processo criativo ocorrido na atual residência desse diretor, em seguida, na sede própria da Companhia Pã²⁷ e em alguns espaços da cidade escolhidos para as experimentações públicas de *Noiada*.

Entre 13 de junho de 2009 e 20 de dezembro de 2010, ocorreu o período de registros de observações com a continuidade dos trabalhos de montagem de *Noiada*, já como parte integrante do Projeto *Cidade Noiada*, junto a outros três projetos de encenação da Pã: *Vadia*, de Luiza Torres, *Vai Ver se eu to lá na Esquina*, de Eugênia Siebra, e *Nas Encruza*, de Cícero Lopes. Iniciamos uma série de experimentações, leituras e discussões sobre o tema *cidade*. Como metodologia de pesquisa, surgiu a proposta de ocuparmos espaços urbanos de Fortaleza com pequenas intervenções artísticas, realizando cenas nas ruas, praças e outros locais de vivências coletivas. Posteriormente, além dos artistas já citados, Mário Filho integrou o esse Projeto com pesquisas sobre a tragicidade do palhaço.

Os registros dos dados referentes ao processo criativo de *Noiada* e dos demais trabalhos integrantes do Projeto *Cidade Noiada* possibilitaram-me captar variadas situações e interações, não consubstanciadas em ato mecânico. Impossível ler essa realidade de modo isolado, como a dissecar um cadáver. *Ao observador não basta simplesmente olhar. Deve, certamente, saber ver, identificar e descrever diversos tipos de interações e processos humanos.* (VIANNA, 2003, p.12). Foi assim em diferentes momentos, com as etapas iniciais do estudo do texto dramático, com o reconhecimento dos territórios urbanos (ruas, esquinas, feiras, bares, praças, etc.), como possíveis espaços que dialogassem com a cena, com os ensaios de rua e treinamentos, com as experimentações públicas e debates sobre aqueles trabalhos no grupo.

Para a sistematização das análises de tais registros foi necessária a criticidade. O fato de ser integrante da Companhia Pã facilitou a recolha de dados para essa fase, em virtude da confiança dos sujeitos envolvidos, e por outro lado, exigiu-me um estar alerta para esse nível de envolvimento. Daí resultou um sistema de arquivos que guarda as marcas da diversidade

²⁶ Esta residência era situada na rua Marechal Deodoro, nº 71, no bairro Benfica, em Fortaleza, até então sede provisória da Pã. A atual residência do diretor da Companhia Pã está localizada na rua Redenção, nº 85, no bairro Benfica.

²⁷ A sede própria da Companhia Pã está localizada na rua Costa Souza, nº 70, no bairro Benfica, inaugurada em 24 de agosto de 2010.

dos momentos vividos na pesquisa, que se dão a ver somente com exercícios de profunda reflexão.

O observador, como participante do evento, não é apenas um pesquisador. Ele próprio é sujeito da pesquisa; assim, seus sentimentos e emoções constituem também dados. Além disso, o pesquisador pode estudar suas emoções e reações, como fonte de viés, e analisar em que medida suas ações foram influenciadas por seus sentimentos. (VIANNA, 2003, p. 33).

Efetivamente, tomo os períodos de observação participante como mediadores da perspectiva multirreferencial, compreensiva e crítica dos momentos de convivência alongada, de produção de sentidos e de interação mais profunda com a Pã. Com isso, tais períodos transcendem a simples posição de recurso metodológico de aplicação à realidade investigada. Assim como eu, os outros artistas partícipes desse grupo produziram conhecimento, de acordo com suas perspectivas e referências culturais, fundantes para a revisão da ideia de *artesanía da cena teatral*, originando um *corpus* de densidade teórica interessado em adquirir conhecimento por meio da prática participativa, própria à natureza do fazer teatral.

1.5.1. Entrevistando parceiros da caminhada

Estão vinculados diretamente à revisão do conceito em construção de *artesanía da cena teatral* com base no processo de criação de *Noiada*, apenas 02 integrantes da Companhia Pã: Suzy Almeida (dramaturga do texto *Iracema via Iracema* que originou o texto *Noiada*) e Karlo Kardoza, diretor desta composição cênica.

Os demais artistas desse coletivo, no total de 07, foram considerados sujeitos informantes. São eles: Luiza Torres, Eugenia Siebra, Cícero Lopes (participantes do Projeto *Cidade Noiada*) e os demais integrantes – Mário Filho, Filipe Camilo e Maria Rosa. Ana Amália, outra atriz integrante, não se configurou nesta última posição, por não atender aos critérios de escolha pertinentes à pesquisa e haver integrado o grupo há apenas quatro meses, à época. Na relação que estabeleci com cada um deles, contudo, em virtude da posição ocupada e do acúmulo de experiências de vida, de formação e de prática artística, ajudaram na revisão do pensamento sobre o processo criativo estudado. *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).

Ao todo somos 10 artistas integrantes da Companhia Pã. A pergunta que faz Deslandes (1994, p.43) *sobre quais indivíduos sociais tem uma vinculação mais significativa para o problema a ser investigado?* – referindo-se ao item definição da amostragem na pesquisa qualitativa, atenta para o fato de que esta abordagem não se baseia no critério numérico para garantir representatividade. Assim, o importante aqui foi compreender quais as influências das ações e criações dos artistas desse grupo, para um entendimento mais profundo sobre a artesanaria da cena teatral e sua dimensão autoformativa.

Os 02 sujeitos diretamente vinculados à investigação, foram selecionados em função dos seguintes critérios: envolvimento direto com a artesanaria da cena de *Noiada*, formação acadêmica na área de Arte e/ou Teatro, desenvolvimento de projetos artísticos na Pã e pertencem a este grupo há pelo menos um ano. Os 07 outros sujeitos informantes participaram da pesquisa de forma solidária, dando opiniões sobre a encenação de *Noiada*, observando os ensaios esporadicamente, apreciando as intervenções e participando das discussões sobre o processo.

A interação com tais artistas fez-me ver a singularidade e a pluralidade das ações e produções de cada um deles, contextualizadas em seus mundos de vivências, suas formações, práticas e os tipos de relações estabelecidas com esse fazer teatral no cotidiano, contribuindo para as análises aqui realizadas. São artistas que, assim como eu, pesquisam e produzem obras em diferentes áreas, dialogando entre si e com os espaços urbanos de Fortaleza. Por fazer parte desse coletivo de criação, e estabelecer elos de afetividade e de companheirismo com cada um deles, não poderia pensar sobre o meu ofício de atriz-pesquisadora de modo isolado. *Pelo dinamismo dessas questões, penetra-se relacional e compreensivamente na complexidade das construções da vida cotidiana e se produz conhecimento-com.* (MACEDO, 2006, p.14).

Todos os artistas vinculados, direta ou indiretamente, à criação de *Noiada* contribuíram de forma relevante, de acordo com a posição ocupada no estudo. A visão deles sobre esse processo, provoca-me o abandono de algumas convicções e abertura para outros itinerários: troca de ideias, exposição de dúvidas e de fragilidades sobre o meu trabalho, entre outros aspectos, influenciadores de um olhar mais apurado para o objeto. Com isso, busco uma escuta sensível, para juntar o que convinha dessas produções, observações e partilhas, à investigação que toma corpo. Daí surgem conflitos, discordâncias e ao mesmo tempo, provocações e reflexões que me solicitam desapego, humildade e prontidão, para ler criticamente nas entrelinhas daquela vivência partilhada, aquilo que me auxilia a compreender melhor o sentido da *artesanaria da cena teatral*.

O importante é ressaltar que, para conhecer como o outro experimenta a vida, faz-se necessário o exercício sensivelmente difícil de sairmos de nós mesmos. Há que nos desdobrarmos, revirarmos, suspendermos preconceitos, criticarmo-nos, abrimo-nos a certa violação de *habitus* sagrados e solidificados da sociedade do “eu”. Experiência intestinal e radicalmente relacional da *intercricidade*. (MACEDO, 2006, p. 28).

Compreendo os artistas parceiros dessa investigação como sujeitos culturalmente situados com os quais estabeleci (e estabeleço) interações e trocas de saberes sobre o ofício da cena. Longe de considerá-los meros produtos descartáveis de valor utilitarista para este estudo, interesse-me pelas ações e pensamentos produzidos por tais sujeitos, de acordo com suas experiências de vida e de teatro, como influenciadores diretos da complexidade do tema em análise. Essa posição permite-me uma interpretação dialógica na qual recolho elementos e significados para uma melhor compreensão do fenômeno estudado. A seguir, apresento os artistas da Pã considerados nas posições de sujeitos diretamente vinculados à pesquisa e sujeitos informantes.

É significativo que seja destacado que a percepção do fenômeno é sempre um processo de co-participação; há uma região de co-percebidos. Sujeitos e fenômenos estão no mundo-vida com outros sujeitos, co-presenças que percebem fenômenos. Nesses termos, a co-participação de sujeitos em experiências vividas permite partilhar compreensões, interpretações, comunicações, conflitos, etc. Habita nesse processo incessante de interação simbólica a esfera da intersubjetividade, a instituição intersubjetiva das realidades humanas. (MACEDO, 2006, p. 16-7).

Suzy Almeida é dramaturga do texto *Iracema via Iracema*, que norteou a artefaria da cena de *Noiada*. Tem 42 anos de idade e esteve vinculada diretamente ao estudo. É atriz formada pelo Curso de Arte Dramática – CAD da UFC, desde 1990. Participou de espetáculos teatrais como *68.com.br.* (1998) e *Figos da Figueira* (1997), *Tempo Temporão* (2005), como atriz integrante do Teatro Radical. Estreou na área dramaturgicamente com o texto *Meire Love*, em 2002. Em 2006, escreveu o segundo texto, intitulado *Nem e o Bando*; em 2007, *Iracema via Iracema* e *Gatos Pingados*, em 2008. Integra a Pã e desenvolve atualmente outro projeto dramaturgicamente intitulado *O Cheiro do Queijo*, iniciado em 2010, no qual dá continuidade à pesquisa dramaturgicamente iniciada com *Iracema via Iracema*, numa linguagem a qual denomina “cracklinguagem”, uma estética que expressa as preocupações cotidianas de quem vive na cidade: paranoias, esquizofrenias, pânico, hipocondrias, depressões, entre outras.

Quanto à formação acadêmica, Suzy Almeida é mestra, desde 2004, em Educação Brasileira e graduada em Pedagogia, desde 1990, pela Universidade Federal do Ceará – UFC, onde foi professora substituta nesta área, assim como na Universidade Estadual do Ceará – UECE. Nessa última lecionou, ainda, a disciplina Metodologia do Ensino de Teatro no Curso

de Especialização em Metodologia do Ensino das Artes. Ensinou também nas Faculdades Associadas Cearenses – FAC, em 2005, nas disciplinas de Pesquisa Educacional e História da Educação. É também especialista em comunicação, supervisora escolar concursada pela Secretaria de Educação do Município de Fortaleza – SME e pesquisadora teatral. Leciona atualmente, no Curso de Especialização em Arte-Educação, no Instituto de Teologia Aplicada – INTA, Piauí, na disciplina Metodologia do Ensino de Teatro. Atualmente, cursa o Doutorado em Educação Brasileira na UFC, desenvolvendo pesquisa sobre os educadores sociais atuantes na cidade de Fortaleza.

Karlo Meireles Kardozo tem 49 anos e esteve diretamente vinculado ao estudo. Desempenhou na arte da cena de *Noiada* a função de diretor. Desenvolveu ainda, a pesquisa intitulada *Vadia*, juntamente com a atriz Luiza Torres, integrante do Projeto *Cidade Noiada*. É ator formado pelo Curso de Arte Dramática – CAD da UFC, desde 1991. Dirigiu os seguintes espetáculos integrantes do repertório da Cia. Pã: *A Menina dos Cabelos de Capim* – texto de Ricardo Guilherme; é uma pesquisa sobre contação de história, centrada na figura do ator, com ênfase na oralidade; *Iracema* (2008), espetáculo centrado no mito de Iracema, relacionando-o com a cidade de Fortaleza, com texto livremente inspirado na obra de mesmo título, de José de Alencar; *Fragmentos do Corpo* (2007), uma peça sobre erotismo com texto e direção desse artista. É ainda diretor executivo da Companhia Pã, dramaturgo, iluminador, fotógrafo, *videomaker*, ativista da arte, da política e da cultura.

Luiza Maria Silva Torres tem 31 anos. Participou do estudo como sujeito informante. É graduada desde 2006, em Artes Cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFET-CE. Especialista em Metodologia do Ensino das Arte e arte-educadora. Participou ainda do Curso Princípios Básicos de Teatro – CPBT, do Theatro José de Alencar - TJA. Ingressou na Cia. Pã em 2000. Participou dos seguintes espetáculos da Pã como atriz: *A Menina dos Cabelos de Capim*, *Iracema* e *Fragmentos do Corpo*. Desenvolveu, nessa mesma função, o projeto cênico *Vadia* que integrou o Projeto *Cidade Noiada*.

Eugênia Siebra participou do estudo como sujeito informante. Tem 49 anos de idade e integra a Pã, desde 1996. Desenvolveu as performances “*Voyer*” e *Planta Baixa*, integrantes do Projeto *Cidade Noiada*, além de instalações e intervenções pautadas pela pesquisa “Ocupações Impermanentes”. Esses trabalhos discutem a relação entre o público e o privado nos espaços urbanos de fortaleza, propondo questionamentos e reflexões sobre o corpo e a cidade nas ocupações não autômatas e de apropriação desse espaço coletivo/humano da cidade. É autora da coluna *Verve* publicada na *Pã Revista de Arte e Cultura*, na qual a artista apresenta suas experimentações em crônicas imagéticas, utilizando-se da fotografia, do

desenho e da performance, como instrumentos estéticos interdisciplinares na criação de textos . É graduada em Artes Visuais desde 2006, pelo Instituto Federal Tecnológico do Ceará – IFCE, atriz/*performer* formada pelo Curso de Arte Dramática - CAD da UFC, desde 1991, fotógrafa, artista visual, figurinista e adrecista, com produção também em vídeo e mídias digitais.

Cícero Lopes tem 38 anos. Participou do estudo como sujeito informante. É integrante da Pã desde 1996 e desenvolveu neste coletivo o projeto *Nas Encruza*, como parte integrante do *Cidade Noiada*. Participou como ator do espetáculo *Fragmentos do Corpo* juntamente comigo, Luiza Torres e Roberta Barbardes, atriz e bailarina convidada. É graduado em Letras/Literatura pela Universidade Estadual do Ceará – UECE, desde 2000. É professor concursado da Prefeitura Municipal de Fortaleza e ator formado pelo Curso de Arte dramática – CAD, da Universidade Federal do Ceará – UFC.

Mário Filho tem 31 anos, é tecnólogo em Artes Cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – IFET -CE. Participou da investigação como sujeito informante. Desenvolveu a pesquisa de ator e *performer* centrada na arte da palhaçaria. Investiga na Pã a tragicidade no humor clownesco representando o palhaço chamado "Aquele Fulano de Tal". *A Xepa* e *Da Tumba ao Samba*, são duas das experimentações mais recentes de sua pesquisa sobre a figura do palhaço morto, como temática que permeia suas experimentações sobre a cidade e a morte, inclusas no projeto *Cidade Noiada*.

Maria Rosa Menezes tem 42 anos, integrante da Pã, *performer*, trabalha com linguagens híbridadas em suas pesquisas estéticas e participou do estudo na posição de sujeito informante. Desenvolve atualmente, nesse coletivo, o projeto *Territórios Errantes*, experimento artístico que visa a uma errância cultural, provocando hibridações entre diversas linguagens artísticas. Desenvolve ainda os projetos *Religare* que discute as relações de territorialização/desterritorialização dos espaços urbanos de Fortaleza e *Travessias*, do Núcleo de Dança da Pã, numa perspectiva múltipla de imbricação corpo, conceito e fluxo urbano. É também autora da coluna *Palavrando* da *Pã Revista Eletrônica*, na qual registra por meio de artigos e fotografias, reflexões sobre suas experimentações artísticas. Suas pesquisas buscam uma interface da Arte com a Filosofia. É professora da graduação em Filosofia, na Universidade Estadual do Ceará – UECE, e doutora em Filosofia da Educação pela UFC, com tese intitulada: *Aprendizagem experimental e nomadismo estético*. É mestra e graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará – UFC.

Filipe Camilo Kardozo participou do estudo como sujeito informante. Tem 26 anos e compõe a Pã desde 2000. É artista visual graduado pelo Instituto Federal de Educação,

Ciência e Tecnologia – IFET-CE, com atuação nas áreas de Fotografia, Desenho, Design Gráfico e para web. É mestrando em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará – UFC, com pesquisa interdisciplinar nas áreas de Sociologia e Filosofia em andamento e graduado em Ciências Sociais, pela mesma Instituição.

Esclareço que me coloquei também como sujeito envolvido na pesquisa. Como alguém que, em função do vivido e do pensado, carrega inquietudes, sonhos e desejos que entram em cena, em forma de um saber de par com a vida e o que dela é transubstanciado em forma de arte. Este envolvimento é um desafio enfrentado pelo comprometimento de pensar sobre o meu ofício teatral, em parceria com outros artistas nessa caminhada. Ele não se constitui obstáculo à elaboração desta tese, porém, exige-me como atriz-pesquisadora em formação, e segundo as orientações da etnopesquisa crítica, que explicito um ponto de vista sobre a problemática estudada. Hess Remi (2005, p.29) sustenta o seguinte entendimento sobre o percurso de feitura de uma tese:

Na minha perspectiva, o momento da tese é antes de tudo, um momento de reflexão. É uma tentativa de elaboração de um discurso construído, que se apóia sobre uma certa erudição, em relação a trabalhos anteriores que trataram, em graus diferentes, da problemática na qual a gente se inscreve.

A escolha pelo exercício de autoria solicita-me um engajamento ético pela via da inteireza entre o fazer teatral e o pensar sobre este fazer criticamente. Na posição de atriz-pesquisadora mergulhada no processo criativo de uma composição cênica, tento perceber como tal experiência estética pode revelar outros elementos e sentidos para a feitura artesã da cena teatral e por outra, refletir sobre esse ofício, à luz do rigor científico em interlocução com os artistas parceiros da Companhia Pã, entre riscos, vantagens e imprevisibilidades. *É bom que se diga que, ao fazer etnopesquisa crítica, o engajamento é usado e compreendido como uma vantagem.* (MACEDO, 2006, p. 99). Em ambas as posições, esse exercício de fazer-pensar teatral é a lente de aumento utilizada para melhor compreender um tipo de ofício que me solicita um dizer sobre o mundo de corpo inteiro, pensamentos e palavras, justamente porque dele faço parte. *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.* (FREIRE, 1982, p. 92)

A implicação do pesquisador com o objeto de estudos, segundo Remi (2005), está mais presente nas ciências humanas do que nas ciências exatas. Para estas, a posição do pesquisador com relação ao seu dispositivo de observação define-se mais facilmente e a implicação é rapidamente analisada. Para aquela, isso é mais complexo, porque as

interferências do objeto em relação ao sujeito não são facilmente conscientizáveis, muitas vezes, em decorrência da proximidade que ele tem ou cria com esse objeto. A ética e o rigor no entanto, devem ser buscadas nos dois contextos de pesquisa, isso porque segundo Macedo (2006), dependendo do nível de envolvimento, o pesquisador pode não mostrar as contradições, os paradoxos, as ambivalências, os inacabamentos e as insuficiências das situações pesquisadas.

Elisa Gonsalves (2003) arrola três argumentos que se contrapõem à separação entre o pesquisador e o seu objeto de estudos: o primeiro se refere justamente a essa compreensão pelo envolvimento, que significa *estar-junto*, pertencer a uma sociedade; o segundo, trata da distinção sujeito-objeto que, ao perder essa condição de polos separados, assume um *continuum*; o terceiro e último ponto refere-se 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 se comparar arte e ciência como 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. Vejamos o que diz, ainda, essa autora, sobre o envolvimento com o objeto de estudo:

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)

Compreendo os conhecimentos resultantes do entrecruzamento entre dos trabalhos de pesquisa e de experimentações dos artistas da Pã e a artesanaria da cena de *Noiada*, como um devir preñado de possibilidades e reflexões, referenciado nesse contexto relacional, no qual foram pronunciadores de suas palavras. A realidade investigada é concebida por essa interação, base do diálogo contínuo com o ato de imaginar e o modo de dar forma aos trabalhos de cada um deles, como produtores de conhecimento. *Está cada vez mais evidente que, num processo de pesquisa, o investigador interage com o sujeito e é dessa interação que os dados são produzidos.* (GONÇALVES, 2003, p.69-70).

Paulo Freire (1982), ao longo de seu percurso teórico em defesa do homem como ser crítico e sensível, enfatiza essa busca pelo diálogo como condição essencial nas relações que este estabelece com o mundo. Sem ela, não há transformação da realidade. Assim, as concepções sobre o objeto focado neste estudo, são mediadas, em parte, pelas dimensões individuais e coletivas dos sujeitos envolvidos, de acordo com os seus interesses e modos

diferenciados de compreender a arte e o mundo, em interação com a cultura, a cidade e outros sujeitos.

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).

Sigo neste jogo influenciando e sendo influenciada pelos parceiros da lida teatral na Pã, dialogicidade forjada pelo ato mesmo de fazer arte no gerúndio, implicada em um pensar-fazer coletivo, crítico e sensível, de múltiplas visões, interessado em originar obras artísticas e expressá-las nos diferentes contextos sociais; lugar ocupado para pensar um ofício ancestral.

À medida dos registros no jornal da pesquisa, em diferentes etapas do estudo, surgiram inquietações que serviram de base para a elaboração de um roteiro prévio (estruturado), de condução das entrevistas com os artistas da Pã, combinado com momentos de fala livre, de acordo com uma estrutura aberta (não estruturada), mencionada por Cruz Neto (1994), ao se referir à *entrevista semi-estruturada*.

Esse instrumento, transpondo a simples recolha de dados subjetivos, me auxilia a compreender os sentidos e significados sobre a artesanaria da cena de *Noiada*, explicitados durante os encontros com tais sujeitos, do ponto de vista de suas narrativas sobre as contribuições dadas a esse processo, de seus trabalhos, de suas experiências de vida e de formação e, a partir do modo próprio de se comunicarem não restrito à verbalização, mas considerando gestos e expressões.

Apliquei, individualmente, uma entrevista semi estruturada²⁸ com cada um dos dois sujeitos diretamente vinculados à investigação por considerar relevantes suas narrativas sobre o que pesquisavam e produziam na Pã e pelas contribuições dadas à investigação, de forma articulada com seus valores, atitudes e opiniões. *O resultado de tais processos são formas de conhecimento contextualizadas e socialmente partilhadas*. (FLICK, 2000. p.116). Realizei as entrevistas na sede da Pã, em dias e horários diferentes (em função da disponibilidade de tempo de cada um dos sujeitos), utilizando aparelho de voz digital²⁹. Para motivar a conversa, criei a estratégia de que as entrevistas seriam mediadas pela apreciação de trechos dos trabalhos cênicos realizados anteriormente pelos artistas, filmados em vídeo. A entrevista com a dramaturga de *Iracema via Iracema* foi mediada pela criação desse texto e pelo seu

²⁸ Ao longo da sistematização deste trabalho, há citações de trechos destas entrevistas.

²⁹ As duas entrevistas duraram entre 40 e 60 minutos e foram realizadas nas seguintes datas: Karlo Kardozo: 29/11/2010 e Suzy Almeida: 25/03/11.

envolvimento na artesanaria de *Noiada*. Esta entrevista ocorreu na Biblioteca Municipal Dolor Barreira, localizada na Avenida da Universidade nº 6449, no bairro Benfica, em Fortaleza, em razão da proximidade com o local de estudos da entrevistada.

Sem descuidar-me do momento presente de ocorrência das experiências de vida e de arte na vida destes sujeitos, enfocando memórias vivenciadas em contextos, o esquema de depoimentos abrangeu, também, a formação teatral e acadêmica, o envolvimento com a Pã e os relatos sobre seus processos criativos. Em alguns momentos, as entrevistas tomaram conotações de conversa espontânea, de *dialogicidade livre* como denomina (MACEDO, 2006, p. 105). Ao contrário da ausência de estruturação, esse recurso metodológico exigiu-me a elaboração de estratégias de condução nas quais fosse possível recolher e estabelecer relações profundas entre os aspectos narrados pelos artistas entrevistados e a temática em estudo.

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) (grifei)

As entrevistas de explicitação de alguns aspectos levantados pelos artistas participantes da pesquisa ocorreram nos momentos em que necessitei de esclarecimentos sobre algumas informações e para melhor compreensão no uso de alguns conceitos surgidos em seus relatos. Em virtude do caráter relativamente não diretivo sustentado pela pesquisa etnográfica, segundo André (1995); Macedo (2006), não elaborei um roteiro prévio para estes momentos que estiveram mais próximos de uma conversa informal, nas quais pude interferir. Para os sujeitos diretamente vinculados ao estudo, realizei complementações e esclarecimentos sobre seus depoimentos, à medida das necessidades, nos encontros cotidianos ocorridos na Pã, tentando recuperar acontecimentos e práticas ocorridas no âmbito da realidade pesquisada e prossegue até os dias atuais.

1.5.2. *O jornal da pesquisa*

Tentei aproximar-me do início ao fim do período de observação, da descrição densa das impressões sobre a dinâmica do percurso produzido nos diversos momentos e aspectos ligados à artesanaria da cena de *Noiada*. Para isso, utilizei, à época, o que Macedo (2006)

chama de *jornal da pesquisa* (p. 135), outra denominação para o diário de campo, que ultrapassa o sentido técnico de coleta de informações e privilegia o dinamismo e os significados dos processos pesquisados. Adotei esse instrumento em função do caráter próprio deste estudo, de encontro comigo mesma e com os demais parceiros da Pã, como testemunhas do real vivido em movimentos de criação artística, partilhado com a escrita.

Tomei ainda como referência, para esse momento descritivo, as pesquisas realizadas por Júlia Varley (2010) – *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*; por Bya Braga (2010) – *Étienne Decroux e a artesanaria de ator*; por Otávio Burnier (2001) – *A arte de ator: da técnica à representação*; e por Renato Ferracini (2003) – *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Esses artistas-pesquisadores sistematizaram narrativas sobre suas experiências mediadas pelo ofício teatral, que me serviram como bússola e inspiração para descrever o percurso criativo no qual continuo mergulhada.

Registrei no jornal da pesquisa os aspectos significativos e afetivos das ações e pensamentos ocorridos durante o cotidiano das tentativas de síntese entre os diversos componentes expressivos de *Noiada*, de acordo com as observações de campo e com o delineamento provisório e dinâmico de sua estruturação cênica, envolvendo: o modo de apropriação e de transição do texto dramático *Iracema via Iracema* para a cena (estudos, discussões, leituras teóricas sobre temáticas emergentes), os tateamentos do corpo em busca da instauração da poesia cênica (treinamentos, ensaios, experimentações públicas), a rede de relações estabelecidas com os artistas da Pã (contribuições, trocas de saberes considerando os seus trabalhos artísticos), as experimentações públicas, os debates sobre tais ações, entre outros aspectos. Junto a isso tudo, minhas inquietudes e angústias como atriz-pesquisadora protagonista deste trabalho, em diálogos reflexivos comigo mesma e com os teóricos parceiros. As descrições foram registradas por datas de acordo com a ocorrência das atividades pertinentes à temática em estudo, embora muitas vezes, não seguindo uma lógica linear e sim o caos próprio do início da criação de uma obra artística em seu caráter de abertura ao imprevisível e às trocas de saberes com o outro. *A realidade é sempre mais complexa que nossas teorias, que não cabem em um só conceito.* (MACEDO, 2006, p. 39). Este trabalho de recomposição das memórias e experiências vividas, com base no jornal da pesquisa, foi relevante para as demais etapas da coleta de dados.

Embora tenha definido o período de observação, sempre que necessário, registrei naquele instrumento, novas informações sobre o objeto pesquisado em seu dinamismo. Movimentos flexíveis de idas e vindas tomaram forma, complementando-o, esclarecendo e atualizando o ocorrido antes, durante e após esse percurso. Com isso, a elaboração intelectual

sobre o trabalho de campo, segundo os aspectos aí registrados, transcende a pesquisa e transforma-se em um *dispositivo significativo de autoformação* (MACEDO, 2006, p.134).

Para analisar tais ações, tomo as anotações do jornal da pesquisa como um dos importantes referenciais. Os exercícios de reconstituição do vivido e do criado por mim, durante a trajetória de pesquisa, em interação com os demais artistas da Pã, em ensaios de dar forma às obras em contextos de trabalho imaginativo no tempo presente, são os conteúdos tácitos que demarcam um caminho percorrido pelas veredas incertas do ofício teatral. Alguns aspectos do estudo são redimensionados em função das leituras desses registros e das atualizações nele contidas após o período de observações, dada a continuidade dos experimentos públicos que continuo realizando e com os níveis diferenciados de vinculação dos integrantes da Pã com *Noiada*. Assim, para o olhar qualitativo, é necessário conviver com o desejo, a curiosidade e a criatividade humana; com as utopias e esperanças; com a desordem e o conflito; com a precariedade e a pretensão; com as incertezas e o imprevisto. (MACEDO, 2006, p. 39).

Essas sistematizações estão prenhes das imbricações entre o pensar-fazer teatro na Pã e o meu imaginário de atriz-pesquisadora integrante desse coletivo, tentando articular um pensamento crítico-reflexivo sobre tal experiência. Situações e reflexões foram geradas em meio a conquistas e perdas, achados e recusas, inscritos na temporalidade cotidiana e na dinâmica da composição de cênica de *Noiada*, seus diversos matizes e agentes significantes de concretização (PAVIS, 2008), levando em conta o tipo de linguagem (verbal e não verbal) comunicada, seus desvios e lapsos.

1.5.3. Tópicos de histórias de vida

Outro instrumento utilizado para a composição do arcabouço metodológico da investigação foi os lastros de histórias de vida, tanto meus durante os processo criativos dos quais participei e de *Noiada*, como dos artistas participantes da pesquisa, valorizando suas perspectivas como sujeitos engajados na temática sob exame. Em função das especificidades e interesses desta pesquisa, utilizo estes registros sobre a história de vida tópica que, segundo Cruz Neto (1994), focaliza apenas as etapas de um determinado fenômeno narrado em profundidade, revelando a dimensão coletiva a partir da visão individual.

Com isso, tento realizar um intercruzamento de alguns aspectos da minha história de vida, formação e prática como atriz-pesquisadora e professora de teatro com aqueles

referentes às histórias de vida e de produção artística dos parceiros envolvidos nessa mesma realidade. Não me sinto sozinha. Além destes companheiros, outros artistas-pesquisadores e acompanham por entre as tortuosas vielas desse ofício e suas indefinidas possibilidades de reapropriação singular do universo social, cultural e histórico, do qual somos valentes partícipes.

A vida social, compreendida mediante a vida dos atores implicados numa prática, é um subsídio ineliminável da história de vida concebida como um recurso metodológico da etnopesquisa crítica. Em sua história de vida, o ator social vai encarnar reflexivamente um tempo social conectado a outros tempos sociais, em que ele, o ator, é uma das sínteses possíveis desses tempos. (MACEDO, 2006, p. 115-16).

Em continuidade a esse pensamento de implicação do sujeito em determinada prática, referenciado em suas experiências de vida, compreendo de acordo com Marleau Ponty (1999), que aquilo que produzo e expresso como partícipe de um fluxo de criação teatral em partilha resulta do acúmulo do vivido, como práxis individual e coletiva, iluminado provisoriamente, à medida de seu construto em obra de arte, e que neste caso, é *Noiada* até o momento. A intencionalidade de um fazer artístico em todo o seu dinamismo, perpassado pelo corpo, pelas emoções e por pensamentos em movimentos de síntese, possibilitaram-me ler o real e suas vestes cotidianas, transsubstanciando-o em poesia cênica.

Conforme o que já vinha expressando com Cruz Neto (1994), essa investigação contém uma abordagem temática de narrativas biográficas ou de *itinerários de experiências individuais* (JOSSO, 2004, p.30), e não se propõem a dar conta da globalidade do vivido em todas as suas dimensões. Isto não significa pautá-las por uma perspectiva íntima, apenas. Ao contrário, de acordo ainda com essa autora, as ações e interações que envolvem, dialeticamente, a minha interioridade (o que vivi e o que pensei) e a minha exterioridade (referenciais sócio-históricos, artísticos e culturais), em trocas com tais sujeitos, tentam dar conta no tempo presente, de um dizer reflexivo e crítico sobre a minha bagagem experiencial e autoformativa no ofício da cena expandido para a vida.

Notar esta diferença é salientar que as histórias de vida postas ao serviço de um projeto, são necessariamente adaptadas à perspectiva definida pelo projeto no qual elas se inserem, enquanto que as histórias de vida, no verdadeiro sentido do termo, abarcam a globalidade da vida em todos os seus aspectos, em todas as suas dimensões passadas, presentes e futuras e na sua dinâmica própria. (JOSSO, 2004, p. 31).

É nesse dizer que desvelo as marcas singular/plural de saberes acumulados durante a minha trajetória pessoal e profissional, impressas no trabalho cênico em análise. Decido pôr

eu mesma em risco, porque, de outra forma, talvez não consiga pensar esse fazer em sua universalidade e com o qual me transformo e já contribuindo com o movimento reflexivo de autoformação de outros parceiros que, assim como eu, são também artistas-educadores que se acreditam eternos aprendizes, girando nessa ciranda na qual bailam a arte e a educação, ainda que de forma conflituosa.

Com efeito, oriento-me pela metodologia das *histórias de vida em formação* (pesquisa-formação) adotada por autores como Antonio Nóvoa (1988), Gaston Pineau (1988); Perrenoud (2000) e Josso (2004), que se debruçam sobre a formação e os saberes de educadores, em situações de trabalho. Essas leituras me encorajam a colocar na roda minha construção pessoal, artística e profissional, mobilizadora da autoformação, como sujeito de conhecimento, incluindo as diversas etapas de estruturação desta tese.

Descrever no tempo presente o caráter processual desse aprendizado imbricado nos diferentes contextos do fazer-pensar teatral da Pã, vislumbrando outros possíveis elementos e significados advindos do modo artesão de conceber a cena, somados às trocas de saberes com mestres, amigos, grupos do qual fiz/faço parte, às memórias e riscos deste percurso, solicitam uma reflexão profunda sobre o tema investigado.

Para complementar as entrevistas individuais e a observação participante, realizei na sede da Pã, uma discussão coletiva³⁰ filmada, com sete componentes, para que expressassem opiniões e ideias sobre a artesanaria da cena de *Noiada*. Assumindo o papel de mediadora, preocupei-me inicialmente, em relatar de maneira concisa, em que momento a pesquisa se encontrava até ali – recolha de dados. Em seguida, exibi fragmentos de vídeos de algumas experimentações públicas de *Noiada*, para motivar a discussão e promover níveis de interação e cooperação no grupo, acolhendo ambiguidades, contradições, discordâncias e conflitos, fortalecendo o caráter de multiplicidade e dialogicidade de vozes, sobre a realidade investigada. *O grupo focal como possibilidade da descrição dos etnométodos via narrativas dialogicizadas* (MACEDO, 2006, p. 116).

1.5.4. Texto dramático, fotografias e vídeos

Em complementação aos procedimentos metodológicos descritos até aqui, coletei informações em outros documentos que dialogaram com as ações realizadas e/ou inter-relacionadas à feitura da cena de *Noiada*. Foram eles: o texto dramático *Iracema via Iracema*

³⁰ O referido grupo focal foi realizado no dia 18 de dezembro de 2010, entre 18h30min e 21h30min.

fotografias (em anexo a esse trabalho), a monografia³¹ de Luiza Torres, uma das integrantes da Pã, intitulada: *Teatro e Cidade: “Vadia” resignificando olhares e espaços em Fortaleza*, filmagens em vídeo das experimentações públicas de *Noiada* e a revista eletrônica da Pã.

Com isso, restituo informações mais precisas, sobre os processos históricos que envolvem os princípios éticos e metodológicos desse coletivo teatral e o fazer artístico daí resultante. Esses registros ajudam-me a perceber o modo como vem sendo visto e compreendido o trabalho da Pã ao longo dos anos, por todos aqueles que o integram. Em vez de simples consulta, percebo nestes materiais lastros dos diversos percursos criativos percorridos por este grupo, de acordo com suas fases e dinâmicas.

- **O texto dramático**

O texto dramático *Iracema via Iracema* de autoria de Suzy Almeida, recebe aqui também uma função de índice metodológico. Com as possíveis significações atribuídas pela dramaturga, pelo diretor e por mim, sobre tal narrativa, empenho-me em organizar um quadro de sentidos articulado à artesanaria da cena de *Noiada*, considerando os níveis de relações de cada um de nós com esse texto, envolvendo: aspectos da carpintaria de criação dessa narrativa pela autora, nossas relações com a temática central abordada (a necessidade de encontro com o outro e com a cidade) e com a personagem, o trabalho com a imaginação aí evocado, entre outros.

Convém esclarecer que não se constitui foco de pesquisa analisar detidamente o texto *Iracema via Iracema* quanto ao seu estatuto dramatúrgico, mas, captar matrizes significantes que me forneçam subsídios para a composição cênica de *Noiada* e para o estudo em questão. Alguns elementos, como: resumo, divisão de unidades, tema, personagem, tempo, espaço, objetivos, mito, a relação entre este e alguns princípios de interpretação cênica, alinhados ao pensamento ético e estético da Pã, foram tomados como ferramentas de estudo para a estruturação da cena teatral.

Sem tomar a encenação como mera tentativa de ilustração do texto dramático, segundo a crítica de Pavi (2010), compreendi estes dois elementos em suas especificidades sígnicas, com as relações estabelecidas com os artistas implicados e com o dinamismo do estudo. Por outro lado, a narrativa *Iracema via Iracema* norteia algumas categorias de análise

³¹ Esta monografia de conclusão, do curso de Especialização em Metodologia do Ensino das Artes – UECE, foi orientada por mim, no ano de 2010.

do estudo, por meio de informações recolhidas durante o itinerário da criação artística e em virtude da recorrência constante a esse texto.

Alguns exemplos, como os diferentes modos de apropriação individual e coletiva por parte dos artistas vinculados diretamente à artesanaria da cena de *Noiada*, as experiências de vida e de fazer artístico, aí evocadas, as discussões sobre a transposição do texto para a cena ou de como *Iracema* passou à *Noiada*, as relações entre esse mito de nossa criação cearense e a cidade de Fortaleza, entre outros, entrecruzaram-se com o trabalho do imaginar a cena, com o treinamento para concretizá-la e com a reflexão presente para pensar esses caminhos percorridos entre incertezas, sonhos e desejos.

- **Fotografias e gravações em vídeo**

Constitui com a ajuda dos integrantes da Pã, ao longo da pesquisa, um acervo de registros visuais (fotografias, filmagens em vídeo e revista eletrônica), portadores de signos diversos (imagens, formas, volumes, cores, tamanhos, etc.), reveladores de sentidos renovados sobre as representações de ações ocorridas no contexto vivenciado. Com isso, tento nivelar em alguns momentos, a leitura destes códigos imagéticos à observação participante, numa perspectiva de extensão e de complementação dos dados. Para Macedo (2006), aspectos como: estranhamento entre o espaço ambiental e o seu uso habitual (transformação, memória, relação público/privado), explicitação de ângulos relacionados com o cotidiano e as microlinguagens aí produzidas, atribuição de novos significados, conexão com outros âmbitos da vida, são captados pelas imagens e possibilitam abundantes interpretações para o pesquisador, sem substituir o texto verbal.

Embora a maior parte das fotografias, esteja em anexo, busco não a leitura em si das imagens retratadas, e sim, mais um suporte para a descrição e a interpretação de situações relevantes ao percurso de criação teatral investigado. São imagens de ensaios na rua e de experimentações públicas em alguns espaços da cidade de Fortaleza como: Marechal Deodoro/Avenida da Universidade, praça da Gentilândia, no bairro Benfica, no centro comercial, da participação da Pã no XVI Festival de Teatro de Guaramiranga em 2009 e 2010, entre outros eventos, de meus trabalhos e dos componentes desse grupo.

A fotografia e o vídeo, utilizados como documentos de pesquisa, esclarecem segundo Peter Loizos (2003, p. 137), algumas possibilidades de aplicações dos métodos visuais a serviço da pesquisa social:

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.

As gravações em vídeo flagraram a dinâmica da documentação fotográfica em seus contrastes convergentes e divergentes. Recorro a esse material, para lembrar, comparar e recolher novas informações e detalhes acerca da evolução das fases de aperfeiçoamento da artesanaria da cena de *Noiada*. Além disso, utilizo fragmentos de filmagens dos trabalhos cênicos, como motivação para a abordagem de alguns aspectos comuns ao objeto de pesquisa aqui analisado.

- **Revista Eletrônica**

Outra fonte de complementação dos dados coletados para a composição do acervo imagético foi a *Pã Revista de Arte e Cultura*. É um periódico eletrônico colaborativo, mantido pela Companhia Pã e pelas contribuições de outros artistas parceiros e de coletivos que estimulam, produzem e divulgam ações e reflexões diversas nas áreas de Teatro, Literatura, Artes Visuais, Cultura e Memória. Mensalmente são abordados assuntos de relevante interesse conectando e tecendo a rede do fazer artístico e cultural da cidade de Fortaleza. Atualmente, esta revista passa por uma revisão e enquanto isso hospeda outra revista cênica, a BAQUE.

Três membros da Pã integram o Conselho Editorial dessa revista eletrônica, e são responsáveis pela redação das seguintes colunas: Karlo Kardozo (*editorial e Cadeiras na Calçada* – mapeia lugares, casos e personagens do Benfica, tradicional boêmio e cultural bairro de Fortaleza); Eugênia Siebra (*Verve* – apresenta experimentações em fotografia, desenho e *performance*); Rosa Menezes (*Palavrando* – interface da Arte com a Filosofia). Felipe Camilo, outro integrante, colabora com o *design* desta revista, além de contribuições sobre a linguagem das histórias em quadrinhos, entrevistas, resenhas, tutoriais e charges quinzenais, envolvendo as áreas de Antropologia, Memória Social e Artes. Qualquer um dos nove componentes da Pã pode publicar os seus trabalhos neste espaço.

Em relação à **análise dos dados**, todos os registros recolhidos exige além de esforço de organização, um trabalho de análise e de interpretação de significados atribuídos pelos artistas da Pã, no qual a base é a partilha de saberes, com suporte nas suas memórias individuais e coletivas, atos imaginativos e racionalidades, nos tempos passado e presente. São interfaces e vivências com o processo criativo que originou *Noiada*, de acordo com a

implicância nesse fazer teatral com as [...] *sutilezas paradoxais da cotidianidade* (MACEDO, 2006, p. 39). Diferentes visões percebidas sobre as significações desse trabalho até aqui, falam no tempo presente, de experiências elaboradas e vivenciadas em comum neste ofício, que, longe de se perderem no tempo, tornam-se atuais para o teatro cearense, por conterem a fala dos seus autores, reforçando no dizer de Peter Loizos (2000), uma compreensão culturalmente construída sobre o criado.

No que se refere às entrevistas esforço-me para manter as falas dos artistas como no momento da recolha considerando, as pausas, os eventuais equívocos de pronúncia e discordâncias orais, os gestos, entre outros componentes expressivos da oralidade. Contudo, para realizar o exercício analítico próprio ao rigor científico, tenho tido que com pesar, recortar algumas falas, contextualizando-as dentro dos objetivos da pesquisa, apesar do esforço de preservar ao máximo os discursos desses sujeitos.

O volume de material recolhido requer um esforço de síntese na perspectiva de uma análise coerente dos dados, tamanha a riqueza dos conteúdos. Esse esforço é uma exigência enfrentada por pesquisadores que adotam a abordagem etnográfica. É o caso de Linhares (2001, p. 290) que, em seu estudo intitulado *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.

Para esse momento não estanque de análise do recolhido, articulo as formas de registros selecionadas e o referencial teórico elaborado ao longo da pesquisa, de acordo com o que foi revelado no campo. Nessa dinâmica investigativa, busco a mediação entre a produção com a análise das informações obtidas por meio dos documentos e observações realizadas e, em especial, pelos diálogos estabelecidos com a dramaturga e com o autor-diretor da Pã, diretamente vinculados à artesanania da cena de *Noiada*, consoante com as suas falas e ações realizadas.

Não tenciono exaurir a temática aqui estudada, mas sintetizar reflexões sobre um ato criador como forma de conhecimento e os significados daí resultantes. Por meio da feitura (forma e fundo) inacabada da intervenção cênica de *Noiada*, tento testemunhar uma atitude de investigação imbricada no diálogo tácito entre teoria e prática, como olhar ampliado para esse

fenômeno. Não se trata, portanto, de moldar a experiência sensível aos ditames de um conjunto de procedimentos metodológicos, para daí extrair a sua cientificidade; mas, de reconhecer os avanços e as dificuldades desse processo, inclusive nos momentos de caos e incertezas, como um modo de espreitar a beleza e a reflexão na criação teatral.

Com isso, intenciono recolher subsídios teóricos que me ajudem a pensar a cena teatral na contemporaneidade em sua feitura artesã e autoformativa, tão relevantes quanto o resultado artístico aqui descrito. Extraídos do cenário ativo de produção de um conhecimento artístico do qual tomei e tomo parte, tais subsídios traduzem significados múltiplos, interpretados nesta pesquisa de mãos dadas com as experiências teatrais, acumuladas ao longo de minha trajetória como atriz-pesquisadora em formação e educadora. Feito borboleta, carrego nas asas matizes multicoloridos do que me tornei até aqui. Já ensaio outros voos.

CAPÍTULO 2: A ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Posso dizer que para a resignificação do conceito de *artesanía da cena teatral* na contemporaneidade tomando como base empírica a criação de *Noiada*, configurada no contexto atual segundo uma “encenação expandida”, como conceito, entram em jogo questões como: o que queremos, como pensamos e como fazemos teatro na Pã. Tenho clareza que não proponho aqui, algo de novo; o que se renova, é o lugar de onde olho para tais inquietações em diálogos com maior ou menor intensidade, com os trabalhos de Grotovski (1987) e o “ator santo”; de Barba (2006; 1994) e o interesse pelo corpo do ator em situações de representação extra-cotidiana; de Julia Varley (2010) e a dramaturgia da atriz; de Burnier (2001, p. 21); e a dinamização das energias interiores e exteriores do ator, conforme este esclarece a seguir:

A nossa busca de elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator tenta dois mergulhos: um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados que, por sua vez, formarão uma gramática que vai do exercício ginástico às *figuras de estilo*³². Estávamos, sem querer, seguindo quase à risca um dos preceitos da arte de ator colocados por Jerzy Grotowski.

Repensar a *artesanía* nesse percurso seria então, instigar perspectivas de abertura à apropriação pelo ator e por outros artistas no âmbito do fazer teatral como um todo, de seus saberes de experiências de vida, de ofício, de memórias, de imaginação e de suas aprendizagens, em diálogo com os demais do grupo de pertença, assumindo-se como sujeito da cena e na cena, em processo constante de autoformação e partilha com o espectador. A Pã foi sem dúvidas, o ancoradouro dessa prática reflexiva que é **trabalho**, na qual me senti encorajada a encarar os sombreamentos de fragilidade e angústias que surgiram nesses itinerários. Aí, pude/posso registrar pelo que invento, a rebeldia contra a dissolvência do humano e assim me sinto parte de uma grande “família teatral”.

O próprio grupo torna-se por sua vez – e simultaneamente – o objeto da práxis sintética dos seus membros. Cada um deles lê o grupo a partir da sua perspectiva individual. Cada um deles se constrói psicologicamente como um “eu”, a partir da sua leitura do grupo de que se faz parte. O grupo primário revela-se assim como a mediação fundamental entre o social e o individual. (FERRATORI, 1988, p. 32).

³² “figures de style”, *figuras de estilo*, ou figuras de expressão. Termo criado por Etienne Decroux para designar um pequeno “quadro de mímica” de curta duração (1ou 2 minutos). [...]. (BURNIER, 2001, p. 29).

Devido mesmo à especificidade do trabalho aqui realizado centrado numa investigação prática, que requer a inteireza de quem dela participa, é que proponho um deslocamento, uma expansão na posição do artista teatral mergulhado em seu fazer, que supere os ensinamentos do mestre, conforme à discussão sobre a nostalgia do mestre artesão proposto por Antonio Rugiu (1998) e por Barba (2006) e reconsidere o *mestre interior*, capa de juntar partes separadas em um cotidiano, onde o sujeito queda fragmentado (HALL, 2001). Sei também, que não há uma resposta matemática para as inquietações há pouco levantadas, mas vislumbro a rota de uma viagem vertical com base na experiência teatral vivida. É com essa visão que Barba fala sobre a relação com seu mestre Grotowski: *Reconheço em Jerzy Grotowski o meu Mestre. E, no entanto, não me sinto nem um aluno seu nem um seguidor. Suas perguntas tornaram-se as minhas. Minhas respostas são cada vez mais diferentes das suas.* (p. 190)

Na contramão do empobrecimento das experiências comunicáveis, alvo da crítica de Benjamin (1994), escolhi refletir sobre a composição cênica da narrativa *Iracema via Iracema* em nosso contexto presente. A ideia de artesanaria da cena ergue-se nesse sentido, também como trama tecida com o novelo de um tempo, para vestir *Noiada* como uma irmanada das moiras, a contar e recontar suas histórias com cheiro de sol e de nuvem borrada pela fuligem do asfalto. Eis aí, os lastros de outro possível tipo de convivência na cidade, que não aquela planejada pelos ditames excludentes da urbanidade pós-moderna. Considerada em sua dimensão mítica, como uma “Iracema expatriada”, esta personagem ao ser representada, se diz para os filhos de hoje – “Moacir” de tribos diversas, como a clamar por um estar-junto.

De outra forma, esta protagonista simboliza também uma espécie de retorno da índia guerreira de Alencar (1999), à procura da Mãe-Terra desmemoriada: a cidade de Fortaleza. Esquadrinhada por territórios, semáforos e arranha-céus, este lugar, que antes fora sua casa, parece colocá-la à margem. Assim como em outros tempos, a índia agora, *Noiada*, personagem nômade de uma narrativa dramática, vaga à procura do seu lugar, e já não reconhece nenhum deles.

Nesse sentido, descrevo aqui inicialmente esse veio prático, ainda intuitivo mesmo, de uma primeira intervenção de *Noiada* e vou desvelando essa reflexão, à medida dos elementos advindos desse experimento, tomando intuição, memória e improvisação como elementos relevantes nessa resignificação do entendimento de um modo artesão de criar a cena teatral, nos tempos de hoje.

2.1. Adentrando na artesanaria da cena de *Noiada*: 1º intervenção

O contato inicial com o texto dramático *Iracema via Iracema* ocorreu desde quando à medida de sua feitura, a autora Suzy Almeida, me convidou para conversarmos em agosto de 2007, acerca de uma personagem moradora de rua e outros temas que começavam a incidir nessa escrita: diferentes formas de exploração da mulher, o mito de *Iracema*, a exacerbação cada vez maior do uso do *crack* em diferentes faixas-etárias na cidade, o nosso medo de viver nesse espaço urbano em função da violência, as neuroses daí resultantes, entre outros. Como já mencionei no primeiro capítulo, a parceria entre eu e a dramaturga de forma propositiva e afetuosa, vem sendo aprofundada no fazer teatral, desde os anos 2000, no Teatro Radical. Estávamos novamente estabelecendo essa parceria. Até 2008 quando então, a versão final daquele texto foi publicada, tivemos vários encontros informais e leituras, até que decidíssemos que eu, encenaria essa história. Um privilégio e um grande desafio.

- **Quando a cena chama a memória**

Nesse período, muitas memórias vieram à tona. Lembro que uma proposta de encenação se delineou como um contar essa história, mediante a escrita pelo espectador, no meu corpo de atriz, dos nomes dos bairros de Fortaleza, onde morassem. Essa proposta foi discutida e revista no plano das ideias iniciais, não chegando a ser montada e nem se configurou no texto publicado. Apresento-a, a seguir.

A atriz escolhe alguém da plateia e pergunta onde mora. Escolhe uma parte do corpo e traça com uma caneta, um mapa da cidade tendo como referência a resposta do espectador eleito. A história de Iracema é contada a partir da moradia deste. Ela pergunta pra que lado fica etc. O texto cita (centro, praia, Br, rodoviária, aeroporto, castelão, interior, terminal e outros bairros...) Eis as referências básicas³³.

Mais uma vez, nos juntávamos para recordar e relatar momentos da infância e da adolescência vividos em comum, Suzy Almeida no Pirambu e eu na Barra do Ceará, bairros próximos de periferia. Em outros momentos, emergia a nossa visão nem sempre acordante, da cidade de Fortaleza, das nossas relações com este ambiente e com as pessoas que o habitavam. Temas diretamente referenciados em nossas memórias de experiências de vida, importantes para a pesquisa, por estarem circunscritos ao trabalho do imaginar e, portanto, ao

³³ Trecho retirado do texto dramático *Iracema via Iracema* antes da publicação e registrado no jornal da pesquisa de 24 de abril de 2009.

modo como seriam expressos por parte de cada uma de nós, nos momentos de artesanaria da cena para constituir a intervenção *Noiada*. *As relações teatrais não correspondem às semelhanças das escolhas estéticas. Derivam de perguntas e obsessões em comum.* (BARBA, 1994, p.185).

As lembranças de convivência com as nossas mães eram recorrentes. Além da dor e da saudade sentidas pela perda recente da minha, contava à Suzy Almeida, o quanto mamãe, em idade mais nova, parecia uma índia. Longos cabelos negros, morena, narinas grandes e abertas, como se estivesse a sentir o cheiro do mundo o tempo todo. Isso, para mim e meu irmão, era fácil de compreender porque ela percebia à léguas, a nossa falta de banho depois das brincadeiras com a meninada, de par com o sol que banhava a rua de areia. Partilhávamos os ensinamentos, valores e costumes recebidos de uma e de outra progenitora, e com isso nos irmanávamos. Havia ali um estar-juntas fundado por traços culturais, divididos como uma *experiência formadora* ou *recordação-referência*, como nomeia Josso (2004, p. 41). Vejamos:

A recordação-referência pode ser qualificada de experiência formadora, porque o que foi aprendido (saber-fazer e conhecimentos) serve, daí para frente, quer de referência à numerosíssimas situações do gênero, quer de acontecimento existencial, único e decisivo, na simbólica orientadora de uma vida. São as experiências que podemos utilizar como ilustração numa história para descrever uma transformação, um estado de coisas, um complexo afetivo, uma ideia, como também uma situação, um acontecimento, uma atividade ou um encontro. E essa história me apresenta ao outro em formas socio-culturais, em representações, conhecimentos e valorizações, que são diferentes formas de falar de mim, das minhas identidades e da minha subjetividade. Assim a construção da narrativa de formação de cada indivíduo, conduz a uma reflexão antropológica, ontológica e axiológica.

Dona Edilsa Gonçalves era assim, eu contava à dramaturga: de uma maternidade absurda a proteger feita leoa a sua prole, porém, rígida quando necessário. Cantarolava a música *Índia*³⁴ para ninar-me entre a rouquidão advinda do cigarro e os persistentes resmungos do armador da rede com cheiro de urina. Assim como nossas avós, nossas mães declaravam o medo de serem enterradas longe do lugar onde nasceram. A minha, nascida em Croatá, a dela, em Paraipaba, no Ceará; rastros de uma cultura de afeto pela terra de pertença que trouxeram para a cidade, feito pedaço do mundo outrora vivido.

Os sonhos de vir para a Capital. Mamãe de cantora de quermesse à cantora de rádio na extinta Ceará Rádio Clube. Um convite que recebera escondido do meu avô, que no entanto, encerrou a carreira dela antes mesmo de começar. Filha moça não sairia de baixo de

³⁴A música *Índia* tem composição original de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero e versão, em português, de Zé Fortuna. Foi gravada a primeira vez, em 1950 pela dupla Cascatinha e Inhana. Fonte: <http://letras.terra.com.br/cascatinha-e-inhana/225175/>. Acesso: 13/05/10.

suas asas. Até que apareceu seu José Quinto – meu pai. A mãe da dramaturga, por sua vez, muito nova, veio trabalhar como doméstica e vivenciou, segundo o relato da filha, a exploração pela qual, ainda hoje, são submetidas muitas mulheres advindas de outras localidades do nosso Estado, para trabalhar nas chamadas “casas de família”. Eu via aos poucos, essas marcas se delineando e tomando uma outra forma, no texto *Iracema via Iracema*. Nesse sentido, afirma Ecléa Bosi (1994, p. 81):

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 reparação.

Suzy Almeida relatava outros fatos sobre a convivência com a sua avó, bem presente no *Tempo Temporão* e já acrescentava outros. Viúva do mulato Euclides (conhecido como Quidu), 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. A dramaturga por sua vez, vivendo em casa, sozinha, aos dez anos de idade (enquanto os pais trabalhavam e os irmãos mais velhos saíam para brincar), sentia-se com a responsabilidade de cuidar da avó que passava o dia mastigando silêncio, parada, sem dar-lhe muita atenção. Vivia, segundo a neta, em outro mundo. Esses vazios impunham, entre as duas, uma forma diferenciada de comunicação e de relacionamento. Ela desenhava a avó, tentando entrar em seu universo de poucas palavras e muita contemplação. Vejo na escritura da autora essas vivências resignificadas:

Minha mãe, coitada, deu o mau passo, acabô caindo na vida...Ê...Naquele tempo era muito difícil um home querê casá cum muié furada...Minha vó me pegô pra criar, eu ainda era de peito, disse pra minha mãe assim: ‘essa é minha!...Se você não quis dá pra nada, só quis me dá desgosto, pra mim você morreu... Siga o seu caminho e esqueça que tem família... Aí, minha vó me criô no cabo da inxada. A trrente brocava as terra, prantarra mi, feijão, essas coisa³⁵ ...

Minha avó, Francisca Gonçalves de Souza, eu contava à Suzy Almeida, tinha olhos muito azuis; motivo do amor à primeira vista do meu avô, Chico Andrade por ela. Dona Neném, como era conhecida, até os 98 anos, ainda era a matriarca e, com os saberes de experiência, aconselhava a todos da família. Assim como a mãe da dramaturga, a minha, também trabalhava fora, em uma empresa de ônibus, e eu ficava aos cuidados de minha avó. O grito melodioso com o qual ela me chamava da porta de casa, depois de horas de

³⁵ Trecho retirado do texto *Iracema via Iracema* (ALMEIDA, 2008, p. 9)

brincadeiras de carimba, trinta-e-um na manja, pega-pega: *Ô culuminha!* O cheiro da alfazema pingada na pele branca e enrugada antes do almoço, o vestido estampado com bolsos frontais; o gosto do capitão de feijão amassado com manga, ou do peixe com pirão que eu comia sentada em seu colo, era um dos melhores momentos do dia. O bisaco³⁶ 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 inventando história com a comadre goiabeira, a bíblia na mão, as histórias de assombração contadas no colo, depois de recolhidas as galinhas do terreiro; o porco de engorda no fundo do quintal para os festejos de final de ano, a festa que era ir à feira com ela, o sinal da cruz espalhado no rosto em orações... Depois de adulta, observava mamãe repetindo o mundo de minha avó, comigo, meu irmão e depois, seus netos. Todas essas práticas eu via ali partilhadas com Suzy Almeida e parecia que nossas mães e avós eram as mesmas. Como anota 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 atenção dos pais. “Nas sociedades rurais, diz Marc Bloch, acontece com muita frequência que, durante o dia enquanto pai e mãe estão ocupados nos 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”.

Por outro lado, constatávamos juntas, como aquele universo de práticas e valores culturais, vividos entre nossa infância e adolescência, se repetia em nossos dias, no espaço urbano do qual morávamos, de outras formas e cores, é certo; mas ainda resistindo em mornos lampejos. Assim, essas reminiscências empalideciam cada vez mais devido às novas imagens relatadas, que eram mais fortes do que aquelas. De acordo com Thekhov (2003), divertia-nos o fato de que essas novas imagens tinham autonomia e, como recém-chegadas, forçavam-nos a observá-las com mais vagar. Pulsava entre as esquinas, *shoppings*, e ruas, um modo de ser ainda carregado de uma “indianidade” que, embora envergonhada de sua tribo, parecia recusá-la em nome de outras, com vestes pós-modernas. A começar pelos adolescentes do tempo atual, a pertença a diversas tribos, era algo que surgia em nossas conversas

³⁶Bisaco: Bornal; mochila: [Poderiam citar-se outros exemplos: mais dois de Câmara Cascudo, *ib.* (que, aliás, grafava 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*.

frequentemente e nos fazia perceber outros modos de ajuntamentos demarcados por valores estéticos e efêmeros da contemporaneidade em que vivíamos.

Em um dos nossos encontros relatados no jornal da pesquisa³⁷ a autora de *Iracema via Iracema* me contava da adolescente que tinha visto de pena na orelha na praça Portugal, no bairro Aldeota e que parecia pertencer à tribo dos “emos³⁸”. Então, reparávamos Iracemas “emo” que namoravam Martins pagodeiros; no outro dia, de tribo mudada, ela jogava capoeira, e namorava um Martim “skatista”, e assim por diante. Uma pertença fragmentada a grupos em consequência da efemeridade das relações estruturadas na base dos tempos pós-modernos, e que ensaiam outras maneiras de estar juntos. Interessava-nos falar sobre isso, em nosso fazer teatral.

Em *O tempo das tribos*, Michel Maffesoli (2006), realiza um estudo profundo sobre essa necessidade contemporânea de identificação com um grupo, de acordo com novas formas de reagrupamento, como uma espécie de *união pontilhada*. Um novo tipo de socialidade instaurada na sociedade contemporânea, a qual ele denomina de *neotribalismo*, e que segundo ele, faz declinar o individualismo ainda que de maneira conflituosa. Daí a emergência das redes, dos grupos efêmeros e efervescentes de ambiência tribal como as *gangs* e grupos religiosos.

De fato, ao contrário da estabilidade induzida pelo tribalismo clássico, o *neotribalismo* é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. E é assim que podemos descrever o espetáculo da rua nas megalópoles modernas. O adepto do *jogging*, o *punk*, o *look rétro*, os ‘de bom tom’, os animadores públicos, nos convidam a um incessante *travelling*. Através de sucessivas seguiuimentações constitui-se a ambiência estética da qual falamos. E é no seio de uma tal ambiência que, pontualmente, podem ocorrer essas “condensações instantâneas” (Hocquenghem-Scherer), tão frágeis, mas que, no seu momento, são objeto de forte envolvimento emocional. (MAFFESOLI, 2004, p. 132-133). (Grifei).

Absorvendo os estudos desse sociólogo francês, vimos uma equivalência desse momento com o que ele nomeia de *paradigma dionisíaco* ou a *sombra de Dioniso*, como ele se refere em sua reflexão sobre a revivescência dos mitos arcaicos, como sombra da irracionalidade que paira na vida cotidiana da Pós-Modernidade. É com origem na figura desse deus multifacetado que rege ao mesmo tempo amor e morte, Dioniso, que passei a pensar sobre o conceito amenizador de *orgiasmo* como reconciliação festiva com os outros e

³⁷ Registro do jornal da pesquisa de 12/04/2009.

³⁸ “Emo” é a abreviatura de Emotional Hardcore, termo ligado às bandas punk da década de 80. São jovens entre 11 e 18 anos que, para se mostram sentimentais ao extremo. O estilo emo deriva do Gótico, do Punk e do hippies dos anos 60, que também praticavam a livre expressão dos sentimentos. Reconhecemos um Emo pela franja a tapar um olho com o cabelo e os olhos pintados de preto. Fonte: <http://tribosurbanas0809.blogspot.com.br/2009/03/emos.html>. Acesso: 13/05/2011.

com o mundo, como um fator de socialidade, que teima em alimentar a nossa necessidade de ser-conjunto; limiar entre um dever-ser e nossas paixões.

As memórias sobre os temas há pouco relatados, foram indiciadas nas discussões e nas experimentações práticas da arte de *Noiada*; marcas deixadas por parte de 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. Muitas lembranças partilhadas que, para minha surpresa, encontrava em *Iracema via Iracema*.

Essa memória individual não é hermética nem fechada sobre si mesma. É impregnada por uma memória coletiva. Existe aí, potencialmente espaço para um encontro e uma fusão entre o palco e o público. A memória do ator e a do diretor é também sob certos aspectos, a minha, a sua... (ROUBINE, 2003 p. 195)

Junto com isso, aproximava-me da história de uma personagem que vivia a andar pela cidade contando o trágico da vida e o quê de poesia conseguia retirar dali; um vivido que ela contava para quem quisesse ou não, ouvir. A semelhança com a história da “virgem dos lábios de mel” eu encontrava ali, sim; mas as imagens e a linguagem davam conta da história imaginada de uma “Iracema cearense” que vivia no tempo de agora, a carregar a sua ancestralidade carcomida e a perguntar: *perdeu alguém parecido comigo?* (ALMEIDA, 2008, p. 5). Nesse sentido, recorro a uma citação do mestre russo, Michael Thekhov (2003): *Mas acontece muito mais do que isso. Em meio às visões do passado, eis que surgem como lampejos, aqui e ali, imagens que lhe são totalmente desconhecidas. São produtos puros de sua Imaginação Criativa.* (p. 26). Por outro lado, essa pergunta nos inquietava. Estaríamos nos perdendo uns dos outros como sujeitos de relações?

Leio no jornal da pesquisa de 22 de maio de 2009, o registro de uma de nossas conversas, quando ainda em 2008, lhe contei de uma imagem que vez ou outra teimava em aparecer-me na mente, de uma mulher gorda que pedia esmolas dentro dos ônibus da Metrópole, de seios imensos, desgredada e queimada pelo sol, a vociferar com tudo e com todos pelo o que a agredia. A Iracema que via ali no texto me evocava imagens dessa mulher em alguns momentos, embora que a personagem imaginada pela dramaturga, divergisse da minha. Ela imaginava uma mulher violenta em reação ao sofrido na vida e, ao mesmo tempo, que chorava e ria da própria miséria. O fato é que as duas, seguíamos essa personagem, de forma mais atenta, porque ali, se inscreviam traços da imaginação. Michael Chekhov (2003, p. 26) fala dessa familiarização com o ato de imaginar e com a incorporação de imagens por artistas e descreve a atmosfera inquieta na qual se dá esse processo:

Aparecem, desaparecem, voltam de novo, trazendo com elas novas criaturas que lhes são estranhas. Não tarda que elas se relacionem entre si, que comecem a “atuar”, a “representar”, diante de seu olhar fascinado. Você passa a seguir suas vidas até então desconhecidas. Você é absorvido para estranhos estados de espírito, insólitas atmosferas, para o amor, o ódio, a felicidade e a infelicidade desses hóspedes imaginários. Sua mente está agora inteiramente desperta e ativa.

Existem histórias que ouvidas ou lidas parecem dormir conosco e acordar junto para a vida. A primeira vez que li *Iracema via Iracema* em 2008, fiquei emocionada, e outras séries de imagens surgiram em minha mente. Foi essa mesma sensação que tive após ter lido outras tantas vezes, essa história. À medida que entrava no enredo, ficava ansiosa para saber onde iria me levar a saga desta “Iracema urbana”, ao mesmo tempo em que constatava no texto, passagens nas quais Suzy Almeida e eu conversávamos, antes do texto ficar pronto. Desde esse dia, tenho acreditado ainda mais, de par com essa personagem, que o tempo gira na roda das histórias que a gente inventa e passa adiante; uma aprendizagem recolhida no pulsar da vida feito cena.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – 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)

Via na personagem eu própria, minha mãe, minha avó, a Suzy, a mãe dela e muitas outras mulheres cearenses, outras índias de cabelos pintados de salto alto e batom vermelho, que eu reparava em pleno sol da cidade. *Dizemos frequentemente que a vida é uma viagem, um caminho individual que não implica necessariamente mudanças de lugar. São os acontecimentos e o fluir do tempo que mudam uma pessoa.* (BARBA, 1994, p.13). Do jornal da pesquisa de 05 de março de 2009, retiro o seguinte trecho que escrevi nesse sentido:

Somos todos índios de uma aldeia de grandes ocas de pedra. Índios de “percing, cabelos pintados, corpos tatuados. A menina da tribo dos “emo” com brincos de penas coloridas nas orelhas, comprados na feira “hippie” mais próxima, se auto denuncia como Iracema dos tempos de agora. É aí, que se faz a mistura. Outras são as tribos da contemporaneidade que pisam o asfalto quente da nossa aldeia. Como isso pode me fornecer elementos, matrizes significantes para a representação dessa personagem?

Em outro jornal da pesquisa de 05 de abril de 2009, registrei, ainda que de forma um tanto caótica, alguns fatos que me ajudaram a lembrar outros, para compor de maneira mais organizada, a narrativa que segue sobre o primeiro experimento com o texto *Iracema via Iracema*. O momento era ainda de efervescência na Pã, em função do processo de pesquisa

iniciado com *Fragmentos do Corpo*. Até ali, porém, eu e a dramaturga estudávamos esse texto ainda de forma paralela. Porém, pelo fato de a narrativa de *Noiada* conter fortes relações com algumas de minhas experiências de vida como vimos, o desafio neste trabalho foi o de superar a mera repetição destas vivências, em sua dimensão realista, para alcançar a expressividade das imagens imaginadas sob a forma de obra artística. Muito trabalho havia pela frente.

Os estudos sobre memória, sistematizados por Maurice Halbwachs (1990), e por Stanislavski (2002), e em conexão com esses autores, as produções de Benjamin (1994) e de Bachelard (1988), iluminaram as reflexões na pesquisa sobre essa transubstanciação para a cena das lembranças do tempo vivido pela personagem em questão, no interior do Estado e na cidade que, em alguns momentos se irmanavam às minhas.

Com a teoria psicossocial da memória de Halbwachs, fui compreendendo melhor a memória do vivido dentro e fora do contexto de composição cênica de *Noiada*, em contato com os integrantes da Pã, participantes deste trabalho. Memória no dizer deste autor, é sinônimo de **trabalho** de reconstituição de fatos experienciados individualmente pelos sujeitos (*memória individual*), mas apoiado na história do grupo, ao qual este se interliga por meio de laços afetivos (*memória coletiva*).

Do ponto de vista do fazer teatral, e em conexão com o pensamento daquele autor, investiguei também o conceito de *memória emotiva*, sistematizado por Stanislavski (2002), em sua pedagogia teatral, evocadora de sentimentos já experimentados pelo ator. A construção da personagem *Noiada*, de sua história de vida, de seus grandes e pequenos objetivos na narrativa, entre outros elementos, passaram também por filtros de minhas memórias vividas no passado, embora não tenha resvalado para uma construção psicológica da cena. Aos poucos, fui me distanciando dessa abordagem pelo fato de que não era esse o caminho que queria percorrer. Por outro lado, era inegável alguns pontos de identificação com a história dela, daí, a importância, neste estudo, da descrição de algumas de minhas memórias de vida, de formação e de prática teatral e que deviam ser transubstanciadas para a arte da cena. Para isso, no processo de reconfiguração do texto para a cena, buscava “cantá-lo” de diferentes formas: recontando-o com minhas palavras ao mesmo tempo, que executava uma ação física ou vocal, com improvisações, pequenos exercícios de saídas nas ruas, entre outros, para não recair na carga da memória apenas. Julia Varley (2010, p. 91) menciona algumas estratégias durante o enfrentamento do texto que me parecem semelhantes. Vejamos:

Tenho a sensação de dever “esquecer” o texto para fazer brotar as palavras por si mesmas, concentrando-me em outra coisa, deixando o significado livre para o espectador. Acontece que pensando diretamente no texto, bloqueio minha memória: devo improvisar para prosseguir. Para lembrar e “esquecer”, volto minha atenção à música do texto, às ações executadas pela voz, às pausas da respiração, às pessoas e aos objetos aos quais me dirijo, ao autor e às circunstâncias nas quais escreveu, ao meu humor, aos detalhes que determinam a cor do timbre vocal. (2010, p. 133)

Walter Benjamin (1989; 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 nesse contexto. 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 neste âmbito globalizado é marcada por instantes e rupturas que inviabilizam a experiência.

Bachelard (1988; 2001) contribui também neste tema, ao considerar indissociável a relação entre memória e imaginação. Ele critica o hábito, o qual denomina antítese da imaginação criadora, e credita ao devaneio, a renovação da memória por meio das imagens poéticas. Como destaque da consciência, o papel da memória é importante para a análise sobre a artesanaria da cena de *Noiada*, pois intermediou pensamentos e ações que, exitosos ou não, puderam se revelar com um sentido produtivo diante deste objeto artístico criado em processo. Narrar ao outro o vivido em forma de objeto artístico, é também uma das maneiras que o artista encontra para questionar a subserviência ao estado de silenciamento do sujeito no contexto da Pós-modernidade; questionar esse aviltamento do ser, que vem sendo historicamente desapropriado do ato de dividir com o outro suas vivências e indignações.

Os estudos de Walter Benjamin (1994) sobre a categoria da *experiência* apontaram-me subsídios para analisar o tema aqui evocado da transmissão das experiências individuais e coletivas da humanidade, através de narrativas criadas e transmitidas como que uma peleja pelo existir humano de modo renovado. Em textos como *O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, este pensador 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. Vejamos um relato de Suzy Almeida sobre a condição de exploração das crianças e mulheres vindas do interior do estado, para trabalharem como empregadas

domésticas na cidade, um tema evocado em seu texto, a partir de referências da sua infância e que foram desenhando o perfil da personagem Iracema ao longo de sua escrita:

Então, era uma casa de periferia, uma casa pobre de se morar, mas tinha um sistema das antigas senzalas. Que é a empregada que também podia fazer, se vacilasse trabalhos de escrava, ama de leite[...]. Então, eu sempre fui indignada co isso.[...]. Aí então, eu juntei tudo isso, eu vou para a infância.³⁹

As ações da experiência parecem estar em baixa na cotação das prioridades e os sujeitos apresentam cada vez mais dificuldades para se comunicarem entre si. Assim, o ato de narrar como mediador na troca de experiências vem sendo alijado de sua importância e se transforma em privação. Em outro texto intitulado *Experiência e pobreza*, Benjamin (1994, p. 197-8), ressalta esse impedimento da transmissão de narrativas, como experiência intercambiável:

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.

A persistência da palavra “rapsódia” no percurso de vida e formação da dramaturga Suzy Almeida, foi segundo a mesma, determinante para a escrita de *Iracema via Iracema* que nos termos de Gaston Bachelard (1988), denominamos *sublimação poética*. Além disso, a estrutura dramática que recebeu a sua obra resultou inicialmente, da experiência como leitora do romance de José de Alencar na escola. No relato a seguir, ela apontou um dos elementos do seu processo criativo nesse período:

Vou citar alguns; um – que foi a pedra de toque aí, do meu processo criativo, eu acho, embora talvez uns vinte anos, eu já pensasse nisso, mas a gente... pra racionalizar isso aí, algumas questões, eu tenho que pensar. Hoje o que eu lembro, é que a pedra fundamental do meu processo criativo, foi uma palavra chamada rapsódia, que agora eu lembro, quando eu fazia o ensino médio e li a Iracema⁴⁰.

A reflexão sobre as nossas experiências de vida e teatro (minhas, da dramaturga e do diretor da Pã, envolvidos na pesquisa), presentes no processo de criação de *Noiada*, constituem outro aspecto relevante para uma compreensão mais profunda sobre o conceito de *artesanía da cena*. Neste caso, os estudos do filósofo alemão Walter Benjamin (1994; 1989) e de outros estudiosos que evoco para o seu diálogo sobre a transmissão das experiências

³⁹ Trecho retirado de entrevista realizada com a autora do texto *Iracema via Iracema*, Suzy Élide, em 25/03/2011.

⁴⁰ Idem.

coletivas da humanidade e o seu silenciamento no contexto histórico da Modernidade, foram referenciais importantes.

- **Quando a experiência de narrar entra em jogo**

A potência de narrar irmã da experiência se configurou no âmbito do coletivo teatral Pã, durante o fazer da cena (dramaturgia, direção e representação) que originou *Noiada*. Estiveram aí presentes lastros de ações, pensamentos e memórias de cada um de nós artistas integrantes deste processo criativo demorado e inconcluso. Por outro lado, enquanto obra de arte, esta intervenção cênica foi/é transmitida (ou partilhada) no sentido dialógico, para os espectadores.

Assim, questiono: a insistência de *Noiada* em contar as suas histórias para os passantes seria uma busca por esse intercâmbio de narração de experiências, à medida da busca desse ato sem valor hoje, de conversar com outro, de partilhar o vivido, embora que na efemeridade de um tempo que se esvai, feito o rastilho de sombra que inunda a cidade por segundos? Por outro lado, o que leva a dramaturga a escrever, no tempo de hoje, um texto dramático que junta o vivido na infância ao que observa hoje do mundo e do lugar onde mora, utilizando-se da criação de uma personagem que rememora o mito de *Iracema* em plena urbanidade?

Como origem nesses questionamentos, vejo que há relação entre a *artesanía da cena* que aqui estudo e as categorias da *experiência* e da *narração* (digo melhor, *fabulação*), no sentido benjaminiano, nutridas pelos saberes da tradição e da interpretação, declinaram com a consolidação da burguesia, por meio da informação, gerada em nome do progresso e orientada pela verificação imediata e pela explicação, como exigência dessa nova forma de comunicação, desconfiada do que não fosse plausível. Benjamin (1994, p. 203), em seu livro *Magia e Técnica, arte e política*, situa a liberdade da interpretação como característica de uma narrativa, contrapondo “narração” à “informação”, ao dizer que:

Cada manhã recebemos notícias do mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (...) Ele (o espectador) é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

Ao questionar o progresso esse pensador propõe uma ideia de “história” que traz um assombro com o que de natureza humana ficou irrealizado e, ao mesmo tempo, luta por

mostrar que o “estado de exceção” em que vivemos é, em verdade, regra geral. Aqui registro também esse estado de assombro que ainda hoje, me toma quando percebo que *Noiada* a seu modo e estrutura cênica, questiona esses horizontes pela cidade.

Fugindo a uma cumplicidade com o que se tem de perverso e cruel no mundo social, Benjamin mostra que seria preciso superar uma visão da história que a vê como algo caminhando como que à nossa revelia, em uma linearidade maquínica, em direção a um devir que seria o progresso. Propõe, então, que uma crítica da ideia de um progresso em que não tomamos as rédeas da história, na responsabilidade de uma assunção da nossa humanidade, seja feita junto à própria ideia de como essa marcha da história acontece. Nesse sentido, Benjamin (1994, p.226) compara a sua ideia a um quadro de Paul Klee, nos seguintes termos:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Havemos de ver as ruínas da história, sem deixar de nos encaminhar para o imaginário do futuro. E seria preciso no presente, redimir tudo o que ficou represado como ruína, sem detença, mas visando aos devires: *Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.* (BENJAMIN, 1994; p.224). Isso parece valorizar os trabalhos da razão, mas uma razão emancipatória.

Theodor Adorno e Max Horkheimer (1986) estudiosos da Escola de Frankfurt debruçaram-se também sobre as consequências do progresso na sociedade advindas do capitalismo tardio, e que somam ainda uma relevante atualidade na obra clássica intitulada *Dialética do Esclarecimento*. A ideia-núcleo dessa reflexão, é a de que o controle progressivo do homem sobre a natureza em seu benefício, foi revertido contrariamente, na barbárie. O desenvolvimento científico no lugar de acabar com a crença e o culto fundou na verdade, uma nova mitologia baseada na razão instrumental.

Estes autores enfatizam o fato de que essa concepção em marcha, principalmente 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).

O fascínio do homem pela máquina e pelo consumo, em consequência 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. Convivemos com essa realidade de perto.

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, ocorreu paulatinamente a quebra da separação rígida entre objetos industrializados e obras de arte. As obras de arte, nesse contexto, deixaram de resultar do trabalho exclusivo das mãos do artista que dominava todas as etapas da produção, até que ele perdesse, 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 Adorno⁴¹. Com a atualidade da análise sobre os efeitos do filme sonoro realizada por esse pensador, é fácil notar 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

⁴¹ Theodor Adorno, *pensador da Escola de Frankfurt*, no texto *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1985, p. 113-156), realiza uma importante análise sobre o conceito de *Indústria Cultural* no contexto do capitalismo tardio.

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 segmento 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.

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 espalhou 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 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 o dinamismo histórico a relação da sociedade com os meios de comunicação e com as demais esferas da vida foi alterada profundamente, por meio da globalização das informações, da economia, arte e modo de viver nessa nova face do capitalismo. Outras práticas identitárias são acentuadas e partilhadas embora que distantes uns dos outros pelo poder de consumo ou não. É isso que nos assemelha e nos diferencia ao mesmo tempo, uns aos outros.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – consumidores para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre

peças que estão bastante distantes uma das outras, no espaço e no tempo. (HALL, 2001, p. 74).

Daí resultou um processo de homogeneização de condutas e de valores no qual paradoxalmente, a propaganda pelo direito à diferença é justamente, o que nos torna semelhantes a produtos fabricados em série. *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 âmbito globalizado e midiático, são criadas estratégias para que sejamos 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 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.

Pela experiência que trago, na reflexão coletiva que recolho da Pã e que se individua comigo, posso dizer que operamos com um conceito de leitura (do espectador) e de produção da arte (feita por todos da encenação) capaz de lidar com a transitividade da autoria (há múltiplas autorias na produção de uma encenação e a cena teatral se alimenta dessa multiplicidade), propondo-se a uma representação capaz de pôr o leitor autorizando-se a constituir suas imagens e pensar por suas palavras. É mesmo erguer um campo de batalha no terreno do inimigo.

Aí se forja uma **representação expandida** que estimula o sujeito a tentar sair de sua esfera rotineira para ver o que aprecia como óbvio, de outro modo. Pelas intervenções cênicas nas ruas, parece-me que estamos a buscar de volta um espaço onde tal sujeito agia inconscientemente e que passa a ser substituído por um trabalho consciente de dar novos sentidos ao que vê, ainda que de forma sutil. Segundo Benjamim, a associação das ideias

vividas pelo espectador é suspensa imediatamente, quando ele se põe diante de novas imagens e de uma nova condução do olhar (ele se referia ao cinema, mas tomo essa reflexão para esse sentido ampliado de **apresentação** que proponho aqui). Parece que o espectador se desloca da mera distração, para um trabalho que enseja novas associações e, logo, novas leituras do que lhe parece habitual na cidade.

Vejo isso ainda de forma não tão clara mas, poderia dizer que aí, se gesta uma politização da estética? Ou mesmo que se insurgem aí, passos para uma nova pesquisa? Parece que a cena teatral que acontece na rua, traz por um lado, pessoas que parecem invisíveis com uma nova aura - há a possibilidade de uma nova associação de ideias. E, por outro, impulsiona uma representação que convoca a refletir, pelo abandono da interpretação naturalista do papel para a *presentificação* ou *apresentação*, como nomeia Sílvia Fernandes (2010), e que vai abolindo as sequências de imagens habituais, ao colocá-las em nova moldura. A associação de imagens funcionando de novas formas, gera novos sentidos, e o narrado extrapola a mera informação, superpondo camadas translúcidas que podem deixar ver o modo como a narrativa é constituída e, em nosso caso, a representação é expandida.

Ainda buscando Benjamin, digo que a sabedoria advinda da narrativa vai tendo o sabor de ser feita de *existência vivida*. (1994, p.207). É dessa substância que se originam as histórias – existência vivida por termos o ator ou a atriz vivos em sua ação teatral, dialogando com a cidade e seus habitantes. A razão instrumental, que eclode a par com a expansão dos colonialismos e da intensificação dos fluxos das forças produtivas em escala mundial, é abandonada, nessa escolha de uma racionalidade mais aberta, e situa-se em seu lugar uma racionalidade emancipatória. A diversidade – que explicitou tensões de gênero, étnicas, e conflitos sociais de natureza diversa – obriga também a Modernidade a ver formas diversas do indivíduo realizar-se e incorporar a reflexão sobre a alteridade (HALL, 2001). Dessa forma, no contexto das intervenções cênicas realizadas pela Pã, há uma pluralidade de sentidos a serem tomados como forma de desconstrução dessa racionalidade redutora, onde o entendimento lógico e linear é o caminho único para a veiculação das imagens de mundo.

As reflexões realizadas neste ponto, sobre a dimensão da experiência no contexto capitalista de produção, me leva a pensar sobre o caráter de experiência alongada presente na artesanaria da cena de *Noiada*, formada no movimento oposto desse 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. Olho para traz e vejo que desde que iniciamos esse processo, o lento que caminhamos e o muito que aprendemos. Como atriz-pesquisadora problematizo essa narrativa no tempo de agora, na perspectiva de encontrar vestígios de

experiências individuais e coletivas dotadas de autenticidade como matéria narrada pelos artistas pesquisados e por mim. Na sequência, apresento a síntese de *Iracema via Iracema*⁴², de autoria de Suzy Almeida, para uma melhor compreensão da 1ª intervenção de *Noiada* que vem logo a seguir. Nas palavras arrumadas do texto, sua história começa assim:

*Iracema, uma mulher de idade indefinida, passageira de um ônibus que circula grande parte da cidade, conversa com desconhecidos enquanto contempla o trajeto através da janela. Ao fundo, uma rádio veicula repertório popular heterogêneo. Ao longo da estória, a personagem lança insultos ao motorista que parece ameaçá-la*⁴³. (ALMEIDA, 2008, p. 5).

Em resumo, como continua essa história?

A história⁴⁴ de *Noiada* acontece no tempo presente e narra a busca de uma mulher chamada Iracema que vaga pelas ruas da cidade de Fortaleza à procura da mãe, de mesmo nome, assim como sua avó. Ela encontra-se dentro de um ônibus e começa a narrar para os passageiros e para o motorista, fatos ocorridos em sua busca, entre constantes elipses de tempo, passado e presente.

Embora tendo sido criada pela avó, lamenta a perda da mãe. Revela isso enquanto narra fatos de sua juventude entre os banhos de lagoa, as farinhadas⁴⁵ e as músicas que cantava, daí, o apelido de “jandaia”. Embora em um primeiro momento, afirme que a mãe morreu abandonada no hospital, ao longo da narrativa, entre desvarios, a personagem instaura dúvidas sobre isso. Ela conta suas memórias, acompanhando vez ou outra, as músicas que tocam no rádio do ônibus: o romance da mãe com um galego que ela duvida ser o seu pai e a expulsão da mãe casa pela avó: *Minha mãe,coitada,deu o mal passo, acabô caindo na vida...Ê...Naquele tempo era muito difíci um home querê casá cum muié furada... [..].*(ALMEIDA, 2008, p.9). Revela o afeto pela mãe, e insiste em saber o seu paradeiro. A protagonista conta a outro passageiro, que com a morte da avó (também chamada Iracema),

⁴² O texto dramático *Iracema via Iracema*, publicado na data acima referida, encontra-se em anexo.

⁴³ ALMEIDA, Suzy Élide Lins de. **Iracema via Iracema**. Fortaleza, Ce: Realce, 2008.

⁴⁴ O dicionário Aurélio recomenda o uso do termo “história” tanto para ciência histórica quanto para ficção. Portanto, adoto esse termo para referir-me à qualquer alusão sobre narrativa ficcional citada ao longo desse texto, além de compreender esse tipo de narrativa, como fenômeno gerado na relação dos sujeitos com a sociedade, resultando em um tipo de realidade preñe de saberes e práticas culturais, tanto quanto aqueles produzidos pela história oficial.

⁴⁵ A farinha é uma expressão típica do sertão cearense que junta trabalho e festa. Segundo Zé do Norte (1948), os homens vão para os mandiocais para arrancar os tubérculos e as mulheres os raspam para extrair o amido ou polvilho com que fabricam nas casas de farinha, tapioca e farinha de coco. Durante a noite, aparecem sanfoneiros, violeiros, dançadores de cocos, etc. e transformam esse momento em festa. (Norte, Zé do. **Brasil sertanejo**. Rio de Janeiro, Artes Gráficas, 1948, p.25-27). Fonte: jangadabrasil.com.br/marco55/of55030b.htm. Acesso: 16/04/2011.

foi trazida já moça para a capital, para trabalhar como empregada doméstica, na casa do dono do sítio que a velha tomava conta. Ela diz que o homem tentou seduzi-la; mas ela revidou, e por isso, foi expulsa. Uma vizinha a acolhe e promete ajudá-la a encontrar a mãe. Desnorteia-se e, demonstrando estar perdida, pergunta a um dos passageiros: *Onde é que nós tamo mermo?*[...] (ALMEIDA, 2008, p.14).

Noiada conta a outro passageiro, sobre o seu primeiro casamento com um pescador que a levava para morar na praia do Serviluz, em Fortaleza. Cansada de ser espancada por ele, resolve fugir do hospital onde foi internada, e não volta para casa. Vai à procura da mãe, em um programa de rádio. Um casal de evangélicos que ouvia o programa empresta uma pequena casa perto do aeroporto para ela tomar conta. Em novo desnor-teio, pergunta a um passageiro: *Nós tamo perto do aeroporto? O aeroporto é pra que lado?* [...]. (ALMEIDA, 2008, p.17-19).[...]

De volta ao tempo presente, ela conta a outro passageiro, como conheceu o segundo marido. Um galego do sudeste que sonhava em voltar para a terra dele de avião. Com este, teve dois filhos. Grávida do segundo, Iracema flagra-o na praia, com uma amante. Depois de uma briga entre as duas, a criança nasce ali mesmo. O pai some, assim como tempos depois, o filho mais velho. A protagonista mora ainda na casa dos evangélicos com o filho caçula, viciado em drogas e “avião”⁴⁶. Também viciada, ela tem uma menina, com um dos integrantes da *gang* deste filho. O amante que some vítima de “cruzetagem,”⁴⁷também a chamava jandainha, porque ela gostava de cantar. Seu filho caçula, também some.

Expulsa pelos evangélicos da casa onde morava, ela vai viver no terminal de ônibus onde cria a filha, que por sua vez, cresce sonhando em ser cantora de forró. É também apelidada jandainha. Envolve-se com um estrangeiro que, depois de engravidá-la também a abandona. A filha de Iracema grávida de uma menina, morre no parto. A enfermeira pergunta à protagonista, que nome irá receber sua neta, e ela responde: Iracema. Ela a abandona no hospital. Volta ao tempo presente, e pergunta a um dos passageiros do ônibus: *Pra onde é a maternidade? Pra lá? O centro é pra onde?* [...]. (ALMEIDA, 2008, p.31). Vai até o primeiro passageiro abordado no início da viagem, e diz ter ouvido no rádio, notícias sobre uma senhora que estava em um hospital, por nome Iracema. Ela foi até lá, mas ficou em dúvida, se aquela era realmente a sua mãe: *Teve a veínha que eu deixei no hospital! Eu tenho pra mim*

⁴⁶ Na gíria dos sujeitos viciado em drogas, “avião” designa aquele que transporta e vende drogas do traficante, podendo ou não ser viciado.

⁴⁷ “Cruzetagem” é uma outra gíria desse universo sinônima de emboscada. No caso desse personagem, a autora deixa em aberto se foi preparada pela polícia para prendê-lo ou matá-lo, ou se ele foi morto pelos próprios comparsas.

que aquela veínha não era minha mãe não... [...] (ALMEIDA, 2008, p.31-32). O ônibus entra no terminal de passageiros e Iracema não desce. Ela diz ser ali a sua casa. Implica com o motorista e se põe a ouvir o rádio do ônibus, com esperanças de saber notícias da sua mãe.

Findada a síntese do enredo de *Noiada*, descrevo a seguir, a **1ª intervenção de Noiada**. (Foto 13 – anexo)

Sábado, 04 de abril de 2009. Marcamos de nos encontrar na parada do ônibus da Avenida Treze de Maio, no bairro de Fátima, em Fortaleza, próximo a um grande supermercado. Às nove horas da manhã, conforme o combinado, eu estava lá, esperando Suzy Almeida e Mayra, uma fotógrafa amiga. Não que fosse pontual, é que não havia conseguido dormir direito, com as imagens da Iracema urbana que agora me desafiavam.

Vesti umas calças de ensaio e uma blusa de malha. Embarcei o cabelo e fiz um alongamento corporal rápido. Lembrei-me de que a dramaturga havia me pedido para passar um pó no rosto para diminuir o brilho. Recusei. Fiquei me perguntando se naquele exercício caberia algum tipo de maquiagem específico. Essa foi uma das diversas perguntas que surgiram a partir dali, relacionadas aos outros elementos de composição da cena. Fui caminhando e perguntando-me: como irei agir? Que posição assumir nesse jogo? Atriz? *Persona*? Personagem? Todas elas se intercruzando? Estava assustada porque não havíamos ensaiado. Até ali havíamos, eu e a dramaturga, lido o texto várias vezes é certo, discutido alguns temas emergentes do enredo e pensado em várias propostas de encenação para a caixa cênica, até que surgiu a ideia de fazermos aquele experimento.

Quando cheguei à parada do ônibus, o sol já estava muito quente. Não avistei nenhuma das minhas duas parceiras. Juntei-me com algumas pessoas que se apinhavam debaixo da nesga de sombra de uma árvore fincada na ponta da praça, próximo à parada. De vez em quando, um vento maroto lutava com ela, em nos deixava em meio ao sol. Avistei as duas do outro lado da praça. Dei com a mão e elas vieram ao meu encontro. Ficamos esperando o ônibus circular no sentido do centro da cidade de Fortaleza. Intencionávamos dar uma volta pela cidade e retornar a esse ponto de origem.

Pouco tempo depois, o transporte estacionou afastado da parada. Nós três e outros passageiros, corremos e, em meio a um pequeno alvoroço, subimos. Uma música evangélica tocava no rádio em tom alto e inundava o ambiente, somado ao barulho do motor do velho ônibus e de carros que buzonavam na rua. Passamos e sentamos separadas. Fiquei em uma das cadeiras no meio corredor e me pus a observar o ambiente. Estávamos entrando na Avenida da Universidade. Mais passageiros sobiram na parada da UFC. Alguns jovens usando uniformes de pré-vestibular se amontoram próximo ao cobrador.

Havia cerca de vinte passageiros e mais aqueles que subiram. Numa cadeira próxima a minha, estava um senhor com um boné, uma blusa manchada de tinta e uns pincéis enrolados em um saco plástico, a denunciar-lhe a profissão de pedreiro ou pintor, talvez. Ele cochilava dando ao corpo (em especial, à cabeça) um compasso marcado pela movimentação improvável do ônibus em balanço constante, com quebras no pescoço e na coluna para frente, para o lado direito e para trás, dando para avistar a sua boca entreaberta. Parecia embriagado, mas despertava de vez em quando, alerta, para vigiar onde estava.

Observei, além dele, outras pessoas que estavam ali, e vi uma espécie de coreografia que todos realizavam, embora em tempos e ritmos diferentes. Seus movimentos negociavam com os deslocamentos improváveis do ônibus e compunham uma cena do cotidiano. De vez em quando, o homem acordava com os solavancos do transporte, no que aproveitava para situar-se. Aquela me parecia uma chave importante para pensar o tipo de corpo a ser pesquisado no trabalho que queríamos criar. Tempos depois eu o nomeei **corpo improvável**.

Comecei a perceber que, ao andarmos de ônibus, ficamos sujeitos corporalmente aos fluxos e movimentos improváveis que este produz, de acordo com a agilidade ou não do motorista em andar pelas ruas da cidade, e dos acordos que instauramos com aquele ambiente e com os corpos das outras pessoas, dos quais mantemos desvios, contatos efêmeros, impessoais na maioria das vezes, é certo, mas também solidários. Olhei para o piso e vi papéis de bombons, sacos vazios de uma pipoca com odor de vômito, uma cadeira com um coração riscado à caneta, no acento: Malu e Robson. Levantei decidida a começar a “brincadeira”.

Fui para a frente do ônibus e sentei-me. No trajeto, percebi minhas parceiras inquietas. Comecei a cantar alto, a música inicial do texto, competindo com o rádio do ônibus, improvisando movimentos amplos, aos quais também juntava frases soltas do texto. De vez em quando, olhava rapidamente pela janela, levantava freneticamente e sentava-me novamente. No encontro do dia anterior, eu e a dramaturga escolhemos o seguinte trecho inicial do texto *Iracema via Iracema* como mote, para falar sobre a mãe daquela Iracema urbana, para os passageiros. Iniciava cantando:

O maior golpe do mundo que eu tive na minha vida foi quando com nove ano perdi minha mãe querida, morreu queimada no fogo, morte triste dolorida, que fez minha mãezinha dar o adeus por despedida... (REFLETE) Ô musga penosa! (CONTINUA O CANTO) ‘...Quando eu vinha da escola logo de longe avistei o rancho que nós morava cheio de gente encrontei, antes que alguém me dissesse eu logo imaginei que o caso era de morte da mãezinha que amei...’(CHORA CONTIDA) [...]. (ALMEIDA, 2008, p. 7). (Grifei).

Ouvi pequenos risos, vaias, reclamações de que eu estava fazendo barulho, além do que já havia ali. Rompi com a música e arrisquei uma fala para o motorista em tom alto, ainda no lugar em que eu estava:

Pois é... Ó aí... Pesta atenção,pesta atenção nessa paste aí... (CANTA)‘Não matá e nem robá, nem ferir sem sê ferido...Descansa em paz minha mãe que eu cumprirei o seu pedido’... (FALA). Coisa mió do mundo é mãe, né? Foi a mió coisa que deus deixô no mundo... não é não? [...]. (p.7).

Ele pareceu não ouvir. Levantei-me da cadeira e o toquei no ombro, repetindo a mesma fala e prosseguindo com o texto. Freou bruscamente, talvez em revide à minha provocação. Quase caí em desequilíbrio e dei uma gargalhada. Voltei a cantar e retornei ao fundo do corredor, andando muito lentamente. O cobrador disse algo em tom de zombaria que eu não entendi e caiu na gargalhada também, junto com outros passageiros. Continuei cantando como se a música do rádio do ônibus fosse a mesma que eu estava cantando. Percebi os passageiros olhando meio desconfiados, como se aguardassem quem seria a minha próxima “vítima”. Parei em silêncio. Olhei para a rua e vi que já estávamos na Praça da Estação⁴⁸. Apontei para esse local e experimentei jogar uma fala para um grupo de mototaxistas estacionados próximo a uma banca de revista. Gritei: *Antes dela falecê, ela tava no balão, o doto chegô pra mim e disse preu levá pra morrê em casa... O mal já tinha comido tudo... Lá nela! Ela morreu daquela doença, não sabe? Daquela doença que a gente não pode dizê o nom.* [...]. (ALMEIDA, 2008, p. 7). Eles ficaram sem entender o que ocorria. Um deles acenou com a mão.

Olhei para o lado e observei um casal de jovens que estava em pé no meio do corredor. Ela contava aproximadamente 20 anos, o cabelo pintado de vermelho, *piercing* no nariz e uma blusa com mangas longas e pretas. Ele, mais baixo que ela, com idade semelhante, *drads* no cabelo e uma blusa com uma imagem grande do cantor Bob Marley estampada na frente. Usava *piercing* na boca e um dos braços com uma tatuagem com letras grandes, escrita: “paz no mundo”. Olhavam-me entre envergonhados e apreensivos. Fiquei em pé próximo a ela, que desviou o olhar, puxando para frente de si a sua bolsa. O rapaz puxou a moça para a sua frente, como a protegê-la. Improvisei uma fala do texto em uma lógica invertida, tentando quebrar a linearidade da narrativa, falando muito rápido, emendando as palavras e rindo, apesar da tragicidade do que eu contava, aproximando-me do casal que não tirava o olho de mim:

⁴⁸ Fica localizada no centro comercial de Fortaleza, de frente para uma das estações do trem, que faz o trajeto entre este local, e outros municípios circunvizinhos. O nome oficial é praça Castro Carreira.

Tadinha da minha mãe... A coisa que ela mais tinha medo era de morrer na terra alêa...Ela dizia: A coisa mais peó que pode acontecer com um sê vivente é morrer e se enterrá nas terra alêa. Pois ela acabô morreno e se enterrano nas terra alêa [...]. (ALMEIDA, 2008, p. 7).

O casal de jovens permaneceu atento ao que eu dizia. Ele, com um sorriso no canto da boca; ela, visivelmente irritada, interrompeu a minha fala. Silenciei e fiquei parada ao lado do rapaz. O ônibus deslocava-se em ritmo compassado e lento. Com pouco tempo, o rapaz foi para frente do ônibus onde a moça se sentou. Insisti e fui ao encontro deles novamente. Continuei a fala em tom alto e observei que o motorista me olhava pelo retrovisor, com um semblante de reprovação:

O doto abriu e na merma hora fechô...Disse: Leve Dona Iracema pra casa, pra descansá em paz em casa junto da famía...Eu disse pra ele: Pra onde? (FALA COMO SE ESTIVESSE TAMBÉM COMUNICANDO AO MOTORISTA) Mas minha mãe não tem casa, meu fi.A gente não tem pra onde ir...Meu fi, eu tô lisa, lesa e louca, comprando fiado e pedindo o trôco... Minha mãe vai ficá é aqui, é direito de vocês ficar com ela. (PERGUNTA). Não é direito deles ficar com ela? [...]. (ALMEIDA, 2008, p. 7).

A moça não se movia. Ensaiei nova caminhada pelo corredor do ônibus dessa vez, muito rápido, quase atropelando os passageiros que estavam em pé, dizendo o texto muito baixo, somente para mim. Sentei novamente em silêncio. O casal desceu e, antes disso, a moça procurando-me pelo ônibus disse: *vai doida!* O ônibus prosseguiu o percurso pela praia de Iracema com sentido ao nosso ponto de origem na Avenida 13 de maio.

Continuei o percurso em silêncio, sentada do lado da janela, mas ainda no jogo. Duas senhoras que fizeram menção de se sentar comigo, ao me avistarem, levantaram de súbito e sentaram em outra cadeira. Até chegar ao nosso ponto inicial, fui inundando-me de questionamentos, que nortearam a pesquisa e as intervenções seguintes: Que outros elementos advindos dessa composição cênica que estava se anunciando, me ajudariam a resignificar o entendimento sobre *artesanía da cena teatral* ? Como ler o trabalho imaginativo aí realizado por mim, em diálogo com aqueles produzidos pela dramaturga e o diretor dessa encenação, considerando as especificidades de nossas escolhas éticas e estéticas e o coletivo Pã?

Com base nestes questionamentos surgidos de modo mais claro com a 1º intervenção cênica de *Noiada*, juntava o que havia aprendido sobre a temática investigada até ali, ao que se anunciava como desafio.

2.2. Referencial de análise para o estudo da artesanania da cena teatral

Realizo nesta segunda parte do capítulo 2, uma revisão conceitual sobre o que chamo *artesanania da cena teatral*. Expando essa ideia neste estudo, com base em outras leituras que dialogam com as experiências acumuladas ao longo do processo criativo da intervenção cênica *Noiada*.

Mirando na relação entre teoria e prática no âmbito deste fazer teatral, analiso, por meio da descrição densa (imperativo da etnopesquisa), novos elementos e significados daí resultantes, produzidos no âmbito da dramaturgia, da encenação e da representação, dentre outros, dos seus componentes cênicos, além daqueles já sistematizados na pesquisa anterior. De outra forma, ao abordar a linguagem teatral como foco de pesquisa significa atentar para não submetê-la à racionalidade dos conceitos, devido à natureza dinâmica desta linguagem, mais forjadora de brechas de escape, do que de subserviência ao pensamento analítico.

Buscando dar conta dessa empreitada, além das estratégias metodológicas, recorri às leituras das produções teóricas dos estudiosos diretamente ligados à temática do processo de criação teatral, e de outros, com sistematizações afins. Foi da afetação recíproca entre o vivido para criar um trabalho cênico e tais leituras, que tentei me distanciar criticamente desta realidade, que me pareceu tão próxima, para ao mesmo tempo, mirá-la com um olhar renovado, em seu caráter dinâmico e provisório no tempo de agora.

Percebo que vários estudiosos, encenadores e atores teatrais em nosso País e no mundo, ainda hoje, recorrem à nostalgia do traço artesanal em seus processos metodológicos de criação artística e mais propriamente, da cena teatral e de formação do ator. Com isso, fundam poéticas que interessam à pesquisa. Embora não defenda neste estudo o retorno dessa nostalgia como condição primordial no processo de criação da cena contemporânea, refiro-me, a partir daqui, ao traço artesanal presente neste processo como acúmulo de saberes produzidos ao longo dos tempos, pelos mestres da cena que, para lhes prestar reverências com a mão espalmada de adeus, antes preciso reconhecê-los.

Em leituras anteriores ao pensar **artesanania** atentei aos estudos de Jerzy Grotowski (1987), por exemplo, que, ao explicar o porquê do seu teatro ser denominado “Teatro-Laboratório,” desvincula a palavra “pesquisa” do sentido imediato de cientificidade apenas. Além disso, rechaça mesmo esse sentido para o fazer teatral, em função da sua natureza propositiva, prática, para daí produzir pensamento, acentuando o que é próprio desta arte que a torna insubstituível. “Teatro pobre” é outra denominação que recebe sua poética, em função desse despojamento de tudo aquilo que não é essencial a essa arte. Assim, a definição de

“pesquisa” em teatro para Grotowski vincula-se à prática artesã do fazer teatral. Senão, vejamos o que diz esse autor sobre a relação entre teatro e artesanato:

A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente. Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego. (GROTOWSKI, 1987, p. 34).

O trabalho de expressividade do ator no “Teatro Pobre” vai dar em um tipo de representação em estado de transe. Em doação plena para a cena, como um sacrifício, o ator assume um estado de “santificação”, deixando cair a máscara do cotidiano e favorecendo por sua vez, a autopenetração por parte do espectador. Grotowski (1987, p. 34) ressalta nesse tipo de representação o caráter do trabalho de preparação e de representação do ator. Vejamos:

Aqui, tocamos num tipo de representação que, como arte, está mais próxima da escultura que da pintura. A pintura envolve a soma das cores, enquanto o escultor elimina o que esconde a forma, como se ela já existisse dentro do bloco de pedra, revelando-a dessa forma, em vez de criá-la.

Eugenio Barba (2006), discípulo de Grotowski, narra de forma poética em sua obra *A Terra de Cinzas e Diamantes*, no capítulo intitulado *O Mestre Invisível*, suas relações e aprendizagens com esse mestre na década de 1970, quando o Odin Teatret foi fundado em Oslo. Sua prontidão em ajudá-lo a desvendar os desafios da direção teatral, vinha sempre acompanhada de outros. Em 1983, recém-chegado de viagens do Japão e da Índia, que durou um ano, Barba retorna às atividades e, durante a preparação de um espetáculo, nota que já não tem mais o mestre ao lado mas, os seus ensinamentos perduravam. Ele então, comenta: *Eu me concentrava no trabalho. Reencontrava o prazer artesanal do detalhe bem acabado, da qualidade do ritmo, da descoberta da melodia de uma frase.* (p. 109).

Os fundamentos de sua Antropologia Teatral como estudo do comportamento cênico pré-expressivo, encontrado nos diferentes estilos de tradições teatrais, preservam também esse condão de artesanato em estado de representação organizada que difere da vida cotidiana. Com as experiências acumuladas em função das sistematizações deste estudo resultante de observações e práticas com treinamento de seus atores comenta: *com o passar dos anos, sinto dor nos joelhos e uma tepidez como artesão de um ofício que, no momento em que se executa, desaparece.* (BARBA, 1994, p. 22).

A tese de Otávio Burnier publicada em 2001, sob título *A arte do ator: da técnica à representação*, sobre o teatro como lugar da arte de ator, oferece também uma importante

contribuição à temática da relação entre fazer teatral e artesanato que perdura, no caso da sua pesquisa, pela ênfase no trabalho artesão do ator. Burnier pesquisou esse tipo de trabalho em seu grupo, difundindo-o em seguida, no Brasil, como resultante do contato direto com seu mestre Étienne Decroux, o criador da Mímica Corporal Dramática, entre os anos de 1976 e 1978, em Paris.

Otávio Burnier questiona a ideia de interpretação (ou de representação como o autor prefere), como ação do ator em cena, que reproduz o personagem sugerido ou mesmo definido tal e qual, pelo texto dramático. Note-se aí, a relevância desse aspecto por evocar o lugar de autoria do ator se irmanando à ancestralidade do artesão que opera a seu tempo, a criação deixando impressa aí, as suas marcas.

Ao analisar historicamente essa problemática da função e do lugar do texto dramático na realização cênica ocidental (textocentrismo), a qual se refere Burnier, Jean-Jacques Roubine (1998), comenta que entre os séculos XVII e XVIII, essa questão, além dos fatores estéticos, recaía sobre parâmetros ideológicos de valorização exclusiva deste componente da cena. Tendendo a uma espécie de “tradição de sacralização” neste contexto, a missão do cenógrafo como artesão resumia-se apenas a criar o espaço exigido pelo texto, e a do ator era encarnar o personagem para dizê-lo perfeitamente. Formas teatrais como a tragédia e a alta comédia eram valorizadas pelos detentores do poder artístico (intelectuais e escritores), em detrimento de outras, como a farsa e a comédia-balé, contrapondo-se ao gosto dos segmentos sociais da época. *Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu métier, e todos a serviço do texto (e do autor)!* (ROUBINE, 1998, p. 46).

Desde que a passos lentos, a encenação moderna bateu à soleira da porta dos teatros no início do século XX, a começar por com Gordon Craig, Meyerhold e Antonin Artaud, e depois por mestres como Stanislavski e Grotowski, segundo ainda esse autor, e chegando aos dias atuais, ainda há certa obediência aos ditames do texto dramático. Patrice Pavis (2008) adverte para o fato de que as duas semiologias, texto e representação, devem guardar a sua autonomia em razão das especificidades de seus sistemas. *A encenação não significa a redução ou a transformação de um em outro, mas pelo contrário, o seu confronto.* (p. 23)

Assim, compreendo arte como linguagem autônoma de criação e de expressão humana, na qual é possível, por meio do ofício da cena, questionar a realidade atual, apregoadora de uma maneira única de ver e de viver a vida. Sobre essa lógica, que tenta retirar dos sujeitos a dimensão do sentido, alienando-os, Ângela Linhares (1999, p.192) assinala:

O modo de funcionar do capital nesse nosso tipo de sociedade seria então, uma espécie de corpo fantasma que, vampiramente, 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.

De modo geral, ao longo da evolução histórica da arte ocidental, deparamos diferentes visões e modos de concebê-la, segundo as inquietudes humanas geradas em cada contexto social. Em especial, a concepção de mimesis⁴⁹ como busca pela fidelidade na imitação da realidade que se pretendia figurar, como ideal de beleza e de formação do homem grego, segundo o pensamento platônico sobre a Paideia, calcava na expressão artística a sua realização. Para o artista-pesquisador Otávio Burnier, ao contrário, a ação física é o texto do ator. É ele imbuído da potencialidade expressiva do próprio corpo que vai tecendo a sua dramaturgia. O modo como se realiza a criação desse texto é dividido em dois momentos, primeiro com o que ele denomina *Dança Pessoal* ou treinamento pessoal:

O termo (sic) “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 fluídica, orgânica, viva, através da palavra *dança*. Já o termo *pessoal* 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)

Em seguida, o segundo momento de “criação do texto pelo ator” é o da *Mimesis Corpórea*, que consiste no ensaio propriamente dito. Aqui, ocorre o trabalho exaustivo de

⁴⁹ Uma das discussões centrais do início do livro X da República de Platão – no qual Sócrates e seus interlocutores discutem anteriormente, o que é “justiça” (livro IX), tomando como base um projeto de cidade imaginada perfeita e justa, segundo parâmetros éticos e políticos e de formação do cidadão – é o conceito de *imitação* ou *mimeses*. Na visão de Platão os sentidos conduzem à ilusão. Partindo dessa premissa, artistas como o poeta trágico e o pintor são compreendidos como “imitadores” porque criam imagens baseadas no aparente, ou melhor, na natureza. Essa última, seria então, feita à imagem das ideias mas não contém sua perfeição. O poeta em especial, como um propagador de mitos, não seria bem vindo e é expurgado dessa cidade perfeita. Na qualidade de imitador, imita não o que é verdadeiro, mas o que aparenta ser. Com isso, gera a ilusão “fazendo de conta” conhecer o objeto que imita. A poesia imita então, as contradições e paixões do homem como verdades aparentes; assim ela dificultaria a educação segundo Platão, à medida que dá à ilusão a aparência de verdade. Assim, temos que a atividade poética é contrária à ciência, pois se baseia no relato sensível, que é alheio ao número e ao cálculo. Platão conclui este movimento dizendo que o poeta imitador está sempre a forjar fantasias que se distanciam da verdade. Compreendo, no entanto, que esse pensador realizou, não uma crítica à arte propriamente, mas à experiência estética que a arte propiciava aos cidadãos de sua época, o que não se aplica à arte contemporânea em termos de contextualização histórica e da própria função da arte que naquele período, representava um meio de formação de um povo pela poesia. Ele desejava que a base dessa formação fosse ao contrário, a verdade. PLATÃO. **A República**; tradução de Ana Lia de Almeida Prado; Martins Fontes, 2006.

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. Esse momento, porém, não é mais pensado em categorias de treinamento, mas em montagem do que foi assimilado pelo corpo, em forma de técnica.

[...] 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).

Além de Otávio Burnier, Renato Ferracini (2003) também integrante do LUME, em pesquisa convergente intitulada: *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, evidencia neste trabalho o traço artesanal em sua natureza prática que deve assumir o ator posto na centralidade do processo criativo, como *intérprete-criador*. Não descarta porém, a relação deste fazer com a tradição teórica historicamente produzida pelos mestres do passado como acervo do qual se deve valer qualquer ator, independentemente do tipo de fazer teatral ao qual esteja vinculado.

Dizer, simplesmente, que a escrita teórica e reflexiva da arte teatral não se justifica seria, no mínimo, negar toda a história do próprio teatro. Contudo, podemos afirmar que o teatro, seja ele interpretativo ou representativo, é uma arte eminentemente prática, tanto no produto expressivo e estético – o espetáculo – quanto nos processos pré-expressivos, metodológicos e de pesquisa que estão na base desse produto. (FERRACINI, 2003, p.23).

Na primeira pesquisa Burnier, assumindo a distinção entre *interpretação* e *representação* e explorando este último conceito, investigou a presença viva do ator em cena, como distanciamento do risco de qualquer tipo de racionalização, em virtude da natureza eminentemente prática da arte teatral. Revela com isso, a busca por uma edificação das práticas de formação técnica para a arte de ator, como sendo uma arte própria do “ser ator” que a concebe e a realiza com suporte em determinados instrumentos, com base no estudo do *ator artesão* de Étienne Decroux e que não se identifica com uma construção psicológica da personagem. Na segunda pesquisa, Ferracini desenvolve a sua análise, predominantemente, com base nos estudos de Burnier e nas reflexões do LUME, deixando ver que a incorporação de uma técnica, se torna exercício de formatividade no qual o acaso representa muito pouco. Exige, ao mesmo tempo, invenção e reinvenção cotidiana do modo de fazer, como busca de equilíbrio e interdependência entre domínio técnico e processo criativo.

A tese da professora Maria Beatriz Mendonça, concluída em 2010, intitulada *Étienne Decroux e a artesanaria do ator*, enfatizou aspectos do trabalho artesão do ator por meio da mímica decrouxiana com bases em suas vivências e aprendizagens anteriores com esta arte, com outros professores-artistas dentro e fora do Brasil. Com base nesse estudo, a autora acentua que cabe ao artista cênico na contemporaneidade persistir em uma depuração artística como base para um trabalho rigoroso de preparação técnica, no qual o aspecto da artesanaria parece estar sempre presente nesta arte, como ato de criação.

Os estudos referidos há pouco, mencionam a artesanaria como conhecimento encarnado e um saber de si, que pode levar o tempo que for preciso para a composição de um trabalho que une “cabeça e mão” de maneira articulada e habilidosa. A relação de valorização com o material de trabalho (que, em nosso caso, lê-se como o próprio corpo do ator) e com a técnica é mediada pela curiosidade e muitas vezes pela dor, características que afastam a artesanaria de uma neutralidade, porque feita por seres humanos, como defende essa artista-pesquisadora. Resulta daí, em uma perspectiva autoformativa, a necessidade sobre si acerca do próprio pensamento.

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 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 essa desvalorização do trabalho manual em virtude do trabalho intelectual, enfatiza que essa atribuição 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*.

Retornando à pesquisa da professora Beatriz Mendonça (2010), ela soma um aspecto importante na arte de Decroux, relevante para a revisão do conceito a respeito de *artesanaria da cena teatral*, ao qual me proponho aqui. É o fato de que a artesanaria dos ensinamentos desse mestre, é perpassada pelo procedimento da cópia presente no trabalho artesão. A condição da

aprendizagem da mímica, diz a estudiosa, é a repetição e a imitação como processos de criação de trabalho. E adverte que, além dos questionamentos sobre essa postura, é o tempo sempre escasso que esgarça a aprendizagem desse ofício artesão na contemporaneidade.

Não poderia deixar de mencionar o aspecto da *ação física* predominante nas produções teóricas e práticas nos percursos de formação de alguns mestres e artistas-pesquisadores mencionados até aqui, segundo o caráter artesão para o trabalho do ator. Com efeito, o Método das Ações Físicas, segundo momento da pesquisa do ator e teórico russo Constantin Stanislávski (2002), esteve presente de forma relevante, e tornou possível não só estes, mas também inúmeros outros estudos na área teatral. Esse mestre interessou-se em estabelecer um caminho preciso para a artesanaria teatral mediante o trabalho do ator sobre si mesmo acerca da personagem, não mais por meio de estados emotivos e abstratos, mas pela concretude das ações físicas. *Nessa fase, Stanislavski passou a chamar a memória emotiva de “memória corporal” e, mais tarde, Grotowski vai nos falar de “memória muscular”.* (FERRACINI, 2003, p.69).

Para Benjamin (1989; 1994), a industrialização fez declinar a unidade entre discurso e prática que existia na Idade Média. O regime de trabalho artesanal das corporações de ofício deste período histórico mantinha um vínculo com as experiências. A transmissão se dava entre mestre e discípulo, baseado em princípios como a convivência direta, o repasse de experiências de forma lenta, que abrigava uma unidade entre o fazer de ofício ensinado, a palavra e a vida. Em acordo com as ideias desse autor, Gaston Bachelard (1988) enfocam aspectos relativos ao modo artesão de experienciar uma aprendizagem, que não esgarça o tempo vivido do aprender com o outro, mantendo espaços de autoria colados à vida.

Diferente do ritmo-tempo acelerado das fábricas, nos ofícios artesanais, havia tempo para viver uma experiência de trabalho que era, ao mesmo tempo, formação e vida repartida pelo ato de transmiti-la em forma de narrativas. As reflexões desses autores sobre as experiências transmitidas aos sujeitos em uma coletividade, nascida no meio artesão, foram relevantes para a pesquisa, por conter aspectos com os quais estabeleci relações com a feitura da cena de *Noiada*, pensando esse contexto como lugar de troca de saberes teatrais, de autoformação e de pensamentos múltiplos.

Em tempos de exacerbação de consumo, que enseja má qualidade e falsificação dos produtos e de alienação do trabalho, pesquisas como as que me referi até agora, apontam uma via diferenciada de compreensão das fases e elementos constituintes do objeto artístico, como posicionamento ativo do ator interessado na inteireza da composição cênica, como condição fundante para o seu trabalho de representar.

Até aqui, tento mostrar, a persistência do trabalho artesão em diferentes contextos do fazer teatral sem esquecer que falo, penso e realizo *Noiada* em um tempo de hoje em que as relações de artesanaria dialogam com modos de produções híbridas. Ressalto elementos como: o cuidado do artista sobre si e sua formação, a busca um conhecimento tácito, prático do fazer teatral em coletividade, a percepção, pelo artista da necessidade de um tempo mais demorado para a criação, que diverge do tempo mecanizado do capital, a necessidade dele acreditar-se pesquisador de suas práticas, não tomar o texto como catecismo que deve ser seguido sem interferências, e, por último, acreditar na sua potencialidade e expressividade corporal. Estes são alguns elementos recolhidos com as leituras inter cruzadas às reflexões sobre o processo criativo de *Noiada*, com o intuito de lançar outras visões para o que denomino *artesanaria da cena teatral*.

Nesse sentido, a relação que abordo na pesquisa sob relatório, entre o fazer teatral e a dimensão artesã, apoia a minha tese de que tal relação perdura de forma singular, por meio do vivido e do criado, em um tempo demorado de partilha, pelo artista integrante de um coletivo teatral. Por outro lado, tateio nessa relação vestígios de autoformação, considerando-a, também um lugar de aprendizagem como processo e produto daí resultante, que se dá a ver na efemeridade de sua expressão criativa, como obra de arte inacabada, que é a cena.

Tomando a linguagem teatral em sua amplitude histórica e cultural, como um fazer no qual ainda é possível mirar práticas do trabalho artesanal, espreiro a evocação de um condão de tempos ancestrais que se agita, toda vez que um ator no tempo de hoje, se prepara para a cena. Desde os tempos primitivos, quando o homem pintava o rosto para ritualizar a caça e os festejos em sua tribo, ali já havia indícios da sua vontade de “outrar-se” em animal ou nos próprios deuses, como modo de compreender melhor o mundo e a si próprio e que passava de geração a geração, ensinada pelos mais velhos. Atentemos ao que eles nos ensinam para fundar o nosso modo de “ser artesão” de um ofício ancestral.

- **A centralidade do fazer artesão que perdura no fazer teatral**

Com o advento da Idade Média, o trabalhador artesão exercia a posse da matéria-prima, das ferramentas e do tempo da produção e vendiam diretamente seus produtos e não a força do trabalho. Segundo Antonio Rugiu (2010), é no final desse período, no século XII, que surgem as “corporações de ofício”, espécie de associações de artesãos de mesma profissão, criadas para regulamentar o processo produtivo artesanal nas cidades, modificando as relações comerciais naquele contexto. O que é importante para este estudo é o fato de que,

nesse período, os mestres artesãos se encarregavam de repassar de forma prática os saberes do ofício para seus discípulos, resguardando a continuidade da tradição em diversas áreas, inclusive nas artes.

Se a pedagogia do “aprender-fazendo” é tão antiga quanto os primeiros artesãos e afunda as suas origens – como se disse – na era neolítica (as primeiras pedras sempre mais finamente trabalhadas para delas extrair ferramentas do trabalho agrícola ou armas para combater, e até objetos decorativos e ornamentais, não eram talvez fruto de uma pedagogia muitíssimo válida?), é quase tanto quanto antigo o desprezo que ela encontrou junto ao saber oficial que distinguia o saber falar e raciocinar do saber fazer, porque o primeiro era visto como o saber do homem livre (livre da necessidade de trabalhar para viver) e o segundo, ao contrário, do trabalhador cujos próprios deuses haviam marcado na sociedade uma posição claramente inferior. (RUGIU, 1998, prefácio).

Paradoxalmente no Brasil, segundo os estudos de Sábato Magaldi (1999), o ator medieval não ocupava lugar de destaque, em função do caráter litúrgico e catequisador das representações didáticas promovidas pelos jesuítas. Com o advento do Cristianismo, as representações tinham formato de autos e milagres, e eram utilizadas como estratégia para “educar” nossos índios, pelo via do temor a Deus, mediante as encenações vinculadas às temáticas como o drama da Paixão de Cristo e da vida dos santos. Esta herança ainda é presente em nossa cultura, nos dias atuais, porém, possivelmente, as ações e gestos mecanizados daí resultantes talvez tenham influenciado o teatro escolar que tanto criticamos. Embora em nosso País, a esse tempo, o trabalho artesanal das corporações de ofício não tenha encontrado grande expressão como anota Rugiu (1998), as produções artesanais obtiveram nas tradições indígenas e africanas e de grupos de imigrantes, a partir do final do século XIX, a continuidade dessa tradição.

Antes, entre os séculos XVIII e XIX, com o advento do sistema fabril decorrente do Industrialismo, ocorreu a perda gradativa da independência do artesão sob o que produzia, até a sua extinção. O trabalho passou, então, a ocorrer fora de casa e dos pequenos grupos de base familiar, sob a rigorosa supervisão do empregador. Antonio Rugiu (1998), no entanto, em sua obra intitulada *Nostalgia do Mestre Artesão*, refere-se à existência do fenômeno da nostalgia ou fascínio pelo artesanato presente no final desse período, em campos como os da educação e da arte. No terreno educacional, este autor realiza uma crítica ao intelectualismo da pedagogia tradicional em vigor desde o século XVI e, até aquele período, em comparação com a pedagogia artesã. Vejamos o que diz Rugiu (1998, prefácio) sobre a primeira:

aquela pedagogia era relativa a um modo de formar as novas gerações que, dada a pequena minoria que seguia os estudos e, ao contrário, a grandíssima maioria dedicada ao trabalho manual, prevaleceu ao menos até há alguns séculos atrás.

Depois, sob o impulso da indústria, do desenvolvimento do terciário comercial e do consumismo de massa, foi rapidamente diminuindo, para confirmar a posição tradicionalmente afirmada pelas classes dirigentes: que a verdadeira educação e a verdadeira instrução são unicamente aquelas que se assimilam através do exercício e do aprendizado intelectual, estudando-se os livros e escutando-se a voz do mestre, nas carteiras das escolas ou da universidade, e não sujando as mãos, por assim dizer, produzindo objetos materiais nas escuras e talvez mal-cheirosas “oficinas” (como antigamente se chamavam na Itália os laboratórios artesanais).

Além disso, a burguesia em ascensão precisava de operários que soubessem pelo menos ler e escrever. Neste caso, a escola tradicional atendia aos interesses daquele contexto em que o mestre era o detentor de conteúdos intelectuais, e os transmitia pelo verbalismo e pela abstração ao aluno, que deveria assimilá-los via memorização, de forma pacífica, como um receptor distanciado dos problemas do seu cotidiano e desprovido de singularidades.

Ao contrário, as faculdades práticas, os conteúdos práticos e o modo de aprender através da práxis eram propositalmente ignorados e desprezados. O próprio termo “ensinar” (deixar o sinal), dá bem a ideia daquela concepção que via a justa educação como uma série de aplicações de formas ou moldes para modelar sobre a cera mole da psique humana. Exatamente o contrário da pedagogia artesã. (RUGIU, 1998, p. 20-1).

No século XX o filósofo estadunidense Jonh Dewey foi, segundo Rugiu, um dos maiores defensores da nostalgia da pedagogia artesã e, por meio do movimento educacional da *Escola Nova*, adentra o princípio do “aprender fazendo” aos ditames do liberalismo, embora o mérito da perspectiva de superação do intelectualismo da escola tradicional. O aluno ocupava então, o centro do processo, sendo visto como um ser integral que precisava compreender o conhecimento, e não mais decorá-lo. Ao professor, cabia a função de facilitador dessa aprendizagem.

Mas Dewey abstrai o momento formativo da lógica complexa e conflitual do mundo artesanal, idealiza-o, transfere-o a uma sede para isso fortemente imprópria (a escola), e quer inclusive, propô-lo como panacéia da contrastante, e ainda mais complexa, lógica da sociedade industrial. (RUGIU, 1998, p.19)

No campo da teatral, acredito que a continuidade da tradição artesã é mantida graças à pedagogia do aprender-fazendo, pois o artista se forma trabalhando. É este o aspecto central dessa “nostalgia do artesanato” que trago para a reflexão neste estudo, além do seu confronto direto com a matéria, visando a sua apropriação para a consecução do objeto ocorrente no fazer individual e coletivo e tempo longo necessário para que isso ocorra. Hoje, no âmbito de um coletivo teatral, não falamos mais em estrelas e sim de constelação, sem que o brilho de

cada um seja ofuscado. Como exemplo deste descentramento, Roubine (1998, p. 70) refere-se à posição do ator no processo de criação, desde a Modernidade:

Se até o fim do século XIX era a personalidade singular e excepcional de um determinado intérprete que se impunha, conforme o caso, contra uma técnica essencialmente constituída de receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe.

Na Contemporaneidade o contexto de produção da Pã norteia-se por alguns elementos dessa pedagogia artesã, ancorada no aprender-fazendo. O repasse prático entre os integrantes de saberes das diferentes áreas que compõem a cena (técnicas de representação, fotografia, iluminação, figurino etc.) com aproximação e afeto, os momentos de criação em um tempo de pesquisas, ensaios e realização dos trabalhos que se prolonga, as repetições e buscas pela expressividade esmerada do ator em movimentos de partilha com o outro, se revelam em espetáculos como *A Menina dos Cabelos de Capim*, que tem 12 anos, e *Fragmentos do Corpo*, com três anos; à medida do amadurecimento na prática. Este último espetáculo, como mencionado, detonou uma revisão em nosso modo de fazer-pensar teatro. *Conhecer, que é sempre um processo, supõe uma situação dialógica.* (FREIRE, 1976, p. 86)

Nesse sentido pragmático, a relação patriarcal entre mestre-aprendiz neste fazer teatral é abolida, assim como o centralismo em um ou em outro artista desta relação. Em se tratando de um processo de criação coletiva, o ator, assim como os demais artistas participantes da artesanaria da cena, partilha saberes de forma horizontalizada. Precisa do outro para conhecer com maior intimidade o seu próprio fazer. Assim, numa perspectiva de revisão do conceito de *artesanaria da cena* na contemporaneidade, considero-o não cativo da figura do diretor-mestre e do ator ou artista discípulo, embora que, dependendo do contexto de cada grupo teatral e da formação de seus membros, isso ainda possa ocorrer nos tempos de hoje. Roubine (1998) localiza no século XIX, por exemplo, essa reivindicação, pelo diretor do poder absoluto sobre todos os elementos da cena e do ator o seu *status* de astro ou vedete; realidade não isolada do campo educacional como vimos. Por outro lado a *relação mestre-aprendiz [...] era sempre e de qualquer modo, uma relação educativamente relevante e compreensiva de procedimentos do aprendizado formal e informal.* (RUGIU, 1998, p. 48-9).

Segundo Mário de Andrade (1975), em seu texto *O baile das quatro artes*, nos processos artesanais, o aspecto pedagógico se faz presente, quando o artista estabelece uma relação com o artesanato, que se evidencia pelo domínio e o esmero pela qualidade sobre as etapas da criação. Essa é a etapa verdadeiramente pedagógica na qual se dá, na prática, o

aprendizado sobre o material a ser utilizado para a criação da obra de arte, em sintonia com o seu criador. Ressalto aí a centralidade do fazer como aspecto fundante na arte, também defendida por Pareyson (1993) e sua *teoria da formatividade*, alinhada a esse pensamento.

Em relação a esse “domínio” artesão discutido pelos teóricos anteriormente citados acima, acredito que se refere muito mais aos diferentes níveis de experiência em confronto com a matéria que o artista vai alcançando ao longo dos tempos e que enseja um saber-fazer, do que algum tipo de poder ou posse sobre o criado. No caso específico do fazer teatral, esse tipo de domínio se torna evidente em decorrência de sua natureza coletiva; ou seja, as experiências acumuladas ao longo da vida e das práticas artísticas vão sendo marcadas no corpo e na mente do ator (e dos demais artistas que ajudam a criar a cena), constituindo-se um acervo de conhecimentos, no qual ele acessa sempre que imerso em um novo processo de criação. Com o passar do tempo, esse acervo origina um *modus operandi* de conceber a cena, renovado em cada novo trabalho em diálogo com o tempo vivido e com os parceiros do seu coletivo, sem se anular como sujeito e artista diante desse fazer.

Quanto à contemporaneidade, Sílvia Fernandes (2010) identifica um contexto de produção de *práticas híbridas*. À medida da apreensão e das inquietudes do ator (e dos demais profissionais atuantes nesta área), sobre a diversidade de saberes teóricos e práticos desenvolvidos, em especial, no contexto teatral dos séculos XIX e XX (sem desconsiderar o período anterior a estes dois séculos), no que se refere, principalmente, à dramaturgia, à encenação, ao espaço cênico e à representação, têm sido revistos. A bagagem acumulada pela revisão constante desse acervo de conhecimentos nas trocas com os colegas de ofício durante o processo criativo, em cursos e treinamentos, considerando o contexto cultural local e mundial, influencia diretamente o seu trabalho, que a um só tempo, junta tradição e memória do vivido no corpo e na vida, a ser transubstanciado em obra de arte que é a cena.

Assim, ao falar da *artesanía da cena* como substrato conceitual que acredito estar imbricado na criação de *Noiada*, considero dois pontos que me ajudam a rever tal conceito e, portanto, ampliá-lo em relação ao entendimento anterior. O primeiro diz respeito à centralidade do fazer artesão em seu sentido prático, e que aí perdura não cativo unicamente do pensamento e das ações do diretor ou de qualquer um dos componentes cênicos. *Implica na penetração na “intimidade” mesma do tema, no sentido de desvelá-lo mais e mais.* (FREIRE, 1976, p. 86). O segundo em consequência do anterior, ocorre desde uma compreensão interdisciplinar da participação ativa e crítica dos artistas que a integram, estabelecendo uma relação horizontal em todas as etapas, aliada ao trabalho do imaginá-las. Na perspectiva de Mário de Andrade (1975), esse domínio do fazer instaurado pela presença

do artista naquilo que cria remete ao termo “artesanato” e ao seu significado, como sinônimo do produto do trabalho do artesão e do lugar de autoria que assume nessa criação, em virtude da experiência acumulada neste fazer por meio do confronto com a matéria. Neste caso, “domínio” passa a ser sinônimo de apropriação profunda do fazer teatral e não de posse sobre o criado.

Para Antonio Rugiu (1998), a oficina do artesão é um microcosmo com leis próprias e relações estreitas com o ritmo do seu corpo e sensibilidade (incluindo limites e imperfeições), 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, considerando que, enquanto ensina, o mestre também aprende.

A proximidade e a afetividade gerada na relação demorada entre mestre e aprendiz durante o processo criativo da obra de arte, como Rugiu expressou há pouco, podem ser lidas na pedagogia da poética da Pã, a exemplo de produção da cena contemporânea, como uma relação marcada pelas trocas, respeito e esmaecimento destas duas posições, em consequência de sua natureza prática; ou seja, tanto na relação atriz-diretor como na relação com a dramaturga de *Iracema via Iracema*, e assim por diante, não há subserviência e sim, criação coletiva, com a autonomia e a interferência de cada participante nos diversos segmentos que constituem a cena de *Noiada*. Como exemplo dessa visão interdisciplinar sobre a criação da cena que resvala para a posição do ator imerso em contextos de criação no tempo atual, a consideração de Sílvia Fernandes (2010, p. 201-2), sobre esse artista, aplica-se penso, aos demais. Vejamos:

Como um músico ou um pintor, o ator é considerado um compositor que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações. Funcionando como modelo de um novo homem de teatro, criador do projeto estético, mestre dos instrumentos de atuação, autor de partituras em que saber e fazer se harmonizam ele deve aliar inteligência prática à inventividade teórica.

Na artesanaria da intervenção *Noiada*, reflito sobre o modo como a mesma se estruturou e a relação que estabeleceu com o modo artesão de criação de um objeto artístico, dependente do envolvimento global (sensível, pensante, corporal) dos seus criadores. Considero os percalços enfrentados pela dramaturga e pelo diretor cênico desse trabalho em suas tentativas e incertezas vividas na realidade social em que habitaram, para tornar tal objeto expressivo, assim como a relação desses aspectos com os princípios teóricos e metodológicos da Companhia Pã, com suas regras, finalidades e valores, aos quais estiveram e permanecem vinculados, até o momento, os artistas pesquisados. Octávio Paz (1991, p. 51)

parece concordar com esse pensamento. Vejamos o que ele diz sobre as marcas do artista-artesão sobre aquilo que cria.

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.

Consequentemente, esse conjunto de elementos determinantes da artesanaria da cena em questão, exigiu, à época, para a autora de *Iracema via Iracema*, e para o diretor cênico do trabalho criado a partir dessa dramaturgia, certo domínio da resistência da matéria (OSTROWER, 1987); ou seja, um domínio técnico e emocional do modo de agir de cada um deles sobre as possibilidades e impossibilidades oferecidas pelos elementos criativos constituintes desse texto dramático. Nisso implicou o modo como cada artista se posicionou ao longo das etapas de feitura do texto e da encenação, respectivamente, de acordo com suas singularidades.

Mário de Andrade (1975) chama de ofício de artesanaria essa apropriação do artista sobre a matéria com a qual trabalha, gerando a obra de arte acrescida das marcas do “eu”. Para análise em curso, um fazer teatral realizado por meio do domínio técnico e expressivo sobre a dramaturgia, a direção e a representação da *Noiada* e, sobretudo, por meio do trabalho imaginativo que se foi aperfeiçoando ao longo nesta trajetória, em sua dimensão autoformativa. Para esse autor, 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 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 criação de um objeto artístico, 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 pelo autor da *Pauliceia desvairada*, em sintonia com o conhecimento sobre o processo e as reflexões dos autores evocados até aqui, carrega o imprevisível naquilo que cria (ou seja, a aceitação de mudanças, erros e discordâncias que surgem para retomadas de percurso), a desnecessidade do virtuosismo e a solução pessoal como atitudes imprescindíveis ao criar. 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 subjativa – 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).

Ampliando o olhar, percebo essa objetividade da qual nos fala Mário de Andrade no âmbito da atividade teatral, por exemplo, na aquisição processual pelo artista cênico do domínio técnico de atuação na sua área. Para o caso do ator, 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. Isso não impede, por exemplo, que um dramaturgo ou um encenador detenha também tais conhecimentos como uma visão mais inteirada da cena.

A segunda dimensão – a subjativa, não dissociada da primeira⁵⁰, ocorre pela participação do artista teatral na sociedade e no próprio processo criativo como 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 que se origina de uma forma particular na encenação. O fazer artístico e, conseqüentemente, o produto daí resultante, não se dissociam da subjatividade do artista, pois, como indivíduo, deposita naquilo que cria, as marcas de suas

⁵⁰ Digo subjatividade não apartada da objetividade, como sendo mais uma, a criticar as pretensões da introjeção da razão instrumental como sinônimo de dominação, patrocinada pelo capitalismo tardio e seu programa de desencantamento do mundo por via do *esclarecimento*, fortemente criticado por frankfurtianos como Benjamin, Marcuse, Adorno e Horkheimer. “A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital”. (ADORNO & HORKHEIMER, 1986, p. 20). Assim, a afirmação da razão e da técnica como a expressão máxima desse saber, que aparta dele o sentido (a imaginação, o sonho, o mito), promove a separação entre razão e sensibilidade como dimensões pertencentes à integralidade do ser do artista que, como os demais, é um sujeito histórico e social que vive e cria neste tipo de sociedade.

experiências de vida e de seus sentimentos. Efetivamente, é ocasionada uma perspectiva de unidade entre objetividade e subjetividade na vida e na arte. 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 subjetividade e da objetividade.

A busca pela compreensão dessa lógica interna e suas diversas caras, própria da arte, como transgressora do real, e que faz emergir outro tipo de realidade, me desafia. Nesse sentido, o ensaio intitulado *A dimensão estética* de Herbert Marcuse (1977), é esclarecedor, no tocante aos conflitos entre a arte e a realidade, de acordo com as relações de produção, que, assim como no passado, revelam uma pretensão de assenhoreamento serviu desta última, sobre aquela primeira. Entre outros trechos de uma contundente atualidade, esse autor da escola de Frankfurt, assinala: *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).

Com base nestas reflexões, tento lançar uma perspectiva renovada para a opacidade cotidiana, estranhando-a por meio das imagens multiformes do fazer teatral, sintonizada com o movimento criativo (do qual outros artistas são integrantes), de fundar, ainda de acordo com Marcuse (1977), uma percepção do mundo comprometida com a emancipação do ato de imaginar, da sensibilidade e da razão não instrumental, em todas as esferas da subjetividade e da objetividade. Nisto reside o potencial político e autônomo da arte, fundante de outro tipo de realidade de natureza diversa e cujo nascedouro reside nos possíveis da imaginação, contrapondo-se à realidade estabelecida. Nas palavras desse autor,

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)

Retornando a discussão sobre a essencialidade do fazer como aspecto central na arte que vinha acumulando com Fayga Ostrower e Mário de Andrade, para pensar os possíveis dessa concepção artesã do fazer teatral, encontro também, em Luigi Pareyson (1997), ressonâncias desse pensamento. Em complementaridade desse aspecto – o fazer – esse autor

aponta 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 três concepções por ele apresentadas de acordo com o contexto em que estejam inseridas, ora contrapondo-se, ora se combinando de maneiras diferentes.

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 inprimida 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, e fonte na qual bebo para compreender melhor o meu trabalho imaginativo em sintonia com os outros dois parceiros da Pã, durante o período da artesanaria de *Noiada* e que veremos adiante.

Esse acentuado caráter cognoscitivo e contemplativo da arte situa em posição secundária a terceira concepção de arte, considerada por Pareyson como essencial, que é o fazer, o realizar, posto em todas as atividades humanas. De acordo com esse autor,

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 frequência, 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)

Embora 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 segundo Pareyson, fala da essencialidade da arte. 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.

Assim, a essencialidade do fazer como aspecto central na arte, tomada em sua dimensão artesã, potencializa um dizer de si (que pode ser lido como autoformação), e que não é apenas do artista, mas de todo sujeito. Também faz ver a relevância do domínio do ofício, por parte deste, para comunicar ideias sob uma forma expressiva e segundo as suas finalidades.

- **pensamento criador como chão da artesanaria**

O estudo sobre o *Pensamento Criador* e a dimensão do fazer artístico na vida dos sujeitos, desenvolvido pela artista e pesquisadora Ângela Linhares (2001), aprofunda o alcance do pensamento de Pareyson, quando situa o entendimento que ela expressa de “arte” dentro da visão da formatividade, como um fazer obras, diferente do fabricado, pois é trabalho e criação de novas formas pelo homem não derivadas de cópias do real. Para isso, ele opera com o seu ser artístico. Tais obras também não têm em sua essência valor de uso, mas valor como forma. Isto 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, sua 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).

Tomando ainda como referência os estudos de Fayga Ostrower (1987) e de Ângela Linhares (2001), junto com os demais autores que estudo até aqui, sobre como se processa o pensamento criador (como acento do fazer artístico), em seu simbolismo na arte, chamo também para dialogar Susanne Langer (2003), na intenção de recolher e sintetizar outros elementos teóricos para essa discussão. Embora nesta pesquisa esteja debruçada especificamente sobre o fazer do artista teatral, mediado por seus atos imaginativos e comunicado de forma objetivada, segundo uma materialidade definida que é a cena de

Noiada, compreendo que essa capacidade não se restringe apenas ao artista. O homem é um criador de símbolos, e, de acordo com suas práticas cotidianas, é capaz de representar um objeto ou uma situação na ausência destes, mas, nem por isso, o que é representado é irreal. É a *realidade imaginada* da qual nos fala profundamente Bachelard (1988), em seus estudos sobre a imaginação como faculdade autônoma que conduz o homem a estados de devaneios de mãos dadas com a consciência.

Para Langer (2003), simbolizar constitui a principal característica que distingue o ser humano das outras espécies animais, e é justamente o uso social de símbolos, que o ajuda na comunicação com o outro. Por outro lado, um símbolo artístico concretizado em obra, segundo ainda essa autora, revela a capacidade do artista em relacionar os diversos elementos que o constituem entre diferenças e semelhanças de qualidade, expressando ali um modo diferenciado de ver o mundo e a si próprio. Tradicionalmente, compreendemos que somente o que é expresso pelo discurso verbal, pela racionalidade, pode ser pensado. Antes das generalizações ou conclusões, a mente humana elabora símbolos que representam um esforço de compreensão e 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 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)

Ângela Linhares (2001), ao debruçar-se em seus estudos sobre o pensamento criador, defende o argumento de que este tipo de pensamento junta a dimensão desejante às formas do pensamento lógico que se revela nos momentos de criação. Trabalhando com os povos do mar, os povos indígenas e os jovens pertencentes a segmentos socialmente desfavorecidos, em sua tese concluída em 2001 e intitulada: *O Pensamento Criador ou Narratividade enquanto Ato Criador: Processos Criativos na Crítica da Cultura*, analisou como esse modo criativo de pensar (material simbólico), que aporta em momentos de criação do trabalho com a arte, chama para perto intuição, sentimento, percepção e inteligência, e se revela em sua

singularidade como produção de sentidos, mediante representações por imagens, abordadas ao modo do pensamento verbal, em situações que envolvem atos narrativos.

Neste sentido, o conceito de *narratividade* daí resultante, como *um dizer especial da artisticidade do ser humano* (p.40), se faz caro a este estudo como elemento complementar à reflexão sobre a transposição da dramaturgia de *Noiada* para a cena. Tal processo abarca um dizer não só meu, mas também dos artistas da Pã, de acordo com o modo específico de participação de cada um, feito crias de mesmo ninho. Além disso, tal conceito é associado à circunstância de superação dessa narrativa por parte de sujeitos em atos de criação coletiva de uma obra de arte que possibilita problematizar a realidade atual guiada pelos ditames da mercadoria e de seu consequente consumo.

Assim, vão-se padronizando comportamentos e desejos e quando nós compramos mercadorias vamos comprando também um modo de relação com o outro e com a vida. A homogeneização dos comportamentos e desejos passa a funcionar nos indivíduos como uma neblina que a tudo abarca. Cada indivíduo quer ser igual aos outros no modo de ser, de viver e, sobretudo, no possuir- essa dimensão devoradora. A fragmentação, a homogeneização e a hierarquização (categorias que Marx utilizou par sua análise do capitalismo) vão solapando o humano nas relações sociais e na intimidade da vida privada, distanciando o homem de sua vocação ontológica. (LINHARES 1999, p. 205).

Assim, o pensamento criador, como acento para a artesanaria da cena, tem um sentido de não-conformação com essa neblina de homogeneização mencionada há instantes por Ângela Linhares, e que nos é imposta na contemporaneidade como algo imutável que deve ser perpetuado. Ao contrário, à medida das tentativas de desconstrução e crítica desse pensamento pelo fazer teatral, a exemplo de outros no campo artístico, é que vamos gerando novas formas de conhecer como resultante da criação e do sentimento.

2.3. Projeto *Cidade Noiada*: a artesanaria na cena teatral contemporânea

Até aqui venho construindo uma reflexão sobre a *artesanaria da cena teatral* que embora vinculada à apreensão pelo artista dos materiais selecionados para a criação do espetáculo, por meio das pesquisas teóricas realizadas, da expressividade e experimentações corporais e vocais, da presentificação das suas experiências de vida, arte e memória e do trabalho imaginativo aí desenvolvido, expande-se.

Elementos que se localizam entre a “tradição” e a “tradução” conforme expressam Hall (2001) nos estudos sobre a identidade cultural na pós-modernidade, Fernandes (2010) e Varley (2010), nos estudos sobre teatralidades contemporâneas, são pistas complementares

juntamente com a construção da cena de *Noiada*, para a ressignificação sobre esse conceito: o deslocamento do artista teatral da posição de discípulo, para ele próprio ser o “mestre,” de si, mantendo com seus “mestres” próximos ou distantes, uma relação de parceria durante o fazer-pensar teatral, escolhas e formação; a compreensão da criação da cena mediante processos colaborativos e ao mesmo tempo autônomos, mirando o hibridismo de funções, ações e linguagens artísticas, como acento da criação cênica em movimentos de interdisciplinaridade e autoformação.

Interesso-me desde o início deste processo de criação teatral, por perceber com base nas ações desenvolvidas entre os anos de 2009 e 2010, como esses elementos forjados nos contextos de criação de *Noiada* podem se integrar às reflexões em curso, com base nas experimentações públicas realizadas e significados atribuídos; aspectos constituintes de uma reflexão sobre essa ação criadora continuamente aberta às transformações e movimentos impulsionadores de uma presença alerta. “*Ativa*” porque aqui a atitude do investigador face aos acontecimentos em estudo, não pode ser a mesma de um pesquisador em uma experiência científica. (ISAACSSON, 2006, p. 83).

Tomo a quarta fase da Pã, como movimento prático para pensar esses elementos com base no Projeto *Cidade Noiada*. Iniciamos esse momento em uma efervescência que resultou em muitos projetos e realizações. Tínhamos como perspectiva estabelecer um diálogo com a cidade por meio fazer teatral. É desse período que datam os primeiros exercícios públicos, que realizei com o texto *Iracema via Iracema*, os quais detalho no capítulo 3.

Em 13 de junho de 2009, fizemos os primeiros experimentos do que se transformariam mais tarde, no Projeto *Cidade Noiada*. Antes, nos encontramos e lemos na residência do diretor da Pã, o texto – *Cidade Imaginada ou o Imaginário da Cidade*, de autoria de Maria Nogueira⁵¹. Vejamos um trecho:

No presente, a cidade situa-se num continuum espaço-tempo em eterno movimento [...]. Dessa forma, o presente torna-se o instante em que o discurso é pronunciado, e o ouvinte/leitor se transporta, também, para a cidade imaginada, **viajando por esse presente fora do tempo cronológico**. [...]. **A concepção estática de cidade é superada no instante em que seu imaginário se liberta e poematiza**. Agora, ela é cenário e personagem de vivências e situações, é paisagem e abrigo. [...]. Mas, repetimos, a cidade não se reduz ao discurso. Não há uma ideia verdadeira de cidade, pois toda imagem urbana está carregada de emoções e visões de mundo. Isso a torna inevitavelmente plural.

Em seguida, iniciamos no final da tarde, eu, Luiza Torres, Cícero Lopes, Eugenia Siebra, Maria Rosa e Karlo Kardoço, um percurso iniciado em sua residência, situada à rua

⁵¹ http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000100006&script=sci_arttext. Acesso: 13/06/2009.

Marechal Deodoro no Benfica, com o objetivo de iniciamos a pesquisa sobre *cidade* vivenciando e fotografando alguns aspectos desse lugares, para serem utilizados como material de estudo. Continuamos o trajeto pela rua Senador Catunda, avenida da Universidade, 13 de Maio e Shopping Benfica, recolhendo imagens de partes destes bairros.

A proposta era fotografarmos em conjunto, para que ao final, tivéssemos um acervo coletivo selecionado por cada integrante de acordo com sua pesquisa individual. Caminhar pelas ruas atenta aos espaços, desníveis, formas, cheiros, cores, sujeira, sons, empecilhos, lixo, superfícies de solo diferentes, calçadas tomadas, letreiros de propagandas, trânsito, um sol forte dando realza ao azul do céu; tudo isso me causava estranhamento como se andasse ali, pela primeira vez, e não fosse moradora do bairro vizinho desde a adolescência.

A escolha de locais nos bairros Benfica e depois, nos bairros do entorno como Gentilândia, Jardim América e Centro Comercial de Fortaleza, se deu pelo fato de mantermos relações não só de moradia, mas de encontros do grupo. Assim procedemos, pelas identificações e referências de convívio e de afeto a esses lugares, embora tendo clareza de que estávamos pesquisando microcidades; pedaços da cidade de Fortaleza, multifacetada e conflituosa em termos estruturais e econômicos que se por um lado, ainda revelavam práticas tradicionais desde sentar à calçada, às feiras populares e festas juninas, entre outras; por outro lado, se conectavam à fragmentação de códigos, ao efêmero, ao consumo e ao pluralismo cultural que anula diferenças como marca dos processos globalizantes vividos na Modernidade. Acreditávamos que era possível forjar nessa realidade, práticas que traduzissem espaços solidários de convívio, por meio do fazer teatral, embora que efêmeros.

Parece então que a globalização tem, *sim*, o feito de constestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou transistóricas. Entretanto seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor do que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença, e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, consequentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de “Tradução”. (HALL, 2001, p.87). (Grifei).

Também essa relação entre “tradição” e “tradução” ajuda a pensar a *artesanía da cena teatral* como o que vinha acumulando até aqui, de considerar as aprendizagens adquiridas com o diretor ou pelos integrantes do grupo em momentos de criação, como

saberes resultantes não mais de uma relação unívoca ou de centralidade, mas de trocas; sendo “traduzidas” com autonomia pelo artista teatral por meio do filtro das experiências, pensamentos e saberes da cena e do corpo, como sujeito que vive a realidade global fragmentada, de identidades em transição gravitando entre diferentes posições e tradições culturais, como produtos desses cruzamentos e misturas.

Em 30 de julho de 2009, passamos a executar o projeto *Cidade Noiada*, originado com base nas reflexões sobre as intervenções cênicas experimentadas até ali, interferindo de maneira direta nos fluxos urbanos. Como metodologia de pesquisa, ocupamos inicialmente, ruas, bares e praças do bairro Benfica. Às pesquisas de artes cênicas (teatro, dança, contação de histórias), conectaram-se as artes visuais, a música, o audiovisual e as novas tecnologias, norteadas por uma poética pluricultural, híbrida. Por esse tempo, as criações que nos anunciavam e nos nomeavam traziam em seus recortes, os fragmentos e quadros sociais da memória coletiva de nossos trabalhos. Retomei a pesquisa com *Iracema via Iracema* que viria mais tarde, a ser *Noiada*, juntamente com outros três trabalhos de encenação – além de *Vadia*, com a atriz Luiza Torres, começamos *Nas encruza*, com o ator Cícero Lopes e *Vai ver se eu tô lá na esquina*, com a atriz e artista plástica Eugenia Siebra. Nesse campo de experimentações, seguíamos cada vez mais focalizados nas leituras e discussões sobre o tema *cidade*.

A compreensão da cena mediante processos colaborativos ainda com dificuldades e conflitos, teima em forjar espaço em nossos trabalhos. Sem dúvidas, é uma busca difícil e pede ver o outro do grupo, com suas idiossincrazias, gostos, pensamentos e opiniões. O desafio de “editar” as contribuições individuais dos parceiros de criação fica por conta do diretor que mesmo assim, deixa impressa a sua marca de criador. Esses trabalhos experienciados no Projeto *Cidade Noiada* representaram na prática esse exercício. *A marca mais radical dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa colaborativa de atores, dramaturgo e encenador em busca de respostas a questões urgentes do país, especialmente das grandes metrópolis brasileiras* (FERNANDES, 2001, p. 61)

A primeira intervenção cênica realizada foi o solo *Vadia*, como signo da cidade (foto 5 em anexo). O local escolhido foi a calçada de uma residência abandonada na rua Marechal Deodoro. A ideia inicial era uma espécie de ensaio-improvisação. Nessa e nas outras experimentações do grupo, foram aprofundados temas como o erotismo e o *nomadismo* ou *errância* nos termos de Michel Maffesoli (2005; 2004; 2001). *Noiada* fazia também o primeiro experimento nesse mesmo dia e local, e depois, na Praça da Gentilândia, no bairro Benfica.

A intérprete de *Vadia*, referindo-se ao processo de apropriação do espaço no qual ela realizou esse experimento, assumiu a rua como espaço de ensaio, já fazendo a cena. O improviso tomou a maior parte do tempo, e segundo ela, aquela vivência de espreita, lhe proporcionou gravar na memória do corpo, o que foi criado, como resposta ao estar em cena. Sobre esse momento Luiza Torres mencionou em entrevista a surpresa ocorrida no espaço após essa intervenção.

No outro dia, a calçada dessa casa, por ser abandonada, era cheia de lixo. As pessoas deixavam lixo lá. No outro dia, a gente acorda, eu vou trabalhar e a calçada estava limpíssima. O lixo não estava mais lá. Era papel, era pedaço de pau... tudo. Eu senti uma sensação tão boa. A gente muda... não? A gente muda... no fazer artístico. Como ele chega para as pessoas? O teatro tem muito isso [...]. O aplauso é o termômetro, mas ele vai embora, e eu não sei o que é que fica. Eu não sei o que ele achou. Eu não converso com ele. Na música, as pessoas cantam juntos... É um ritual. O teatro é um ritual de troca, claro, presencial, mas, por exemplo, essa mudança que ocorreu, eu não sei quem foi que fez. E aí, a arte ela vai mudando, ela vai transformando, realmente⁵².

Para a intervenção *Noiada*, esse termo foi utilizado como metáfora do permanente estado de tensão, nomadismo e fragmentação, vivido pela personagem habitante das ruas de Fortaleza. Trazido do universo próprio da linguagem utilizada pelos usuários da droga em forma de pedra, denominada “crack” (que produz este som quando é queimada para inalação), “noiada” é uma corruptela linguística da palavra “paranoia”; um dos principais efeitos produzidos pelo uso dessa droga, além de convulsões e lesões no cérebro, entre outros. Esse estado paranóico atinge os usuários após o consumo, em função da busca contínua pelo prazer instantâneo gerado. Com essa dependência, tais sujeitos se separam do convívio social, tornando-se cindidos, segregados em determinados espaços da cidade, com suas divisões territoriais multifacetadas, que, ao mesmo tempo, os destituem da pertença de um lugar. Seriam eles espécies de “Iracemas fantasmagóricas”, de faces esqueléticas e sujas, que vagam pela cidade comportada, desequilibrando o estabelecido pelas estatísticas do Estado?

Noiada, como recorte do objeto de estudo aqui delimitado, evocou temas como a dissolvência de identidades por meio do deslocamento urbano (nomadismo), a desterritorialização e o desenraizamento dos sujeitos pelos cantos da cidade. São aspectos que, por um lado, fragilizam as relações de convívio social nos espaços públicos e vão “noiando” a todos, independentemente do segmento social de pertença. Por outro lado, provocam momentos de convivência pacífica, de trocas e de solidariedade, ainda que efêmeros. A “noia” assume, então, outros significados de medo constante, de tensão e de

⁵² Trecho de entrevista realizada com a atriz Luiza Torres, em 13/12/2010, na atual sede da Pã.

cuidado com os perigos advindos das práticas violentas que ocorrem nestes espaços, em suas diversas formas reais de expressão: assalto, bala perdida, sequestro relâmpago, arrastão. E suas formas simbólicas: qualquer um pode ser suspeito por tais crimes; mas também pode ser o lugar de quem vive nas ruas da cidade e já não quer morar em uma casa propriamente dita, ou nela ganha o seu sustento ou, ainda, de quem simplesmente flana.

Essa realidade não está isolada e tem parâmetros e consequências mundiais, em função da globalização, e suas estratégias de anulação das identidades dos sujeitos que convivem diariamente nos grandes centros urbanos. É uma lógica ora obedecida, ora negada. Outros temas sobre *cidade* foram investigados pelos demais artistas-pesquisadores da Pã, mediante intervenções performáticas, forjando nesse contexto, outros possíveis convívios, usos e reflexões por meio do artístico, expresso e exposto à troca com o outro, em fluxos de tempos não lineares.

Assim, tentamos provocar rupturas nos fluxos urbanos em diferentes níveis e espaços da cidade com intervenções teatrais, vídeos, dramaturgia, entre outras formas expressivas. Tomamos ruas, calçadas, feiras, bares, como locus privilegiado para refletir junto aos espectadores (que, em seu movimento cotidiano, são passantes) sobre os usos e a convivência nesses espaços urbanos. A realização desses trabalhos solicitou um trabalho conjunto e demorado no qual as posições, funções definidas na artesanaria da cena iam sendo invertidas, deslocadas, à medida dos interesses de pesquisa de cada um. Ou seja, cooperávamos com a composição cênica de cada um, intervindo, ajudando na produção e na estrutura das intervenções de acordo com a pesquisa de cada integrante, se não apagando, borrando as fronteiras entre proposta e autoria de encenação e direção principalmente, ao modo de *teatralidades híbridas* que segundo Fernandes (2010, p. 86) tem características que aponto a seguir, como semelhantes às que vem sendo desenvolvidas pela Pã, além do hibridismo das diferentes linguagens artísticas dialogantes como me referi há pouco.

A divisão da autoria dos espetáculos entre atores, dramaturgo, diretor e demais criadores, os longos processos respaldados em pesquisas conjuntas, a ausência de um treinamento específico que garanta a sintonia dos desempenhos, o recurso a procedimentos de composição individualizados, que podem tangenciar a autobiografia e funcionam, em geral, como filtros idiossincráticos da experiência comum. [...]. (FERNANDES, 2010, 86)

Vejamos o que o professor e sociólogo francês Michel Maffesoli tem a dizer sobre o conceito de *errância* ou *nomadismo* para compreender como essas leituras nos alimentavam. Segundo o autor, a ideia de errância envolve tocarmos na discussão do retorno cíclico dos

valores esquecidos nas estruturas antropológicas do nosso imaginário, como o ato de, por exemplo, não fixar residência que resulta também por envolver não a ideia de desamparo, apenas, como sempre se lê, mas também o desejo de outro lugar e de outras relações com o Outro, bem como a percepção da impermanência de tudo:

A *errância* desse ponto de vista, seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica e, seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. (MAFFESOLI, 2001, p. 29) (Grifei)

A segunda intervenção do projeto *Cidade Noiada* ocorreu dia 03 de dezembro de 2009, em um bar tradicional denominado *Cantinho Acadêmico*, no Benfica, localizado no cruzamento entre duas ruas movimentadas – Waldery Uchôa e 13 de Maio. Essa escolha se deu por sermos frequentadores deste espaço há mais de dez anos, e pelo fluxo intenso de artistas, universitários e outras pessoas advindas de bairros do entorno. Conversamos previamente com o dono do bar, que nos cedeu o espaço.

Compuseram as intervenções daquela noite, *Vadia*, *Nas encruza*, *Vai ver se eu to lá na esquina* e *Urbanas*, que estavam sendo experimentados pelos integrantes da Pã, compondo uma pluralidade de expressões e pensamentos estéticos, alinhados às inquietudes sobre a cidade que vivíamos. Extremamente gripada, não pude realizar *Noiada*. O registro que segue de Luiza Torres esclarece a visão que perpassou esses trabalhos.

A cidade poluída por avisos de compra e venda perdendo e/ou sujando sua “paisagem”. Sabemos da existência da lei (Lei N° 8221/98) que proíbe a fixação de placas, faixas e similares em árvores, vias públicas, calçadas, em locais que prejudiquem o trânsito ou obstruam a passagem dos pedestres. Prédios ou monumentos tombados, áreas de preservação ambiental, hospitais, bens públicos, dentre outros, são também amparados por esta lei no que se refere à vulnerabilidade diante de possíveis depredações e pichações. Por outro lado, em Fortaleza, a fiscalização é lenta e a pressão dos empresários é intensa. Assim, nossa cidade transforma-se em um grande “Shopping Center”, modificando-se de acordo com os interesses de alguns, determinando sua estrutura física, espacial, relacional, econômica, privilegiando uma minoria⁵³.

O fragmento do texto abaixo, dito pela atriz de *Vadia* durante a citada intervenção na calçada do bar *Cantinho Acadêmico* corrobora esse pensamento:

Sabe quantos anos eu tenho? Não? Vasculhe os monturos nos extramuros da cidade. Meta a cara no chorume que escorre nas rampas de lixo, por entre as vielas de famintos sem nome, como veias abertas em sangria desatada. Prove um naco de

⁵³ TORRES, Luiza. **Teatro e Cidade:** a Performance “Vadia” Dialogando com os Espaços Urbanos de Fortaleza. 2010. 99 f; p.46 Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino das artes) – Universidade estadual do Ceará – UECE, Fortaleza.

aborto sabe-se lá de que infeliz sortudo que nunca completará anos. Lamba a crosta grossa da bosta de todos os teus dias. Os restos amargos de tua fantasia de felicidade. O excesso de tudo que não pudeste comer e que não conseguistes guardar. Talvez lá tu enumeres o tempo em dias, meses, anos. Talvez lá a minha infância te abra um sorriso, a minha meninice te abra as pernas, minha juventude te cuspa a cara, minha velhice te faça ver que o tempo é o lixo que se acumula. Sabe quantos anos eu tenho? Não? Sou como um bêbado que cambaleia entre o que não vale à pena e a verdade esquecida ao pé do balcão⁵⁴

Decidimos ocupar um pedaço da Avenida 13 de Maio. Parar um trecho do trânsito, em frente ao bar, interromper o fluxo; romper e um corpo no asfalto. Em uma das cenas havia referência dessa ação no texto de *Vadia*, que falava de atropelamento. Em seguida, escolhemos o fio de pedra como limite que dividia o bar da rua. Um espaço de passagem, de travessia. *O fio-calçada que “protege”*, como se referiu Luiza Torres. Um corpo que mostrava o próprio corpo esmagado no chão, resultante da aceleração do espaço-tempo que não pede passagem, invade. O texto se referia ao tempo como lixo que se acumula o tempo medido pelos excrementos. E nós ali, como os demais habitantes das grandes cidades, tentando acompanhá-lo.

Em 27 de fevereiro de 2010, recebemos o convite do Projeto Percursos Urbanos⁵⁵ para realizarmos o Projeto *Cidade Noiada*. Em continuidade à pesquisa, escolhemos o trajeto a ser percorrido entre o bairro Benfica e o Jardim América, na periferia de Fortaleza. *Noiada* dentro do ônibus que conduzia os espectadores, *Vadia* em uma borracharia na 13 de Maio com Barão do Rio Branco *Vai ver se eu to lá na esquina* de Eugênia Siebra, no Jardim América, em um canal que divide esses dois bairros e *Aquele*, na praça da Gentilândia. Finalizamos com a visita ao Teatro Universitário da UFC, na Avenida da Universidade, para conversarmos sobre aquele Projeto da Pã.

A cena escolhida para compor *Vadia* na borracharia, era a de uma mulher saída de um calendário, imagem sempre presente nesse lugar. A mulher propaganda de calendário, afixada na parede para ser admirada, norteava a pesquisa corporal; uma *Pinup*, sexualmente atraente. Nos ensaios, Karlo Kardozo propôs uma movimentação de quem vendia algo, exacerbando a dissimulação das propagandas. O corpo feminino (seios fartos, nádegas avantajadas, cintura fina), como padrão a ser seguido e utilizado como atrativo para a compra dos mais variados produtos. Da cerveja ao carro, a imagem da mulher perfeita e sensual como produto de consumo, tornando-a quase irreal, como a cidade.

⁵⁴Fragmento do texto dramático *Vadia* de autoria de Karlo Kardozo.

⁵⁵ Percursos Urbanos é um projeto da ONG Mediação dos Saberes, que realiza roteiros culturais em ônibus urbanos. Tem como parceiro o Banco do Nordeste do Brasil.

Para a realização desta intervenção visitamos anteriormente o local, e conversamos com o borracheiro sobre a ocupação da calçada com uma intervenção teatral. Ele frisou que o estabelecimento não lhe pertencia e que o dono provavelmente, não gostaria. Depois de alguns empecilhos, concordou, em realizarmos *Vadia* naquele espaço, contudo, ele não estaria presente fazer e a borracharia estaria fechada. No dia da intervenção, o senhor citado, saiu da borracharia e foi para o outro lado da rua. O público presente era de senhores (as) e crianças, além de artistas. Percebemos o incômodo por parte de alguns, pelo conteúdo erótico do texto.

A questão dos territórios urbanos surge aí, como registro concreto das normas e regras impostas pelo lugar. Em nosso caso, do território “bar” e da “borracharia”. O imprevisível do teatro se confronta com a previsibilidade do que “deve” ocorrer nestes espaços. Para os integrantes da Pã, negociar com o risco, o imprevisível é uma das condições da intervenção. Temos um roteiro é certo, mas, é na rua que a cena acontece.

Ao ocupar a vitrine de uma loja de artigos íntimos no *Shopping Benfica*, em Fortaleza, tomamos *Vadia*, como símbolo de uma Fortaleza prostituída e suas mil faces de violência e exploração. A cidade que se reconhece pelas suas vitrines, objetos que são utilizados por seus habitantes estão à mostra nas vitrines das grandes cidades mundo em que impera a imagem como símbolo aquilo que foge ao padrão. Na verdade, a cidade somos nós – e é preciso nos sentir sujeitos nela, para mudá-la, mudando a nós mesmos. Questionamos este *não-lugar* de modo *orgiástico*, como uma espécie de “adstringente social”, segundo o dizer de Maffesoli (2005). Se é o *desejo* que nos aninha, nos tornando parte da cidade, por outro lado, esse mesmo espaço se vende e se enquadrada (nos enquadra) segundo as regras do consumo de mercadorias.

Cada vitrina resolve à sua maneira, teatralmente, a relação das coisas com as pessoas, gera uma epistemologia, uma forma de conhecer e de sentir. As coisas que circulam pelas vitrinas correspondem às coisas que as pessoas usam; por isso os limites das vitrinas, suas verdadeiras fronteiras, serão nada menos que a própria cidade; e dentro desses limites é a própria cidade que é vista por suas vitrinas. As vitrinas identificam a cidade. A cidade toda é uma grande vitrina. (SILVA, 2001, p.29)

Em *Nas encruza*⁵⁶ com o ator Cícero Lopes (foto 6 – anexo), um homem experiência ser mulher, ampliando a discussão sobre gênero e consumo. Assim, questionamos esse conceito de gênero ao modo do capital pelas marcas e produtos consumidos nas galerias da cidade. Esse ator realizou, em 2010, uma “temporada” deste trabalho nos cruzamentos entre a Avenida da Universidade e Avenida 13 de Maio.

⁵⁶ O texto *nas Encruza* é uma adaptação feita por Cícero Lopes do conto *A minha Nego* de Ricardo Guilherme.

Vai ver se eu tô lá na esquina, da atriz e artista plástica Eugenia Siebra, é outra intervenção na cidade, agora calcada em ocupações realizadas em espaços públicos (esquina do Bar Cantinho Acadêmico na Avenida 13 de Maio) e que se volta para questionar a exacerbação da exposição de imagens e da intimidade das relações entre sujeitos na contemporaneidade. Outro trabalho, intitulado *Planta Baixa* (foto 7 – anexo), no qual a artista provocou a convivência coletiva em uma calçada de uma das ruas do bairro Gentilândia, compondo com trezentos (300) tijolos o desenho de uma *casa-quitinete*.

PLANTA BAIXA é um croquis improvável que loteia uma área pública, a privatiza, mas de maneira exatamente inversa, porque o que ocorre é uma troca com as pessoas e o lugar, é uma apropriação das pessoas por aquele espaço como lugar coletivo. Na Praça da Gentilândia as crianças desde o primeiro momento da construção estiveram presentes. Senhoras curiosas, eu as convidava para tomar café, depois de construir a casa. Estar em situação estética porque pensada, elaborada, mas à mercê do processo de acontecimento – estando em gerúndio. Fazer café, levar caderno para registro meu e de quem quisesse. [...].⁵⁷

Todos estes trabalhos foram postados na Pã Revista de Arte e Cultura⁵⁸, gerando discussões e debates dentro e fora da Pã, mobilizando a classe artística cearense, que também contribuiu e assim continua. Hoje, com um novo formato, também hospeda outra revista denominada “Baque”, tecendo uma rede social do fazer artístico e cultural da cidade como lugar universal. Como observava Melucci (1989, p.58), ao referir-se aos embates na esfera cultural, que caracterizam hoje as lutas dos movimentos sociais, que funcionam como sujeitos coletivos na sua tentativa de emancipação,

O desenvolvimento capitalista não pode mais ser assegurado pelo simples controle da força de trabalho e pela transformação dos recursos naturais para o mercado. Ele requer uma intervenção crescente nas relações sociais, nos sistemas simbólicos, na identidade individual e nas necessidades. As sociedades complexas não têm mais uma base “econômica”, elas produzem por uma integração crescente das estruturas econômicas, políticas e culturais. Os bens “materiais” são produzidos e consumidos com a mediação dos gigantescos sistemas informacionais e simbólicos. Os conflitos sociais saem do tradicional sistema econômico-industrial para as áreas culturais; eles afetam a identidade pessoal, o tempo, o espaço na vida cotidiana, a motivação e os padrões culturais da ação individual.

⁵⁷ Trecho retirado do artigo sem título de Eugenia siebra, publicado na coluna Verve da Revista Pã, em 17 de março de 2010. Acesso: 01/09/2010.

⁵⁸ A Pã Revista de Arte e Cultura é uma revista eletrônica, colaborativa mantida pela Companhia Pã de Teatro Pesquisa Produção Artística e Cultural, e contribuições de parceiros. Aborda áreas como: teatro, literatura, artes visuais, cultura e memória. Integram o Conselho Editorial: Karlo Kardoza [Editorial e Coluna Cadeiras na Calçada] Diretor Teatral, Escritor, Fotógrafo, Videomaker, Ativista da Cultura e atual Diretor Executivo da Companhia Pã; Eugênia Siebra [Coluna Verve]: Formação em teatro e artes visuais. Atua nas áreas de fotografia, teatro, performance; Maria Rosa Menezes [Coluna Palavrando] Doutora em Filosofia da Educação. Suas pesquisas buscam uma interface arte com dança e Filosofia; Felipe Camilo [Webmaster e Colaborador da sessão de Artes visuais] artista visual e mestrando em Educação Brasileira.

Na data de 24 de agosto de 2009, a Companhia Pã fundou a sua sede, localizada na rua Euzébio de Sousa nº 70, no Bairro Benfica, em Fortaleza, passando a ser denominada Companhia Pã de Teatro, Pesquisa e Produção Artística e Cultural. Com isso, iniciou a atuação nas áreas de formação, pesquisa, produção e memória, aprofundando o diálogo com as linguagens da música, literatura, audiovisual, artes visuais e cultura digital.

O trecho da crônica seguinte, escrita por Karlo Kardoza define a Pã como um *lugar* onde se instaura o “ser coletivo”, ao mesmo tempo em que desvela um momento seu de *sublimação poética*, como nomeia Bachelard (1988), referindo-se aos devaneios advindos do trabalho do imaginar tornado caminho estético a ser concretizado como leitura autônoma de uma determinada realidade.



Figura 3: Sede da Companhia Pã

O lugar se fazia na casa de um e de outro. Ou na casa de ninguém, quando então se ocupava a calçada, a praça, a esquina, o bar. Mas a Pã, etimologicamente o todo, já não se comportava em si. O esgarçamento da hiperconectibilidade, da pluralidade de ideias e produção, carecia do cadinho onde se faria a fusão, a mistura e a decantação. O espaço de acolhimento, onde se daria a alquimia de tantas almas. Primeiro veio a Pã Revista. Virtualidade, ponto de encontro, primeiro endereço. Porto para chegadas e escoamento de produção. Depois, e finalmente a CASA. Espaço concreto de inserção na cidade. Intersecção de relações. Link. A Casa nos permitiu ser vizinhos de nós outros ainda desconhecidos. A casa nos permitiu a repetição do bom dia. A casa nos permitiu abrimos ao mundo o portão para o dentro de nós. Na rua somos passantes, na casa nos possibilitamos ser passagem. Biblioteca, sala de ensaio, palco-calçada para rituais de chegada e

*permanentes trocas. A casa é espaço que se faz lugar. Instalação do umbigo do mundo. Início e fim do exercício de ser coletivo*⁵⁹.

Essa representação simbólica da Pã como um *lugar* no sentido atribuído por Stuart Hall (2001) – ponto de práticas sociais por meio das quais nossas identidades múltiplas, híbridas, estavam estreitamente ligadas, na prática configurava-se como tentativa de criação de uma rede de encontros para pensar e fazer arte, para encontrar amigos e parceiros, para viver em coletivo, indo na contramão da urgência da vida que batia/ bate à porta.

*E vem a questão da formação da Pã como um lugar onde a gente pode começar a construir a Pã como um link. A gente pode começar a construir essa rede social aqui. Essa rede de informação, de estudo, de pesquisa sobre a cidade, sobre as relações, sobre as diversas linguagens artísticas*⁶⁰.(Grifei).

E Karlo Kardozo prossegue:

Mais do que um grupo, a Pã é um lugar. Era assim que chamávamos o espaço que se tornaria lugar. A Pã que já não se comportava num palco, que por si já é o mundo inteiro, foi à rua, de concreto e silício, foi em busca da cidade, (re)conhecer o que se vivia. A Pã fez-se ação na urbis. Cidade Noiada, Território Errante, Fragmentos de um corpo que se ampliava, tornava-se coletivo. A Pã, mais lugar do que ajuntamento de gentes, foi construída como ideia de rede, conexão de saberes, solidária participação no pensar/fazer artístico.

De forma contraditória, na Modernidade – em sua forma atual de globalização, o *lugar* e mais propriamente o *local*, reforça também relações entre sujeitos distantes, sem interações diretas; ocultando a moldura de *espaço*. Há com isso, uma tensão entre o “global” e o “local” (não confundido com identidades enraizadas), que atuam no interior dessa estrutura, transformando-se. *Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”*. (HALL, 2001, p. 77-8)

Essa reflexão também me instiga a pensar, pela via da arte e do fazer teatral, a existência na contemporaneidade dos *Não-Lugares*, (os *espaços* que Hall nomeia), conceito discutido por André Carreira (2008; 2001), em sua poética do *Teatro de Invasão*, mediante os estudos de Marc Augé, como sendo *lugares não relacionais e não históricos*. Simulacros do capitalismo que para esse autor, anulam as identidades, o sentido de pertença e exacerbam o apelo pelo compromisso com o consumo, e a perda da noção do espaço-tempo. Os *shoppings*

⁵⁹Fonte: Trecho retirado do artigo: *O Lugar* de Karlo Kardozo, publicado na coluna *Verve* da Revista Pã(Pã:www.teatropa.com.br). Acesso: 01/09/2010.

⁶⁰Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo, em 29 /11/2010.

centers podem ser tomados como bons exemplos de tal conceito. Além disso, os bairros vão sendo tomados como espaços privados, cada vez mais fechados em condomínios e cercados pela pretensa existência “segura” e higiênica das contradições urbanas. Era por meio desses rastros que seguíamos tomando nossas experiências de memória e ofício como campo de busca ressignificando diferentes espaços da cidade, revendo também, a nossa formação em teatro, que se ia se fazendo ao modo da eco-formação (formação coletiva).

O Projeto *Cidade Noiada* finalizou o ano de 2009 havendo realizado cinco intervenções no Bairro Benfica; o material produzido foi disponibilizado no *site* da Companhia. O ano de 2009, foi como disse, um ano marcante. Em função de todas as atividades realizadas, esse coletivo saiu fortalecido em afetos, retomada de vínculos e na vontade de dialogar com a cidade, malgrado toda a diversidade de pensamentos e especificidades na artesanania do ofício artístico e teatral.

Em 18 de julho de 2010, foram realizadas duas outras intervenções: *A Xepa* (foto 8 - anexo), como parte integrante do projeto *Janelas da Cidade* – realizado entre 2010 e 2011, premiado com o VI Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do Ceará, como desdobramento do *Cidade Noiada*, e outro projeto denominado *Territórios Errantes*. Estas duas ações inseriram-se no fluxo da feira da Gêtilândia, abrindo um diálogo com aquele pedaço tradicional de Fortaleza.

Xepa, protagonizada por Mario Filho, o palhaço "Aquele Fulano de Tal" foi uma das experimentações de sua pesquisa sobre a tragédia no humor clownesco, envolvendo temas como a cidade e a morte. A figura do palhaço morto é a imagem/mote que permeia todas as suas experimentações. Esse palhaço plantou-se no meio da feira e, depois de umas de suas apresentações, “morreu”. Feirantes e passantes fizeram o seu enterro, desdenhando e jogando frutas podres nele, entre xingamentos, gozações e espanto; por fim, o transformaram em uma pilha humana de frutas e legumes estragados.

Além de *Travessias*, um projeto na área de dança, *Territórios Errantes* foi outro experimento artístico de 2010, que buscou realizar (nas palavras de sua autora, Maria Rosa) uma “errância cultural, provocando hibridações entre diversas linguagens artísticas⁶¹”. Uma das intervenções deste projeto foi o experimento I – *Alquimia* (foto 9 – anexo). Ocorreu em formato de instalação na Praça da Gentilândia na qual essa artista criou uma espiral indicando um centro fictício e errante do mundo. Ofertava àqueles que se aproximavam um pedaço de pão feito ali mesmo (a alquimia), e vinho, e os convidava a fazer uma ablação na tigela com

⁶¹ Trecho retirado do artigo Experimento I e II – A Alquimia e a Metamorfose, publicado na revista eletrônica Pã, (Pã: WWW. Teatropa.com.br) de autoria de Maria Rosa. Acesso: 01/09/2010.

água, que fora posta no centro da espiral. Pouco a pouco, a água ia sendo tingida de vinho, e uma nova alquimia acontecia pelas mãos dos passantes e feirantes. A intenção foi instaurar um *topos* mítico-coletivo (foto 9 – anexo), em que as atividades mais fundamentais da vida (comer e beber), ganharam múltiplas significações no entrelaçamento com a coletividade.

Em mim – poderia dizer em nós? – se esboçava um “ser com os outros” diferente de um simples “estar com os outros” na cidade; eu via que nesse caminho superava-se uma cisão corpo e reflexão na arte que se buscava. Como observava Merleau-Ponty (1999; p.247):

É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo.

Nesse dilema do dizer é que se relacionam o que Merleau-Ponty chama de *carne do corpo e carne do mundo* (op.cit.231). A relação estar ao lado do outro ultrapassa, nessa perspectiva, uma visão reducionista do corpo e que o separa do espírito e chama, então, outra leitura: a que evoca em nós um convite para *ser no mundo com os outros*. Araújo (2007; p.37), dialogando com Merleau-Ponty, quando diz que a percepção evoca um movimento reflexivo do ser, assinala que a percepção – vista como movimento reflexivo do ser - é algo que “vai além de uma ação mental ou corporal, mas que integra o ser no mundo”. Ampara-se Araújo nas compreensões de Merleau-Ponty, quando diz: *Ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência, é comunicar-se interiormente com o mundo, com o corpo, com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles*. (1999; p.142). Assim, advoga Araújo (2007, p.38) uma ideia de percepção que não abandona a reflexão e o sentido, mas que o exorta a dizer-se. Nas suas palavras,

A ideia de percepção, como movimento reflexivo, redimensiona a compreensão sobre percepção [...]. Ela se transfere do campo do ser que capta o mundo e pensa-o para o campo das significações vividas, da própria existência do ser no mundo, que pensa, sente, fala e age, transformando-o e transformando-se. O corpo é expressivo, é reflexivo. Não é um ou outro. [...].

Desse modo, é que a experiência que eu vivia nos contextos da Companhia Pã me levava a uma forma de fazer teatro que não era um conhecimento do mundo ou de mim apartado do ser e do que a gente comumente chama vida; não era um conhecimento que separava a arte e seu fazer, de nossas vidas e de nossas relações com a cidade, e com as pessoas invisíveis que nela habitam, junto a nós, é certo. Novas pontes e veredas, começavam a evidenciar como vida e arte – mediadas por uma percepção que não era apenas

conhecimento do mundo mas, ser no mundo, junto com os outros – bebiam juntas das águas mesmas da cena das culturas em sua dramaticidade, alma do teatro.

2.4. O trabalho imaginativo na artesanania da cena teatral contemporânea

A descrição sobre as significações do trabalho imaginativo desenvolvido por nós artistas participantes da criação de *Noiada*, no contexto da Pã, envolveu, como disse, um pensar sobre as experiências de vida e de formação de cada um, nossas memórias e sobre os princípios teóricos e metodológicos deste coletivo, pelos quais nos orientamos. Com essa descrição, busco recolher elementos da relação entre artesanania teatral e imaginação, em uma perspectiva da autoformação.

O teatro é uma linguagem de produção de sentidos, na qual se inscreve o ato de imaginar entre outras potencialidades. O mestre Constatin Stanislavski demonstra essa relevância da imaginação em seus trabalhos no seguinte relato de sua obra *A preparação do ator*:

_ Vocês agora sabem que o nosso trabalho numa peça principia com o uso do “se”, como alavanca para nos erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação. A peça e os seus papéis são invenções da imaginação do autor, uma série inteira de *ses* e de circunstâncias dadas, cogitadas por ele. A realidade fatural é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como o deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Nesse processo o maior papel cabe sem dúvida à imaginação. (STANISLAVSKI, 2002, p.87)

Foi essa capacidade primordial que também integrou a criação estudada, a partir de imagens imaginadas ao modo da dramaturgia, encenação, representação. É certo, que resultou em um objeto artístico inacabado, mas, nem por isso, irreal. O uso que fazemos da capacidade de simbolizar, nos dota da principal característica que distingue o ser humano das outras espécies animais, que é justamente o uso social de símbolos que o ajuda 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. Porém, 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. É justamente esse lugar desafiador de descolamento da realidade, pelo trabalho com a imaginação, que buscávamos para *Noiada* no período da pesquisa e que se prolonga até hoje como movimento

fundante de uma realidade imaginada, em unidade com os demais elementos desta composição cênica. De modo especial, a linha de representação seguida nas intervenções pela cidade, fronteira com o real, deixa-nos ainda preocupados. Como evocar os lastros da imaginação para explicitar a cena que não pretendemos naturalista? As referências em outros objetos artísticos, produtos da criação imaginária do homem, constituem um dos maiores exemplos desse caso, provando que, embora o reino das imagens fáceis seja vendido no mercado das ilusões, é a potência imaginativa do fazer teatral e das artes como um todo, que nos faz transcender a realidade para instaurar uma outra, com 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)

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.

Esse esforço do homem para compreender a realidade por intermédio do seu potencial de representação simbólica se concretiza pela via do trabalho, como 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 ideia de *imaginação criativa* à qual nos vinculamos para determinar o significado do conceito de trabalho com a imaginação e sua especificidade na artesanaria de *Noiada*. Segundo a autora (1987, p. 32),

Formulamos aqui a ideia 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.

Assim, acredito que o trabalho com a imaginação realizado em *Noiada* constituiu-se um pensar específico sobre a artesanaria da cena, considerada, nesse âmbito, um fazer concreto. Como conteúdo, as experiências, ações e reflexões dos artistas envolvidos nesse trabalho originaram a cena, como 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 deste fazer se verifica exatamente pela sua vinculação a uma matéria específica mediadas pelas diversas linguagens artísticas.

Assim, o que denomino trabalho com a imaginação, resultante de estudos anteriores e outros até aqui, é mediado pela identificação dos elementos que compuseram tal trabalho realizado, na prática, e agora, por nós artistas da Pã, na artesanaria da cena teatral à qual estivemos e ainda permanecemos vinculados. Investigando o modo como cada um de nós artistas da Pã vivenciou e ordenou esse trabalho na dramaturgia de *Iracema via Iracema*, na encenação e na representação, percebo até aqui, diferentes formas de composição cênica referenciadas nas nossas memórias de infância e de adolescência, no modo de lermos a realidade e de fazermos teatro. São tentativas por exemplo, de composição de partituras corporais e vocais, para a criação de movimentos, em integração com o que se imagina do corpo da personagem e da cena em seu todo, entre outros aspectos, delineadas e registradas ao longo das análises em andamento.

Esse processo de criação artística foi marcado profundamente pelas nossas inquietações e conflitos registrados na encenação de *Noiada*, em seus diferentes modos de pensar e de agir na totalidade do contexto em que estamos situados como artistas e educadores. Nossas singularidade estiveram aí presentes como ânsia de crítica, ou mesmo de identificações parciais com tais contextos. Nesse sentido, considerar trabalho aquilo que criamos ou fazemos na arte parece, ainda hoje, algo inusitado. Por vezes, em cursos de teatro que ministro para professores de escolas públicas e privadas, por exemplo, deparo com relatos que apontam para uma compreensão deste 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.

Na obra *O tortuoso e doce caminho da sensibilidade*, Ângela Linhares (1999) 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. 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.

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 alunos. 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 liga-se 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).

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, como anota Rugiu (1998), 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. Graça Proença (1999, p. 137), no entanto, esclarece a impossibilidade, nesse contexto capitalista, de associar consumo crescente e produção artesanal:

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 consequência 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, como Rugiu (1998) exprime, 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 âmbito, deixaram de resultar do trabalho exclusivo das mãos do artista que dominava todas as etapas da produção, além de ele perder, gradativamente, o contato com o receptor da sua obra, que, por sua vez, era estimulado a reproduzir passivamente o que via.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, pensadores da Escola de Frankfurt, no texto *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1985), realizam importante análise sobre o conceito de *Indústria Cultural* no contexto do capitalismo tardio, cunhado por aquele primeiro. O cinema foi um dos exemplos mais expressivos desse tipo de influência no século XX, segundo Adorno. Com a atualidade da reflexão sobre os efeitos do filme sonoro aí sistematizadas, percebo como tais filmes planejam estrategicamente 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)

É nesse contexto real e contraditório de padronização e de fragmentação que nós artistas da Companhia Pã de Teatro nos encontramos situados, tentando realizar um trabalho com a imaginação, cheio de percalços, falhas e devaneios. Talvez *Noiada* seja um grito para dentro de nós mesmos a nos dizer que ainda vale a pena. Tentando captar, os significados sobre esse trabalho, como atriz-pesquisadora envolvida lanço outras visões para essa realidade, que insiste em controlar nossos atos imaginativos na medida dos dados repassados pelas imagens que consumimos.

Como artistas teatrais, também podemos 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, por exemplo, 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 falta de políticas públicas que deem 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. Há que se produzirem espetáculos rapidamente, para estar em evidência nas vitrines do mercado e dos editais de fomento.

Desse modo, a concepção de trabalho com a imaginação que proponho diverge dessa 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 são sufocadas, desde a infância, pela visão de que é por meio do trabalho sacrificante e mecânico que se alcança o sucesso na vida, como vimos em Linhares (1999), 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 e que encontra *a priori*, muito prazer nisso.

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).

Para refletir sobre os aspectos aqui levantados da problemática do trabalho imaginativo delimitado, orientei-me por alguns elementos pertencentes à Teoria Crítica do Imaginário, de Gaston Bachelard, com a qual aprofundi alguns aspectos da categoria central neste estudo – a artesanaria da cena mirada a partir do trabalho com a imaginação em sua dimensão autoformativa. Com essa base teórica, e em diálogo com as demais apresentadas até aqui, orientei as análises sobre os sentidos deste trabalho para os artistas integrantes da artesanaria de *Noitada*. 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.

- **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 só 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 esta 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 rediscutir 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.

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 se aliam 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 ideia de uma razão criativa e não mensurada. Com isso, origina um novo entendimento das ações humanas na realidade, mediante a 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 da Ciência que, em sua perspectiva tradicional, não dialoga com a intermediação dialética de razão e experiência. Baseada em um ou outro polo, 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-famos [...] 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.

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 com 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, com origem no 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 são ultrapassadas 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, ensejando 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 daí. 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). 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 é a imagem para Bachelard? Vejamos: *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).

Na arteficialidade da cena de *Noiada*, houve uma proposta de ação imaginária (encenação) que transformou a imagem real (uma atriz em movimentos de representação na cidade) em imagens imaginadas na cena. Tais imagens deveriam estimular atriz e plateia a abandonar essa visão real. Como se deu a construção dessa viagem imaginária durante a arteficialidade da cena de modo a recolher esses elementos em movimentos de síntese para fundar um objeto artístico? A tese da primitividade das imagens estabelecida por Bachelard contribuiu para analisar, com segurança, esse caminho da imagem percebida à imagem imaginada (que me pareceu ser percorrido em *Noiada*). Considero 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* [...].

Na obra poética, a sua abordagem é situada na imaginação artística como produtora de imagens criativas por vias de métodos diferentes. Para este estudo, abordo a Psicanálise do Conhecimento Objetivo apenas como movimento teórico necessário para compreender melhor

a Fenomenologia da Imaginação feito método ao qual me filiei aqui para tentar ampliar a elucidação desafiante da gênese sobre o trabalho imaginativo em teatro. É importante esclarecer que não é objetivo, neste trabalho, a aplicação direta desse método, mas sim, colher subsídios teóricos para a resignificação do conceito de *artesanía da cena teatral*.

- **A Psicanálise do Conhecimento Objetivo**

Ao referir-se à investigação científica, Gaston Bachelard defende a ideia de 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 formação desse saber o tornam estagnado.

Nesse caso, o exercício da Psicanálise do Conhecimento Objetivo pretendeu manter o pensamento vigilante no concernente à sedução das imagens inconscientes na produção do conhecimento científico. Em seguida, contudo, 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 saber científico. Segundo ele, nesse contexto, 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 atitude. Considerou seu método uma psicanálise prospectiva em virtude da relação que estabelece entre arte e ciência, segundo uma visão de futuro e de criatividade (CASTRO, 2000). Desse entendimento, tem-se 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 por meio das forças psíquicas do desejo e da imaginação, em sua trajetória dinâmica e multifacetada. Com efeito, a análise bachelardiana diverge da Psicanálise Clássica pelo fato de esta 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).

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 esclarecer, 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 se apresenta ao indivíduo por meio 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 recalçadas, 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.

- **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 compreender a produção das imagens literárias animadas por uma matéria (e, no caso presente, como desafio para a leitura do trabalho com a imaginação em *Noiada*).

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.

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: como essa produção de imagens novas, propiciadas pela imaginação material da qual nos fala Bachelard, forneceria elementos de análise para uma

equivalência na Pã aos mecanismos da transubstanciação de significados, produzidos pelo trabalho com o texto dramático, a encenação e a representação de *Noiada*?

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 ação 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 exemplificar como Bachelard constata a imaginação material em uma obra poética, mostro, 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 formal⁶². 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 ela. 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 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 assinala que uma doutrina filosófica da imaginação seria possível apenas por meio do estudo das relações entre a causalidade formal (conceitos, memórias) e a causalidade material (sonhos e devaneios), sendo essa originada de imagens em

⁶² O pressuposto teórico no qual Gaston Bachelard se ancorou para constituir esse primado da imaginação material sobre a imaginação formal foi desenvolvido com base em 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 BARSA, 1987, p. 487).

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.

Assim, consoante a reflexão de Bachelard, 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 resulta do modo como a imaginação combina 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. É o próprio autor, no entanto, que elucida esse estranhamento, ao enfatizar o caráter dinâmico das imagens poéticas. Na lei dos quatro elementos, a materialidade deles funciona apenas como um guia para a imaginação das formas resultantes, prenes 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, se libertam 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)

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 do dinamismo. 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 ideia formalista da imaginação.

A supremacia da dinâmica 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). 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.

- **A fenomenologia da imaginação**

A abordagem objetiva da imaginação por via 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 nas 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.

Verifico aqui o seu afastamento da Psicanálise por atestar a incapacidade desse método em desvendar a autonomia e a dinâmica simbólica das imagens. Em seu entender, esse método negligencia a imaginação, ao vinculá-la a um símbolo fixo, desprovido da 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 omitem 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 seu dinamismo. *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, de outra parte, 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 outra metodologia de envolvimento entre sujeito e objeto, até então refutada em sua obra epistemológica – a fenomenologia, – relevante para esta pesquisa. 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 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 nós 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 essa diferente visão 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 maravilharmos 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 ante 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 ideia de colocar o masculino e o feminino para uma alma única, 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).

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 assevera que, na psique humana, a elaboração de projetos, os esforços racionais de compreensão do universo, a prática de correção do passado, são constituídas 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 recalçado, 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 nos traz a 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.

Por intermédio 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. Consoante esse autor, a impressão que temos é de 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, como 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. Penso que essa consciência também se explicita, tanto durante a artesanaria da cena como nos momentos de representação e de apreciação pelo espectador da obra teatral. Além disso, instauram-se aí, explicitamente, percursos de autorformação que suscitam a atividade pensante e de envolvimento criativo, tanto dos artesãos da cena como dos apreciadores que, juntos, “se maravilham”.

Acredito que na lógica teatral da Companhia Pã de Teatro haja espaços para diálogos com essa relação criativa que emana do devaneio como sonho que sonhamos acordados, segundo Bachelard. No meu caso, por exemplo, como atriz, posso convocar o espectador a participar das imagens que invento na encenação de *Noiada*. O espectador, por sua vez, inventando as próprias imagens a partir do que vê (imagina), pode criar visões de mundo, saberes, referenciados nessa possibilidade imaginativa.

Na Pã, a relação ator-espectador apoia-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. Convém enfatizar porém, que nesta pesquisa, não me detive no impacto de tais aspectos sobre o binômio ator-espectador, mas sim nas significações das imagens criadas, como resultantes de um trabalho imaginativo mediado pela artesanaria da cena de *Noiada*, segundo a tríade texto-encenação-representação. Em devaneios, explicitamos, segundo a nossa vontade, uma *consciência imaginante* (BACHELARD, 1988) no âmbito desse fazer artístico.

Seguindo o que vinha desenvolvendo, o método fenomenológico apropria-se da força da experiência individual e criadora do sujeito imaginante com a produção de imagens, para descrevê-la. Essa descrição, contudo, como Bachelard acentua, não é simplesmente uma descrição empírica dos fenômenos, pois isso representaria uma subserviência ao objeto e a passividade do sujeito ante aquilo que descreve. Assim, é possível mergulhar profundamente na emocionalidade desse sujeito (como pertencente a uma realidade socialmente constituída

por suas ações individuais e coletivas) para interpretá-la. A natureza dessa imagem não se reduz a um símbolo, pois ela é variada e possibilita sempre novas leituras, outras 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 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. 23).

A peculiaridade das imagens literárias (e acrescento, das imagens teatrais), 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 são cabíveis a alegria e a novidade que ela origina, em consequência 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 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.

Para analisar as significações atribuídas ao trabalho imaginativo realizado por nós da Pã, durante a artefaria de *Noiada* delimitada entre 2009 e 2010, com base nos ensinamentos da poética do devaneio de Gaston Bachelard, foi necessário desde o começo me render ao encantamento provocado pelas imagens imaginadas e relatadas pela dramaturga e pelo diretor nos momentos de encontro e de trabalhos, ao mesmo tempo em que tento manter a criticidade das análises sobre esse contexto.

CAPÍTULO 3: TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMATIVA NA ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, os movimentos autoformativos vinculados ao trabalho com a imaginação realizado pela dramaturga, pelo diretor e por mim, com vistas à artesanaria de *Noiada*, constituíram-se no referencial de análise do modo como fui me apropriando, individual e coletivamente, da reconfiguração do texto dramático *Iracema via Iracema* para a cena. Refiro-me aqui aos delineamentos do que posso agora chamar representação expandida, halo para uma compreensão renovada sobre a *artesanaria da cena*; ou seja, do trabalho imaginativo com a dramaturgia, com as imagens recolhidas na cidade, com as intervenções e o contato com o espectador, houve também um diálogo com as minhas imagens em trânsito com a dinamicidade da imagem transsubstanciada em cena, como define Bachelard (1988).

É com base nas resultantes destes saberes teatrais e dos atos imaginativos realizados por nós artistas da Pã, durante o processo de escrita dramatúrgica, da encenação e da representação, de acordo com as especificidades e complementaridades de cada uma destas áreas, que tento compreender a dimensão autoformativa ou a experiência formadora que aí se gesta, segundo os termos de Josso (2004, p. 39); ou seja, a articulação na prática, entre um saber-fazer, a capacidade de simbolizá-lo e de refletir sobre ele, de acordo com o acervo de sociológico, cultural, econômico entre outros, que carrego durante o percurso criativo de uma obra de arte em conexão com o vivido até aqui.

Os princípios epistemológicos na ciência e na arte criados por Gaston Bachelard ofereceu-me contribuições teóricas no âmbito do trabalho com a imaginação e da produção de imagens, que foram relevantes a esse momento da pesquisa. Para esse filósofo da imaginação é clara a prioridade das imagens literárias em detrimento das imagens pictóricas, relevantes para a compreensão do trabalho imaginativo da dramaturga de *Iracema via Iracema*. Isso se deu pelo fato desse estudioso considerar que as primeiras detêm o próprio caráter de criação no universo imaginário, em contraposição às possíveis influências de estagnação da forma sofridas pelas últimas.

Nesse sentido, a busca pelo entendimento sobre o trabalho do imaginar esteve circunscrita nesse ponto e no que se refere à encenação e à representação de *Noiada*, à dimensão objetiva que, entre outros elementos, junta a artesanaria desses dois âmbitos por seus criadores e a preparação para o meu trabalho de atriz e especificamente da cena, em seu âmbito corporal e técnico; o trato com a metodologia da Pã e a pesquisa teórica sobre o assunto da intervenção a ser montada. Isso tudo, sem descolar da dimensão subjetiva,

constituída pelas nossas experiências de vida, de formação, pela imaginação, pelas memórias e sonhos de cada um.

Como parte integrante desse saber-fazer em movimentos de amplitude sobre a formação do “eu”, atento aqui para a minha *heteroformação* referenciada na aprendizagem conjunta com os parceiros da Pã, segundo os postulados de Gaston Pineau (1988), além das outras duas forças complementares do meu percurso de formação pessoal e profissional – *autoformação* de minhas aprendizagens no decurso da vida, com este fazer artístico e suas relações com outros conhecimentos e a *ecoformação* que fazem as influências do contexto em que vivo nestas aprendizagens.

Assumo a ideia de que esse aprendizado com a artesanaria dramatúrgica de *Iracema via Iracema* foi e é, em sua complexidade, um viver de perto a batida em minha porta da crueza da vida travestida em retalhos de poesia; uma dor que me rasga a alma provocada pelo ritual dionisíaco do qual insisto em partilhar com os parceiros da Pã e os outros com os quais me encontro na pele de *Noiada* na fuligem da cidade, e me sinto viva. Em complemento a essa discussão sobre a autoformação redimensionei essas três perspectivas do método autobiográfico estudado por (GASTON PINEUA, 1988) para esse estudo:

A autoformação – descrição e reflexão sobre episódios autobiográficos de minhas trajetórias pessoal, artística e profissional, desveladoras de um olhar próprio para a pesquisa;

Por mais frágil e dependente dos outros e do meio ambiente físico que seja esse terceiro termo, ele constitui, no entanto, o ponto de partida, o suporte permanente e cada vez mais activo das fases ulteriores de desenvolvimento: nasceu uma força de *autoformação* (PINEAU, 1988, p. 67) (Grifei)

A heteroformação – o que aprendi com a personagem *Noiada*, com os outros artistas parceiros da companhia Pã, com os teóricos escolhidos para essa caminhada e com os espectadores de *Noiada*, participantes ativos desta narrativa; e

A ecoformação – como apreendi criticamente os saberes, técnicas e práticas culturais que me perpassaram nessa caminhada.

Esta forma aparece com o indivíduo e, nesta fase, é, antes de mais nada, o produto do encontro de elementos de dois outros indivíduos, num meio ambiente viável. É, portanto o resultado conjunto da *hetero* e da *ecoformação*. (PINEAU, 1988, p. 67). (Grifei)

3.1. *Iracema via Iracema*: artesanias da dramaturgia como trabalho imaginativo

O principal elemento da artesanias dramaturgias de Suzy Almeida no tocante ao seu trabalho imaginativo no texto *Iracema via Iracema*, é o emprego da intertextualidade (ou como prefere a autora, a inspiração livre), com algumas passagens do romance *Iracema* do escritor cearense, José de Alencar, dentro de uma estrutura rapsódica de fabulação. No meu trabalho de atriz, a dramaturgia é o instrumento que ajuda a organizar o comportamento cênico, é a lógica com a qual concateno as ações, é a técnica para agir de modo real na ficção. (VARLEY, 2010, p. 48).

Isto não significa uma subserviência aos ditames desta narrativa ou a sua linearidade. Antes, a clareza de que até para negá-lo, se for o caso, preciso conhecê-lo profundamente. Além disso, aqui encontro os lastros da heteroformação – o que aprendi com a personagem *Noiada* por meio dessa narrativa e com a dramaturga; e da ecoformação – como apreendi criticamente esses saberes que me perpassaram nessa caminhada, e se repetem na artesanias da encenação e da representação.

Esse tipo de escritura híbrida, preenchida pelo mito, densamente imagética, de alusão à violência, à solidão e à exclusão social, vivida por uma *Iracema* errante na cidade de Fortaleza, demarca o intercruzamento com elementos da dramaturgia contemporânea presente neste, e em outros textos da autora, não por isso menos imaginativo⁶³. *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). Sobre o início de sua escritura dramaturgias ela menciona:

Quando eu comecei a pensar a Noiada, eu não pensei em fazer nenhuma versão assim, ou adaptação. Pegar uma mulher que é chamada de Iracema, que vai fazer a mesma história da Iracema, uma mulher hoje, urbana e tal. Não pensei nisso. Eu pensei em me inspirar em alguns pontos do texto do José de Alencar para a partir daí, pensar uma narrativa. Que pegasse alguns pontos, que pra mim... o que seria alguns pontos que me chamam atenção, no José de Alencar e eu fazer um outro texto mas, inspirado, ancorado em alguns momentos. Me disseram que é uma inspiração livre, que se trata de uma inspiração livre e não uma adaptação; por que se não, eu teria que contar a historinha todinha com começo, meio e fim, de outro

⁶³ Em outros textos, como *Meire Love*, *Nen e o Bando* e *Gatos Pingados*, todos publicados pela autora em 2008, Suzy Almeida desenvolve temáticas do submundo urbano, como prostituição infantil e adulta e *gangs* juvenis, trazendo para a cena personagens que estão à margem do sistema, com a crueza que deixa ver o modo direto como aborda essa realidade atual, com uma estrutura não cativa do palco para serem encenadas.

*jeito, mas daquele jeito, na mesma estrutura. No caso não é. Ela é inspirada em alguns aspectos da Iracema [...]*⁶⁴

Aponta as suas exigências de expressão e autonomia, tangenciando referências autobiográficas, com liberdade criativa, que talvez o modelo tradicional não dê conta. Iracema via Iracema é fortemente contaminado por uma carga política e simbólica no qual sua protagonista explora um confronto corpo a corpo com o espectador dentro de um ônibus e nas ruas da cidade, incomodando-o. Ao mencionar o trabalho do dramaturgo paulista Fernando Bonassi, em Apocalipse 1, 11, escrito para o Teatro da Vertigem, dirigido por Antonio Araújo, Silvia Fernandes (2010, p. 172), refere-se abaixo a alguns aspectos presentes também na narrativa há pouco mencionada:

Semanticamente fortes, as produções de Bonassi têm uma relação imediata, quase selvagem, com a violência que explode no Brasil de hoje. Seu realismo cru sinaliza a atração da dramaturgia recente pelo submundo de marginalizados, prostitutas, policiais corruptos e subempregados envolvidos em tragédias de rua da grande cidade.

Como trabalho imaginativo, problematiza o real, incluindo movimentos de recriação deste contexto, por meio de uma obra artística inundada de visões de um imaginário urbano cru de uma selva de pedra, que destoa do cenário idílico das verdes matas da preferida de Martim. Em seus estudos sobre narratividade, Ângela Linhares (2001) nos fala dessa potência de “artisticidade” do humano, em dizer-se por meio do criado na arte, originando obras, e que persigo aqui, como expressão do imaginado ou poesia, pela autora que, por sua vez, me serviu como veio para o trabalho do imaginar a cena de *Noiada*.

Em relação à estrutura rapsódica como uma “canção costurada”⁶⁵, que detona o processo de escrita de Suzy Almeida, esse gênero literário como movimento único com temas variados, dá vazão à história “de carne e osso” de *Noiada* contada por ela própria a cada espectador, em elipses de tempo passado e presente. Uma troca humana, triste talvez, mas de onde se destila poesia, como necessidade de reatar a realidade cantada como quer Bachelard (1997) pelos substratos da imaginação e o contato com o outro, para que, a partir daí, como

⁶⁴ Trecho de entrevista realizada com Suzy Élida, em 25/03/ 2011.

⁶⁵ Segundo Fonseca (2008), na antiga Grécia, o rapsodo (vem de rhapsodía), como artista popular, ia de cidade em cidade, recitando ou cantando poemas épicos em público, principalmente as fabulosas epopeias do seu tempo, como cada um dos livros da Odisseia de Homero (século VIII a.C) ou as histórias do seu povo. Em nosso caso, o romance modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escrito em 1928, é um exemplo de rapsódia, na qual este índio anti-herói, representante do povo brasileiro, enfrenta monstros da mitologia indígena e passa por diversas outras peripécias em virtude da atração pela cidade grande e pela máquina.

um reflexo invertido no espelho da vida, ela possa se olhar e questionar o mundo e a si própria como condição de existência.

A partir deste elemento, outros foram deflagrados e, embora apresentados aqui, em uma ordem didática, ocorrem simultaneamente na estrutura dramática desta narrativa. São os seguintes: a filtragem das experiências de vida e de memórias da autora e algumas minhas, já desenvolvida no capítulo 2 em maior profundidade; a atualização do mito *Iracema*, a cidade como espaço onde se passa a história, o inter cruzamento do texto com elementos da dramaturgia contemporânea. Tratarei aqui, portanto, destes três últimos que se complementam entre si.

Essa nova dramaturgia reforça a prática comum no teatro de hoje de filtrar as vozes heterogêneas da cidade numa espécie de roteiro urbano, cruel e poético, ao ligar a violenta exclusão social brasileira ao espaço público, em princípio aberto ao cidadão. (FERNANDES, 2010, p. 80).

De modo especial, os enunciados ora referidos foram relevantes para pensar o meu percurso autoformativo participante deste processo. A leitura ou o estudo de um texto dramático para mim implica exercícios variados e contínuos de corpo inteiro, e nele vou desvelando encantamentos, descobertas e afetos, vou aprendendo a decifrá-lo em suas entrelinhas, não reveladas facilmente. E este é um ponto importante que supera o lido para aprender a ver, olhar e reconhecer. (DEMARCY, 1978).

Seria uma peleja por contar, re-apresentando o real de nova forma, trazendo a história como campo e horizonte de onde se retira um sujeito que se dá como problemático, como tendo parte de sua natureza irrealizada. Pode-se dizer que o texto da cena, que se situa em um horizonte histórico de onde se retira a necessidade, nestes ensaios de dizer, significa que o corpo do ator atua como um objeto flutuante, que está em peleja para contar uma história que transgride porque reinventa com base no acervo de saberes corporais e reflexivos adquiridos na prática. *Portanto, transgressão, isto é a principal característica da obra de arte e, a partir daí, sua parte de invenção contra o real.* (DEMARCY, p.26); uma leitura que se vai fazendo do texto dramático, com o corpo todo, e que a gente conta, porque não se quer que uma história seja esquecida, revista, questionada.

A posição dos artesãos de teatro ante a essa pluralidade de saberes necessárias ao fazer teatral, no entanto, é revista na cena contemporânea desde o final do século XX e início do século XXI, o que a faz deslizar para manifestações híbridas criadas por meio de um longo processo criativo e colaborativo, no qual, segundo Fernandes (2010), as pesquisas sobre a cultura e a resultante cênica são tão importantes quanto a posição ocupada pelo ator.

Aparentemente, esse fato pode parecer um esmaecimento de sua potência criativa e expressiva, seja durante a artesanaria ou em cena. Ao contrário, esse teatro de aproximação com o real fora dos moldes realistas, na verdade, nos faz refletir sobre um processo que, na prática, no lugar da centralidade de um ou de outro (ora o dramaturgo, ora o ator, ora o diretor), possibilita uma horizontalidade e aprendizado na criação e não ofuscamento das diferenças. No depoimento a seguir, por exemplo, Suzy Almeida revela a sua intenção ao escrever *Iracema via Iracema*:

*Eu não queria falar da Fortaleza como é, mas da Fortaleza construída a partir da vida dela, ser, do olhar dela, dos sofrimentos dela. Aí, eu fui pontuando através dos encontros. Pensei encontros com homens, né. Os diversos amores, os amores*⁶⁶.

Sabemos, com Freire, que, ao se ensinar, se aprende não apenas com o outro, mas com o reexame do que se diz, em um refazimento continuado de nossa cognoscitividade; assim também, quando se coopera na construção da dramaturgia ou da encenação, estamos assumindo experienciar a “forma” que toma o conhecimento quando se faz nas interações. Vejamos como o educador Paulo Freire (1997; p.41) assinala esse processo, ao referir-se a uma relação educadora:

Neste caso, ao ensinar, o professor ou a professora re-conhece o objeto já conhecido. Em outras palavras, refaz a sua cognoscitividade na cognoscitividade dos educandos. Ensinar é assim, a forma que toma o ato de conhecimento que o(a) professor(a) necessariamente faz na busca de saber o que ensina para provocar nos alunos seu ato de conhecimento também. Por isso ensinar é um ato criador, um ato crítico e não mecânico.

Essa busca consciente da valorização do trabalho do ator em uma horizontalidade parece ser importante resposta ao entendimento da encenação no cenário contemporâneo, resposta que se faz com referência ao antigamente subserviente papel do ator ante a supremacia do texto dramático, visão em voga até o século XIX, como observa Pavis (2010). Grotowski (1987), ao definir teatro como *o que ocorre entre o espectador e o ator* (p. 28), e considerando o texto dramático e todos os demais elementos (visuais, musicais etc.) que podem constituir uma cena, suplementares; não o dispensava; embora considerando a dramaturgia como a parte não criativa do teatro: *Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem.* (p. 19). Acredito que esse olhar não signifique uma

⁶⁶ Trecho da entrevista realizada com Suzy Élide em de 2011.

desvalorização do texto como objeto artístico, mas um não perder de vista um fazer que em sua natureza se nutre essencialmente, daquele encontro.

Por sua vez, como assinala Ubersfeld (2005; p.97), o espaço dramático é metáfora e metonímia de outras realidades não teatrais e tanto os elementos textuais como os não-textuais pertencem ao teatro. A representação, divisada desse ponto de vista, convoca os outros elementos – texto, direção etc. – para realizar a mediação entre o espaço cênico (que pode ser visto desde o universo da cena, onde signos diversos confluem para fazer significar) e o espaço sociocultural.

A vivência dialógica – segundo Freire – que se dá na interação é que provoca a aprendizagem. E, como observa Josso (2010, p. 39), o processo de formação dá-se a conhecer por meio dos desafios e apostas nascidos da dialética entre a condição individual e a condição coletiva. Freire diz, por outro lado, ao trabalhar a educação como prática de liberdade, que a aprendizagem para ser formativa deve situar o sujeito como sujeito e não objeto desta relação de aprendizagem e que só assim a informação se alonga na formação. Em suas palavras: *Na verdade, toda informação traz em si a possibilidade de seu alongamento em formação, desde que os conteúdos constituintes da informação sejam assenhoreados pelo informado e não por ele engolidos ou a ele justapostos.* (FREIRE, 2003, p. 136). É assim que a vivência se torna experiência quando refletida – logo, posso dizer que temos experiência quando o aspecto do apropriar-se dos sentidos do que fazemos nas aprendizagens se torna autopossuído.

- **dramaturgia contemporânea: a cena em estilhaços**

Tendo apresentado a síntese do enredo de *Iracema via Iracema* no capítulo 2 deste trabalho, parto então, para a análise sobre as passagens explícitas desta narrativa que atualizam o mito de *Iracema* segundo o trabalho imaginativo da autora, trazendo-a para o asfalto quente da urbanidade de Fortaleza, por meio do nomadismo da protagonista em busca de sua mãe – busca que perpassa toda a história; performance que deriva daquela narrativa. Continuo referindo-me aqui à *Noiada* como sendo essa personagem, para evitar confusões de nomenclatura, uma vez, que neste item, me referirei às diversas “Iracemas” que retornam: o mito, a protagonista do texto em questão, sua filha, sua neta, sua avó e, principalmente, ao fato de que todos nós homens ou mulheres cearenses do tempo atual, somos filhos dessa índia em errâncias contemporâneas.

Assim, ainda que não tenha consciência de si próprio, a fortiori se ele não se verbaliza como tal, o **nomadismo** pode ser considerado como uma expressão da

exigência de que se tornou ponto de discussão. [...]. O desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade são como momentos de uma nova busca do Graal, representando outra vez simultaneamente a dinâmica do exílio e da reintegração (MAFFESOLI, 2001, p. 16) (Realcei).

A começar pelo título, *Iracema via Iracema* sugere uma espécie de rito antropofágico no qual uma Iracema para nascer, engole a outra, e ressurge no tempo de agora, na pele de uma mulher comum, moradora de rua, vinda do sertão do Ceará para a cidade grande, com o objetivo de encontrar a mãe. Como tantas outras que neste momento atravessam os semáforos das avenidas da cidade, indo para o trabalho ou buscando um quefazer qualquer, se prostituindo na praia ou perambulando pelos improvisos da vida, ela é mais uma Iracema a povoar a nossa aldeia de pedra, contando as histórias do vivido cotidianamente neste espaço. Ativar certos marcos simbólicos, na sondagem dos mitos que eles possam conter e na esperança de restaurar as muitas cidades invisíveis que se escondem na metrópole (FERNANDES, 2010, p. 79)

É o desenho de um modo possível de olhar novamente esse mito com os olhos da contemporaneidade e sua estrutura fragmentada, pelos olhos de *Noiada* que, tal como a escolhida de Tupã, vaga sem terra e sem casa. O que é antigo se encontra igualmente visível em nossos dias, e o que parece novo possui sólidas raízes arcaicas (MAFFESOLI, 2005, p.11). É certo que a condição social as diferencia, porém, são/ somos todas advindas de uma antiga linhagem que se renova de tempos em tempos; embora os cabelos pintados, tatuagens e salto-agulha, a brigarem com as penas coloridas que ainda carregam nas orelhas. Sou eu, também, “Iracema” do tempo de agora, segurando firme, as rédeas do tempo, para contar essa história de outras formas. *Esse é o ato criativo do pensamento: poder considerar em seu frescor virginal uma estrutura intemporal, atualizando-se com força, aqui e ali, através de minúsculas manifestações.* (2001, p. 15). Como exemplo disto, vejamos o que diz a autora, reportando-se à dinâmica da circularidade da sua escrita dramatúrgica, em diálogo com a repetição :

*Aí eu comecei a contar a história dela. Aí eu comecei a racionalizar o que era. Aí, bom, então, entrou a literatura a fazer uma estrutura circular. Então, essa estrutura circular se movia: que tal o nome da mãe dela ser Iracema? O nome da mãe dela que se perdeu aqui é Iracema - que tal ela ser Iracema, mais a filha e a neta? Começar tudo de novo. Então, a estrutura do texto, eu vou começar ela com a avó dela ou a mãe dela, nem lembro, todas chamadas Iracema. [...]*⁶⁷.

⁶⁷ Trecho da entrevista realizada com Suzy Almeida, em 25/03/2011.

Para Thekhov (2003), esses personagens são fascinantes hóspedes de nossa imaginação artística. Vivem com autonomia e emoções e exigem do ser imaginante, um investimento para que as imagens imaginadas se materializem em objeto artístico. E como o artista deve proceder para que isso ocorra? Segundo esse autor, deve fazer perguntas sobre essa personagem. Como as que foram feitas pela autora do texto em questão:

Como é a trajetória dessa mulher? Então eu pensei, essa mulher que já passou pela cidade, então, ela já passou por mundos, ela fica falando loucuras, que não são bem loucuras, é a história dela, enquanto ela olha a cidade. [...] ⁶⁸.

A produção dessas imagens animadas pelo texto dramático *Iracema via Iracema* como matéria dramatúrgica, permite também uma associação com a imaginação material, conceito caro a Bachelard (1997). Esse tipo de imaginação não se limita ao que é apresentado pelo real. Estabelece uma íntima e dinâmica relação com a matéria, gerando sempre novas imagens que suplantam a racionalidade da palavra. Quando Suzy Almeida afirmou, “Eu faço o esquema na minha cabeça”. E “eu faço o imagético e depois joga a palavra”,⁶⁹ recriou a realidade como resultante do seu trabalho com o imaginar. Não se contentou em ver, mas em recriar. A exemplo disto, tomo a dinâmica que trouxe para a sua narrativa, a partir da reconfiguração do romance original sobre a filha de Tupã, associando-a a outros elementos de sua vivência na urbanidade.

Mas, ela foi feita colada com a imagem de Fortaleza. Terminal. Aí eu pensei também em colocar terminal, porque aí, tem vários sentidos. Terminal ou terminais, Paranjana. Aí, eu... que tal essa mulher ter nome de ônibus. Com o movimento todo tempo. Essa mulher estar em movimento todo tempo, o corpo em movimento. Então, ela é o próprio ônibus. Aí eu pensei Iracema via Iracema ⁷⁰.

Os problemas dos sujeitos-personagens não pairam em uma esfera que não tenha sua historicidade, sua ambivalência, às vezes, como é o caso das Iracemas; no entanto, a imaginação artística faz um tipo de investimento “imaginante”, da ordem da utopia, que é importante fonte de transposição de limites. A produção dessas imagens animadas pelo texto dramático *Iracema via Iracema*, matéria como dramatúrgica, permite também uma associação com a imaginação material, conceito caro a Bachelard (1997). Esse tipo de imaginação não se

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Trecho da entrevista realizada com Suzy Almeida, em 25/03/2011.

limita ao que é apresentado pelo real. Estabelece uma íntima e dinâmica relação com a matéria, gerando sempre novas imagens que suplantam a racionalidade da palavra.

Quanto ao romance *Iracema*, escrito em 1865, pelo escritor cearense José de Alencar, o assunto do livro recai em uma primeira leitura, sobre a lenda de criação do Ceará como resultante do amor entre a índia Iracema e Martim e o ódio de duas nações adversárias (Tabajaras e Pitiguaras). Embora tendo surgido ao longo dos tempos, outras interpretações dessa obra, considerando aspectos históricos e ideológicos como ingredientes para a reflexão sobre este romance como o de fundação da nacionalidade, o mito da bela índia desposada pelo branco guerreiro branco perdura.

Iracema persiste no imaginário nacional e, especialmente cearense, além muito além, das citadíssimas palavras iniciais do romance: “Verdes mares bravios da minha terra natal...” Tantas e tão frequentes são as referências a esse romance em nosso dia a dia que, por seu acúmulo, podem até passar despercebidas. Surgem, no entanto, em nome de pessoas (Iracema, Caubi, Poti, Araquém, Irapuã, Jacaúna); em nome de entidades (TV Verdes Mares, Rádio Iracema); em nomes de lugares (Praia de Iracema); em expressões do falar coloquial (“mais rápida que a ema selvagem”, “mais negros que a asa da graúna”, “virgem dos lábios de mel”, “cabana de Araquém”, “tudo se passa sobre a terra”). (GUTIÉRREZ, 1999, p. 3)

Como prosa poética na ficção do Romantismo brasileiro, *Iracema* conta a origem (ou colonização?) do nosso povo – o cearense, no século XVII, e do próprio povo brasileiro, segundo as pretensões de Alencar. Nela, a conhecida virgem dos lábios de mel, após ter se entregue ao colonizador português (e portanto, ter traído o segredo da jurema), se vê obrigada a abandonar a sua terra e sua tribo tabajara. A partir deste sacrifício em nome do amor ao guerreiro branco, ela se vê em meio a uma saga na qual outros surgem: presenciar o sangue dos irmãos derramado em batalha contra os inimigos pitiguaras, morrer em solidão e saudade do esposo estrangeiro que retornara à terra natal e, além disso, embora tenha dado à luz Moacir – o primeiro cearense, nome que etimologicamente significa nascido da dor ou filho da dor e do sofrimento, Iracema morre distante do seu povo, da sua terra.

Ao lidar, porém, com esse mito sacrificial no exercício estético de criação dramatúrgica ou de representação, que é o meu caso, é preciso compreendê-lo para melhor interpelá-lo. Na esteira dessa valorização da leitura mítica, malgrado a relevância da imaginação, Machado de Assis (1999) resume *Iracema* com as seguintes palavras: *A fundação do Ceará, os amores de Iracema e Martim, o ódio de duas nações adversárias, eis o assunto do livro. Há um argumento histórico, [...]; o resto é obra de imaginação.* (p.9). O ensaísta Afrânio Peixoto primeiro a atentar para o anagrama AMERICA, contido no nome da virgem de Tupã, leu essa alegoria numa perspectiva também enaltecadora e mesmo cívica:

Hino brasileiro, noivado da Terra Virgem com seu Colonizador Branco, pacto de duas raças na abençoada terra da América, poema épico, definidor de nossas origens histórica, étnica e sociologicamente. (PEIXOTO, apud CAMILO, 2007, p.174).

As consequências ideológicas e históricas legitimadoras da colonização às custas do sofrimento e da *morte* indígena, no contexto de um destino heróico, são elementos com os quais Alencar preencheu sua saga romanesca e que não estiveram presentes naquelas leituras. Nesse sentido, considerando que a cidade de pedra é agora, a aldeia de nossa Iracema e sua *errância pós-moderna* (MAFFESOLI, 2001, p. 112), reencena um mito fundador. Podemos pensar que se lê outra vez essa história, pela qual se lança uma ponte entre o mundo contemporâneo e os valores tradicionais. Vejamos então, uma passagem que indicia intercruzamentos entre o mito sacrificial narrado no romance alencariano e o texto dramático *Iracema via Iracema*:

Tadinha da minha mãe. A coisa que ela mais tinha medo era de morrer na terra alêa...Ela dizia: A coisa mais peó que pode acontecer com um sê vivente é morrer e se enterrá nas terra alêa. Pois ela acabô morreno e se enterrano nas terra alêa. (ALMEIDA, 2008, p.6)

Em artigo crítico publicado em 2007, intitulado *Mito e História em Iracema: a recepção crítica mais recente*, Vagner Camilo, professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – Universidade de São Paulo - USP, esclarece algumas significações relevantes sobre os personagens principais dessa história e o mito sacrificial, a partir da sua análise sobre o romance *Iracema*, indo além desse lugar mítico que envolve a narrativa, para o que é preciso atentar:

Sem dúvida, essa morte sacrificial comparece para sinalizar, melancolicamente, os custos trágicos dessas alianças para a pátria (assim como para a heroína) preterida ou abandonada, segundo o posfácio, em prol desses interesses, mas sem chegar a condená-las, comprometê-las ou rejeitá-las. Poti continua a ser louvado e heroicizado por sua fidelidade subalterna e por sua conversão cristã — ao mesmo tempo em que Irapuã é convertido em vilão por resistir a tais alianças [...]. De igual modo, Martim, embora metaforicamente identificado com a serpente inoculando a corrupção no paraíso, não deixa de ser poupado e louvado em sua honra, coragem e valentia. E quando chegamos ao fim, deparando-nos com a derradeira frase inspirada no fecho de *Atala*, esse "tudo passa sobre a terra" — e note que não "passa" apenas "o que foi bom, virtuoso e sensível", [...], mas um genérico tudo, o que supostamente deve incluir o sofrimento, o sacrifício e a morte trágica narrados — leva a crer que, apesar da melancolia, eles acabam sendo aceitos pelo narrador como uma fatalidade. A melancolia pelo sofrimento, o sacrifício e a morte da mulher-continente passam a ser assumidos como um atributo do povo, cuja origem a lenda buscou simbolizar. (CAMILO, 2007, p.196).

Em outras duas passagens, temos alusões a essa cidade-mãe sacrificada, vendida ao estrangeiro como mercadoria, tendo como pano de fundo a releitura do amor resignado da virgem de Tupã pelo português invasor. *Quanto ao sacrifício, ele diz respeito também ao autoabandono da própria heroína, que imola segredos, valores, identidade, cultura e a própria vida em nome do amor devotado a Martim* (CAMILO, 2007, p. 178). Na primeira passagem, *Noiada* narra a má sorte da mãe, vítima de um galego, que, após lhe haver presenteado com cortes de tecido e tamancos, “lhe fez mal” e sumiu: *Minha mãe, coitada, deu o mal passo, acabou caindo na vida...É naquele tempo era muito difícil home quere cara cum muié furada.* (ALMEIDA, 2008, p. 6-7).

A segunda alusão a sacrifício ocorre na passagem em que a protagonista foi trazida do interior pelo dono do sítio que a avó falecida tomava conta, para trabalhar na casa dele, em Fortaleza, como empregada doméstica. Ela se refere à dificuldade de encontrar a mãe que pretensamente também mora na Capital, pelo fato de que ela estava morando, à época, em um prostíbulo. Por outro lado, esse fato também sinaliza a continuidade da saga das Iracemas no texto. Vejamos:

O pessoal que me trouxero pra cidade dizia que eu era vê a minha mãe. Quando eu cheguei aqui, o que mais queria era rê minha mãe... Eu tinha ouvido o pessoal dizê que ela tinha vindo batê aqui pra tabaiá aqui, mas que eu não podia rê por causa que ela tarra vivendo na casa de muié, nos cabaré chamado, num sabe? Eu só sabia o nome dela, ela tinha o mesmo nome da minha vó, Iracema. (ALMEIDA, 2008, p. 6-7).

Esse exílio da vestal indígena é evidenciado, em *Iracema via Iracema*, pela procura insistente de *Noiada* pela mãe; mas também se pode pensar que a mãe procurada é a cidade de Fortaleza ou sua mãe-cidade. É a busca pelo pretense espaço identitário que, assim como a heroína de outros tempos, ela também perdeu e questiona. De que identidade ela fala senão, naquela que a vida lhe ensinou como sobrevivência ao estado de miséria e violência nesse espaço? No início desta história, após o falecimento de sua mãe, o médico a aconselha a levá-la para casa:

Leve Dona Iracema pra casa, pra descansá em paz em casa junto da família... Ela então responde: Eu disse pra ele: Pra onde?[...] Mas minha mãe não tem casa, meu fi. A gente não tem pra onde ir... Meu fi, eu tô lisa, lesa e louca, comprando fiado e pedindo o trôco... (ALMEIDA, 2008, p. 6-7)

Iracema, então, responde:

- Eu disse pra ele: - Pra onde? Pra onde? [...] - Mas minha mãe não tem casa, meu fi. A gente não tem pra onde ir... Meu fi, eu tô lisa, lesa e louca, comprando fiado e pedindo o trôco... (ALMEIDA, 2008, p. 6-7).

O vivido na infância intermediou os pensamentos e as ações dessa autora, revelando-se como matéria para a engenhosidade de sua narrativa. Dessa forma, esse passado evocado por meio de suas experiências individuais e coletivas, foi integrado à imaginação, projetando para o futuro, em uma determinada instância da realidade do fazer teatral, que foi a dramaturgia. As lembranças do sofrimento da mãe como empregada doméstica na cidade de Fortaleza, explorada pelo patrão, como mais uma, entre tantas outras mulheres que passaram por isso, reconfiguradas no texto dramático, pode ser tomado aqui como um destes exemplos do que ela se referiu como um vaticínio, também vivido pela sua Iracema. Vejamos:

Pôxa, essas mulheres vem, essas meninas... parecia um vaticínio, né. Você tem que ir lá. Você tem que dar pro patrão, você tem que sofrer, tem tal. Aí eu pensei... por sinal, minha mãe sofreu como empregada doméstica. Nove anos, trazem as meninas pequenas para estudar, para serem criadas, no entanto... ela sofreu bastante até se casar. [...]. Aí vai lá. Aí, ela começou. Que tal ela ir para a infância ela, a cidade. Então, eu comecei a escrever a relação dela com a mãe, com a avó, né, lá no interior. Aí, eu pensei que tal fazer a trajetória dessa mulher nordestina que vem do interior trabalhar em casa de família⁷¹.

As imagens resultam, segundo Bachelard (2001), em sua Poética do Devaneio, em um processo no qual as pulsões inconscientes e as memórias dos poetas, assim como dos artistas, passam pelo filtro da sublimação poética, transformando-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, se libertam de causalidades, adquirindo significados múltiplos e novos.

A procura insistente pela mãe levou-me a questionar no início dos estudos do texto, de acordo com o jornal da pesquisa⁷²: quem seria a mãe desta “Iracema noiada”? O próprio Alencar não deixou claro quem era a progenitora da sua índia guerreira, embora tenha dedicado sua obra metaforicamente à Mãe-Terra cearense: *À Terra Natal um filho ausente*. (ALENCAR, 1999, p. 15). A autora também deixa em aberto a história dessa mãe sempre buscada:

⁷¹ Trecho retirado da entrevista com Suzy Almeida, em 25/03/2011.

⁷² Registro do jornal da pesquisa de 12/04/2009.

Aí, eu vi que tinha ficado no ar a história da mãe, que era tão importante. Ela encontrou a mãe? Aí eu pensei, eu vou pegar aquela do hospital, não vai ser a mãe dela. Ela vai dizer que aquela mulher tava variando. Ficou no ar. Na verdade ficou no ar. Por que ela começou a variar: perdeu alguém parecido comigo? Perdeu alguém parecido comigo? E nesse momento, ela entra no ônibus e nunca mais sai. Essa é a história do texto, né⁷³. [...]

O mito se atualiza com as tantas vozes contidas na narrativa de *Noiada* – que, como diversas Iracemas, retornam ao mito original, de alguma forma. Assim é que *Iracema*, a protagonista do texto em questão, é sua filha, sua neta, sua avó; haveria o anonimato das ruas para Iracema reencenar reiteradamente a sua busca. E todos nós, homens ou mulheres cearenses do tempo atual, somos filhos dessa índia, agora vivendo em errâncias contemporâneas.

O mito, segundo Mircea Eliade (2004), narra como por via das façanhas de seres sobrenaturais ou sagrados, uma realidade fabulosa passou a existir. No romance *Iracema* temos a lenda de criação do Ceará em tempos primordiais, gerada por meio, principalmente, das ações e decisões daquela personagem. Um cenário histórico e, sobretudo, que se quer trans-histórico se desvela, síntese de um relato que, por sua vez, foi friccionado à dinâmica das imagens imaginadas por Suzy Almeida, no tempo atual.

Texto não é mais aquele só escrito ou falado e tal. Você pode ao invés de dizer uma coisa você pode junto, colocar um vídeo. Colocar uma foto. Colocar textos juntos. A bricolagem, acho que o que tá parecido com a bricolagem que a Ângela Linhares fala. Não sei se é. Então o hipertexto, ele pode tudo. Tem gente falando aqui, bate papo. A TV União também faz isso. Na tela tem imagem, informação e pessoas acessando e mandando mensagem. Então eu tô a procura desse hipertexto. Sem compromisso com a linearidade, sem compromisso em criar personagem⁷⁴.

Nos estudos sob minha orientação sobre teatro e cidade por ocasião da artesanaria de *Vadia*, Luiza Torres⁷⁵, integrante da Pã, Para a atriz, a mãe gera, é de onde nascem os filhos e para onde os filhos retornam; mas há o grande ventre, que está presente em muitas mitologias no mundo todo. Enfatizou: *a relação da cidade, da terra, enquanto a mãe que gera, de onde nascem os filhos e para onde os filhos retornam, o grande ventre, que está presente em muitas mitologias no mundo todo.* (TORRES (monografia), 2010, p. 16).

⁷³ Trecho da entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/2011.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ TORRES, Luiza. Teatro e Cidade: a Performance “Vadia” Dialogando com os Espaços Urbanos de Fortaleza. 2010. 99 f. Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino das artes) – Universidade estadual do Ceará – UECE, Fortaleza.

A Mãe-Terra de *Noiada* foi metaforizada pela autora como prostituta, expulsa de casa pela mãe (versão feminina de Araquém?) que em seu mandato ordena severamente à filha: *Se você não quis dá pra nada, só quis me dá desgosto, pra mim você morreu... Siga o seu caminho e esqueça que tem família... [...].*(ALMEIDA, 2008, p. 9). *Do jornal da pesquisa*⁷⁶ *recolho uma hipótese minha/nossa criada em momentos de debate sobre o mito em questão, como aporte metodológico que norteia a poética de encenação da Pã:*

Noiada é filha de Iracema sua Mãe-Terra-Cidade; porém desmemoriada, a filha transfigurada em uma Iracema nômade, moradora do lugar que no passado a mãe fundara, já não a reconhece. Vive entre os ônibus e esquinas dessa aldeia, a perguntar aos seus irmãos: perdeu alguém parecido comigo?

Sua existência se dá no contato com o outro, à medida das histórias que conta sobre o vivido neste espaço, embora sem a certeza de encontrar a mãe. A pergunta de *Noiada* se dá, pois, no contato com o outro, como nômade na cidade que é; à medida que conta das histórias sobre o que foi vivido por ela, neste espaço, vê-se uma personagem que reativa o mito fundador da colonização:

Na verdade, o romance alencariano parece reativar, também, certo imaginário edênico que foi associado, desde as descobertas, ao Novo Mundo e examinado, no caso do Brasil, por Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do paraíso*. No entanto, se os viajantes e primeiros cronistas evocavam a prodigalidade e a exuberância da natureza tropical como justificativa para a identificação do paraíso terreal com a América (expandindo o topos clássico do locus amoenus de um recanto aprazível para um continente inteiro), Alencar trataria de resgatar essa velha associação para representar sobretudo, o momento seguinte, da corrupção, queda e consequente perda desse paraíso — momento associado ao processo colonizador. (CAMILO, 2007, p. 190).

Em sentido complementar a esse pensamento, Grotowski (1987) diz que hoje com os espectadores mais individualizados, é preciso confrontar o mito e não aceitá-lo simplesmente. No passado, quando o teatro ainda fazia parte da religião, liberava a energia espiritual do conjunto de sujeitos reunidos (congregação ou tribo), incorporando e profanando o mito para superá-lo. O terror e a sensação do sagrado daí resultante atingiam pela “verdade universal” do mito, a “verdade pessoal” do espectador, conduzindo-o à catarse. Assim, em meio às inquietações com o seu *Teatro Pobre*, questiona:

O que é possível? Primeiro, a confrontação, antes que a identificação, com o mito. Em outras palavras, enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade dos nossos problemas, sua conexão com as “raízes” e a relatividade dessas “raízes” à

⁷⁶ do jornal da pesquisa registrado em 03 de maio de 2010.

luz da experiência de hoje. Se a situação é brutal, se nos desnudamos e atingimos uma camada extraordinariamente recôndita, expondo-a, à máscara da vida se rompe e cai. (GROTOWSKI, 1987, p. 20-21).

Olhando por este prisma, a relação entre o mito de *Iracema* e a narrativa *Iracema via Iracema* e, em seguida, a sua reconfiguração como cena, são proposições de outras formas de enxergar e, portanto, de confrontar esse mito imbuído de questões humanas, e, desta forma, já renovando o modo de interpelá-las na contemporaneidade. Até aqui, os aportes do percurso imaginativo da autora, à medida do seu relato, deixam ver escolhas e inquietudes da dramaturga que tem algo a dizer sobre aquela narrativa mítica com a autenticidade e um modo singular de apropriação.

Propondo uma estrutura circular de narração, ela reconta *Iracema* por meio dos ciclos de vida de sofrimento e miséria de *Noiada* e sua linhagem. Uma personagem embrutecida, que recusa e, ao mesmo tempo, vive a realidade crua de moradora de rua, que ama e odeia em fração de segundos e esbraveja aquilo que a incomoda das injustiças sociais que sofre, como arma de luta para sobreviver em sua própria cidade. É no seio dessa mãe-cidade crescida real e simbolicamente, segundo os ditames do poder que aí operam e que fazem perdurar o interesse individual e a competição, junto aos problemas da colonização agora em nível globalizado, que a revivescência das potências míticas poderá instaurar o que Maffesoli (2005) nomeia de relação comunal com este espaço, como estratégia de oposição.

Outros temas atuais evocados por esta *Iracema* urbana, como os diversos níveis de exploração por que passam muitas mulheres saídas do sertão para a cidade grande à procura de uma vida melhor e muitas vezes submetidas a uma espécie de vaticínio da empregada doméstica; o sonho de outras “*Iracemas*” é o de casar com um estrangeiro e ir embora – um ícone que embala a morte-sedução da prostituição. As condições de vida dos moradores de rua contam do que é desumano nas margens da cidade, junto aos segmentos sociais banidos do Estado. As estratégias de sobrevivência vividas nas ruas da cidade, a paranoia urbana da qual somos todos vítimas, são sagas narradas por essa personagem de muitas vozes em nossa aldeia. O relato que segue da dramaturga deixa ver a possibilidade de um olhar renovado, a partir do que se repete no óbvio; é assim que ela junta as experiências vividas na infância e que continuam em si de algum modo: *Aí vem a minha infância que eu lá em casa... as meninas vinham do interior. Tinha exploração, as mulheres sem carteira assinada, tinha assédio que essas mulheres sofrem, né, até hoje.[...]. Tem em todas as casas*⁷⁷.

⁷⁷ Trecho retirado da entrevista com Suzy Almeida, em 25/03/2011.

Grotowski (1984) teorizou precisamente sobre a mobilização teatral dessa memória coletiva. Para que haja “desvelamento” do ator e conseqüente perturbação do espectador, é preciso, diz ele, que haja encontro. É preciso delimitar e explorar o campo em que essa experiência cruza com a do espectador: herança coletiva, feita de valores comuns, de sofrimentos partilhados, de tabus assumidos, na qual toda uma sociedade forja sua identidade. *São os grandes mitos da Modernidade que fundam essa herança. Mitos humanistas greco- latinos, mitos cristãos, mitos da barbárie contemporânea.* (ROUBINE, 2003, p. 195)

Vejamos dois outros trechos que revelam a perpetuação do mito da criação do povo cearense, como extrato do imaginado pela autora. Primeiro, quando a protagonista adverte a filha sobre o seu relacionamento com um gringo, que a engravida: *Iracema, Iracema, deixa de ser teimosa, Iracema! Eu botei até o nome da peste de Iracema, meu nome, o nome da minha mãe e o nome da minha vó.* (ALMEIDA, 2008, p. 9). E, em seguida, quando menciona o nome da neta: *A enfermeira perguntô o que é que ela escrevia na pulseirinha dela. Fiz um sinal da cruz na testinha dela e disse: ‘I-ra-ce-ma’ O nome dela é Iracema! [...].* (p.31).

Outro aspecto evocado no texto, é a valentia que aproxima a protagonista da vestal indígena. No início do romance, esta última acerta uma flechada na face do guerreiro branco, após perceber que ele a observava no banho, contradizendo o aprendido por Martim, em sua cultura, sobre a mulher: *O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor* (ALENCAR, 1999, p. 21).

A valentia de *Noiada* está no modo como aprendeu a sobreviver na cidade, com a crueza da vida e as explorações causadas pelo patrão que tentou molestá-la quando ainda virgem, depois, nas repetições de espancamento feitas pelo segundo marido; ainda, veio a fome, o envolvimento com o “crack” e, só então, já em desvarios, ia aprendendo a se defender sozinha diante destas situações. A autora se pergunta: *Como seria essa mulher? Eu pensei nessa mulher, uma mulher violenta. Uma mulher cicatrizada por todas essas questões. É uma mulher feita, desenhada por cicatrizes. Toda desenhadinha. Como se fosse os recortes de cicatrizes*⁷⁸. [...]. Vejamos duas passagens de *Iracema* via *Iracema* em que *Noiada* revela sua valentia. A primeiro, reagindo à sedução do patrão, na casa onde trabalhava como doméstica:

eu só saí de lá porque o cabra réi, dono da casa, quis buli comigo na minha rede. Eu dei um supapo nele, disse: ‘Tá pensano o quê, bicho réi senrergõe? [...]. Bicho senrergõe...Eu era besta mas eu era braba! Caboco num se incostarra em mim assim não. Eu darra logo era no zovo, pra alejá... (ALMEIDA, 2008, p.13)

⁷⁸ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/ 2011.

E a segunda, no momento em que o galego, seu primeiro marido, a observava tomando banho no terreiro da casa emprestada pelos evangélicos, onde morava:

Cum pôco eu vi um vulto, corri pra dento, peguei uma pexêra que tarra na cozinha, e sai pra fora, nua em pêlo: ‘Se vinhé eu capo,caba safado! (DIZ COMO SE ESTIVESSE TAMBÉM FALANDO AO MOTORISTA) Rem pra tu rê!’ Só ouvi aquela voizinha mofina chiano: ‘Sou eu, Iracema! Deixa de ser doida, doida!’ (ALMEIDA, 2008, p.23)

Embora a tragicidade dos fatos da vida narrados por *Noiada* em suas andanças pela cidade, ao contrário de vítima, ela é representada como uma pluralidade sîgnica inesgotável. Ressaltado pela forma como o discurso interior da personagem se efetiva – e se exterioriza nas ruas – o dialogismo do seu discurso se dá em vários níveis, desde o que se engendra no discurso onde são mencionadas as diversas Iracemas, como o que envolve a intertextualidade de *Iracema via Iracema* e a *Iracema*, de José de Alencar. É esta heterogeneidade dos textos diversos que vai constituir uma representação onde a subjetividade se expõe ante os referentes cotidianos e a fragmentação dos “eus” vividos na intervenção cênica.

Acho importante a subjetividade do meu ponto de vista quando falo de teatro. Não procuro justificativas objetivas. Talvez porque o teatro siga dois sistemas de regras, a da experiência e a da representação, ele me ajuda a perceber as possibilidades de mudanças profundas. (VARLEY, 2010, p. 28)

Vimos como os acontecimentos narrados dialogavam com o que fora vivido pela dramaturga e por mim – ainda uma vez o distanciamento aumentasse e a identificação esmaecesse agora enriquecida por mediações vividas em uma **representação expandida**. Utilizando a intervenção como sua matéria, a intervenção cênica *Noiada* nos deixava como sujeitos da encenação, a responsabilização pela leitura do que, por meio do teatro, se tornava uma zona privilegiada de reflexão, ainda que sem o abandono da polissemia do signo na *arte*. Por isso se alcança falar em formação, já que a experiência reflexionada é que vai gerando o saber que, no coletivo do Pã, circula e é reinterpretado de modo continuado.

- **Martim pescador de quê?**

Um olhar mais crítico para a história de amor entre Martim e *Iracema*, faz ver a alegoria do encontro entre o colonizador europeu das terras indígenas e o nativo brasileiro, e daí urde-se uma pretensa nacionalidade que quer parecer uniforme sob o signo da supressão do nativo e do apagamento de sua cultura, em uma ideia da mestiçagem que se apagaria no

branqueamento. Assim é que, ao chegar à cabana de Araquém, o velho Pajé, pai da índia tabajara, diz ao guerreiro branco: - *Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão.* (ALENCAR, 1999, p. 21). Invadida a terra, em seguida, Martim toma a posse da virgem de Tupã, que apesar dos votos de castidade engravida do moço de tez branca e olhos azuis com o triste das águas profundas (p. 21). Ela já não pertence a lugar nenhum.

O que, todavia, me parece mais problemático é quando o crítico inglês fala da imagem de Martim como “o arquétipo do colonizador promíscuo, realizando com a índia submissa suas fantasias de experiência sexual exótica e proibida”. É óbvio que se trata de um retrato absolutamente coerente, mas do ponto de vista da história não da ficção alencariana. Embora saibamos bem do processo de violência e exploração (inclusive sexual) que marcou a presença do colonizador nos trópicos, não é essa a imagem que o romancista cearense nos dá de Martim, mas a de um nobre guerreiro (já no nome) de linhagem camoniana²⁶. E o grande peso do compromisso ideológico do romance vai incidir justamente nessa imagem enobrecedora, cortês e heróica, depurada de toda barbárie, do colonizador — seja por se tratar do representante da principal etnia formadora do povo brasileiro que por isso mesmo necessitava ser sublimada e dignificada, do mesmo modo como se procedeu com o bárbaro íncola sob as vestes do cavaleiro cortês, seja porque visto pela pureza da ótica do índio. (CAMILO, 2007 p. 190).

O trabalho imaginativo da dramaturga, aberto ao devir, como o defendido por Bachelard (1997), nos leva a um descolamento desse passado e do cotidiano da lenda, propondo uma repetição criativa e instaurando uma realidade relativamente autônoma, filiada, contudo, a certo imaginário local. *Noiada* e sua filha repetem o destino da sacerdotisa. Ambas engravidam de estrangeiros. O primeiro galego de nossa Iracema, galante, de sotaque chiado, sonha em voltar de avião, para a sua terra que a autora insinua ser em algum lugar do sudeste. Para criá-lo, Suzy Almeida inspirou-se nos “pescadores de avião”, homens que segundo ela, ficam no aeroporto de Fortaleza, que fica próximo a sua casa, ouvindo pelo rádio de pilha as transmissões dos aviões em aterrissagem. Além desse Martim, no entanto, ela conhece outro que a espanca e outro que é traficante e viciado em drogas: *Ele era chei de tatuage nas costa, nos peito... Bem aqui na batata da perna ele botou meu nome: Iracema.* (ALMEIDA, 2008, p.27). *Vejamos em outros dois trechos seguintes o que conta Noiada sobre o seu estrangeiro:*

O pai dos meu fi, do primeiro e do segundo, dizia assim: (IMITA SOTAQUE SULISTA) ‘deixa de ser besta, bicha besta, tá vendo que esse bicho não cai, não é assim não. Prum bicho desses caire tem é Zé! Ele falava assim, todo chiano. Ele chiava mais do que panela de pressão. Ele não era fi daqui não. [...]. (ALMEIDA, 2008, p.20).

Ela se perdeu com um turista que ela conheceu la na praia, dizia ela. Tinha um véi que gostarra dela, o véi era bom pra ela, darra cigarro pra gente, dava até dinheiro pra gente. Mas ela dizia que não queria ele não. Que amarra era o outro. Era um bicho véi

que não tinha onde cair morto. Não darra presente, não darra nada... Só deu um bucho e se mandô pras terra dele. (ALMEIDA, 2008, p. 28-29).

A volta de Martim Soares Moreno, o guerreiro branco colonizador, aludida no desenlace da paixão da Iracema de nossas ruas, estaria hoje a ser reencenada nos contextos de um turismo em tempos de globalização?

- **Moacir: a dor na vida de lata**

O nascimento de Moacir – o primeiro cearense, filho da dor e da morte de Iracema, parido na solidão e na tristeza, faz-se à beira de um rio nos campos da Porangaba. Mistura de índio com europeu na conflitualidade de um Brasil que se fazia, esta geração do menino “nascido da dor” é outra passagem que o texto Iracema via Iracema busca como alusão à lenda alencariana. A crueza da realidade vivida aqui e ali, em meio à vivência na cidade construída pelo imaginário de *Noiada*, é feita em relatos de exploração social, violência e preconceito, e não pelo desenho uniforme de um determinado modo de tratar o oficial. Coloca-se em questão um suposto branqueamento, ideologizado pela colonização, e ainda se põe em xeque também o sentimento de pertencimento a uma identidade nacional vista com a supressão da alteridade indígena.

Ela conta que teve três filhos. Dois com o galego “caçador de aviões” e outro mais tarde, com um traficante de drogas da mesma gang do filho mais novo. O mais velho, foi embora com o pai. Quando estava grávida do primeiro filho, descobriu que o marido tinha uma amante. Na praia, ela viu os dois juntos e entrou em trabalho de parto. O menino nasceu ali mesmo. Vejamos nos trechos a seguir, as passagens que fazem referências a estes “Moacires”:

Eu tarra cum bucho pelas tampa do meu premero. [...]. Minha cabeça já tarra se alvorçano. Cheguei lá, eles tarram sentado na praia, bebendo. Num sei não, mas deixei ela nuinha no mei da rua. [...] Na hora que eu vi os dois, escureceu assim, minha vista, eu ceguei! [...]. Lá mesmo, na praia, eu tive o menino. Cumeçô a dar uma dô no pé da barriga, eu tarra ficano roxinha. O menino nasceu da cô de um tição, pretim, tarra todo roxo. O porro se alvorçoô. ‘chega que a muiê rai tê o menino na praia! (ALMEIDA, 2008, p. 24).

Eu nunca tive sorte cum fi. O meu mais véi, sumiu no mei do mundo, acompanhou o pai. Esse me abandonou foi cedo! Aí eu fiquei com o menor. Nesse tempo, o casal de crente quisero me tirar da casa. Aí, cumeçô a luta. Eles cumeçaro a dizer que eu tarra com o inimigo dissero que tinha deixado o inimigo entra. (P.25).

Tinha uma cabra veia que ia lá em casa, só pra fuxicar: ‘eu vi teu fi lá no terminal cherando cola.’ Chegô uma hora que só se eu matasse ele. Ele passava era dia sem

vim em casa, eu ia falar, aí ele queria me bater, abrindo os braço pra mim, inxando. Plantava-lhe a mão nos beíço! Eu dizia: ‘eu te entrego pro juizado de menor! (IMITA) ‘qual que é, tá me escarrano?’ Ele tava iracemado ‘Tô fumano na lata sim, e daí, vai mandar me prender? (P. 25-26).

Além disso, segundo Vagner Camilo, não podemos esquecer de que no prólogo de *Iracema*, José de Alencar como um filho (ou um Moacir) distante de sua terra e dos valores de tradição da família influente à época, dedica esta obra a sua aldeia. Assim como este, o filho de *Iracema* com Martim já nasce alienado de sua identidade mestiça e divorciado de suas raízes indígenas, a caminhada do branco colonizador fazendo-se às custas da supressão da alteridade indígena.

Como imagem do primeiro cearense, ele representa a condição de errância de um povo migrante, constantemente expulso pela seca — e 1848, já havia dado um exemplo trágico dessa realidade [...]. Por fim, como figuração do primeiro brasileiro, Moacir ilustra a condição nacional de um povo mestiço desterrado na própria terra que o trouxe ao mundo, da qual se aparta com a morte da mãe para ser criado e formado sob influência e valores do pai português, de quem se torna o companheiro de infortúnio, de acordo com o narrador. Portanto, já na gênese de nossa suposta identidade encarnada por esse primeiro mestiço, sintomaticamente sem rosto ou feições nítidas no romance, o encontro e a união das raças e culturas formadoras apóiam-se em um descompasso estrutural entre a influência hegemônica do branco e a escamoteação, o sacrifício e, mesmo, a supressão da alteridade indígena: é a lógica da formação supressiva, argutamente definida por Pasta Júnior como constitutiva de nossa história. (CAMILO, 2007, p. 182).

Sublinho aqui uma forma de pensar mestiçagem como apagamento do outro, de nossa alteridade fundamental. Na dramaturgia de uma *Iracema* das ruas, então, veem-se os custos desse pretense apagamento, que se efetivou no modelo colonizador. Ressalta-se, contudo, que sempre se encontrou a resistência das margens, dos que ficaram ou falaram dos que ficaram nas margens de uma história de colonizações violentas.

- **Em busca de uma Terra-Mãe perdida?**

O guerreiro invasor após ter tomado a bebida preparada pela virgem de Tupã, torna-se seu esposo. Ela engravida e abandona a sua terra e a sua gente, não pertencendo mais a lugar nenhum. Como uma sacerdotisa destronada, ela já não detinha mais o poder sobre a preparação da jurema⁷⁹ – a bebida sagrada do deus Tupã – como um saber que equilibrava a

⁷⁹ Jurema – árvore meã, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro ocre, do qual, juntamente com as folhas e outros ingredientes, preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa sentia com delícias e como se fossem realidade as alucinações agradáveis da fantasia excitada pelo narcótico. A fabricação desse licor era uma segredo, explorado

relação do seu povo com a Terra-Mãe. Na obra original, após ter ido buscar outras índias para “servir” a Martim, Iracema esclarece que não pode servi-lo como as outras: *Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã.* (ALENCAR, 1999, p. 25). Ao cometer essa “falha trágica”, Iracema e *Noiada* interligam-se no imaginário de uma procura à Mãe-Terra perdida?

Sobre o surgimento das cidades: *A cidade dos mortos antecede a cidade dos vivos.* (MUNFORD, 1998, p.13). O espaço onde eram enterrados os mortos era sempre visitado pelos seus. Aquele pedaço de terra tinha o sentido de pertença, de encontro espiritual. A cidade então surge como um sentimento espiritual. O primeiro conceito liga-se à ideia de território, nesse momento, ainda em um sentido anímico. Sobre o tema cidade e a relação com a mulher, com o aspecto feminino, esse autor ainda acrescenta:

A presença da mulher se fez sentir em todas as partes da aldeia (...) Segurança, receptividade, proteção e nutrição – tais funções pertencem à mulher; e tomam expressão estrutural em todas as partes da aldeia (...). A casa e a aldeia, e com o tempo a própria cidade, são obras da mulher. Nos hieróglifos egípcios, “casa” ou “cidade” podem surgir como símbolos de “mãe”, como que a confirmar a semelhança da função formadora individual e coletiva. (MUNFORD, 1998, p.19)

A autora do texto *Iracema via Iracema* revelou a convenção que estabeleceu entre o segredo da jurema e o “boa-noite cinderela”, uma espécie de feitiçaria utilizada por algumas prostitutas, para adormecer seus clientes e lhes roubar os pertences e que consiste em uma mistura de comprimidos tranquilizantes com bebida alcoólica que elas lhes preparam sem que eles percebam. Neste caso, diferente do sentimento de amor que envolveu os pais de Moacir, a “jurema” retratada no texto em questão refere-se à esperteza das prostitutas para engabelar os seus clientes. Segundo Suzy Almeida: *O segredo da Jurema é o boa-noite-cinderela, que o cara fica com o mesmo efeito do cauim e tal. Essas meninas agora levam o cara para o lugares... [...]. Então eu me inspeirei também no segredo da jurema*⁸⁰. A passagem abaixo do texto *Iracema via Iracema* exemplifica essa correlação buscada:

As amigas dela tudo ia pros forró dos véi, lá perto do outro terminal. Elas saíam era de bando, tudo pro forró dos véi, quando num iam pra Beira-Mar, lá elas botavam os otário pra dormir cum negócio que elas botavam na bibida deles...(ri)...Os otário, primeiro dava tudo que tinham, Eles diziam até as senha deles do banco...Elas butavam assim, um preparo, num sabe? Era uns remédio que elas compravam na farmácia, elas diziam que era segredo. É o chamado Boa Noite Cinderela. Os cabôco

pelos Pajés, em proveito de sua influência. Jurema é composto de ju- espinho, e rema - cheiro desagradável. (ALENCAR: 1994, p.110).

⁸⁰ Trecho de entrevista realizado com Suzy Almeida em 25/03/2011.

ficavam à moda um zumbi, cum zói gelado, faz tudo que as menina mandam...Depois o caboco dorme que o cu faz bico! (ALMEIDA, 2008, p. 29)

Iracema revela-se para Martim como detentora da bebida dos sonhos, que provoca o enlace dos dois, embora correndo risco: *Iracema é filha do pajé, e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem da Tupã morreria* (ALENCAR, 1999, p. 35). Em *Iracema via Iracema* além do “boa-noite cinderela”, outras três espécies de feitiços de sedução foram associadas ao segredo da jurema: “bode no café”, raspas de unhas e o refrigerante Coca-Cola. A expressão “botar bode no café” refere-se a uma prática de tradição popular antiga, na qual as mulheres colocam gotas do líquido do mênstruo dentro da bebida do ser amado, com pretensões de conquistá-los como essa espécie de magia, que “adormece” suas vítimas. Vejamos o trecho no qual Alencar narra o momento em que a sua Iracema dá para Martim essa bebida: *Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde estranho licor vazadas na igaçaba, que ela tirara do ceio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste: - Bebe! Martim sentiu perpassar nos olhos o sonho da morte. [...].* (ALENCAR, 1999, p. 31).

Agora, vejamos o primeiro trecho, quando *Noiada fala sobre o gringo, seu pretenso pai: Ele andou dizeno que a culpa era dela que tinha botado bode no café dele, aí ele ficou enfeitizado...* (ALMEIDA, 2008, p.8). E em seguida: *No meu tempo, era raspa de unha, a muié deixava o cabôco sair, pegava a cerveja, e xiiiiiiiiii, raspava a unha e pronto, deixava o cabôco zuruózin. Aí, as muié bandida fazia o rapa na capanga dos besta.* (Op. cit.; p.8).

Na terceira fala, temos a terceira associação do segredo da jurema colada ao texto *Iracema via Iracema*. Agora a ideia de segredo saindo de uma imagem da lenda alencarina e referindo-se ao segredo da formulação do refrigerante Coca-Cola, que pode ser lido como enfeitizador ou capaz de lograr uma cultura. Nessa passagem, Suzy Almeida fez uma crítica ao próprio consumo desta bebida, como à nossa sujeição aos valores da cultura dos EUA. Vejamos:

Aí depois, foi que eu vi isso. Por que o cara lá da rádio leva coca-cola quente pra ela. [...]. Aí eu vi a história da coca-cola. Aí eu pôxa, coca-cola também tem um segredo na fórmula, aí, pode ser o outro segredo da Jurema. Vem de lá dos Estados Unidos que a gente representa como opressor, na verdade, ele não é sozinho. Tem uma pressão aqui muito maior, que é muito mais próxima da gente. Mas a gente tem esse signo dos Estados Unidos. Coca-cola que tem um segredo na fórmula e ela vai ter outro segredo pra rebater, pra lutar, que é o boa-noite-cinderela⁸¹.

⁸¹ Trecho de entrevista realizado com Suzy Almeida em 25/03/2011.

Aqui os ícones do consumo e da cultura ianque são percebidos em uma conjunção; e são colocados no meio do mundo da transgressão vivida pelas margens, que é simbolizado no “golpe” chamado “boa-noite, cinderela” (espécie de rapinagem onde se utiliza uma pessoa que cria um clima de cinderela, para envolver um sujeito que se quer roubar).

- **“Jandaia”, outro nome para Iracema**

A evocação da jandaia é a última passagem que trago para a análise do trabalho imaginativo da dramaturga no texto *Iracema* via *Iracema*. Na lenda escrita por Alencar, esta ave graciosa era como uma confidente para Iracema. Cassio Silveira (2009), autor da dissertação intitulada *Iracema e a graciosa ará: as metáforas e comparações entre personagens e a natureza em “Iracema”*⁸², comenta a capacidade dessa ave, de apesar de ter sido em alguns momentos rejeitada, estar presente na vida daquela índia com o seu canto, em suas alegrias e de dores. Entende o autor do estudo, que metaforicamente é como se as duas fossem uma só – Iracema e a Jandaia, a ave que seria um prolongamento da voz cantante ora silenciada por sua tristeza, de Iracema. Ainda no romance de Alencar, a Jandaia – uma espécie de arara – cantava o nome de Iracema, após a sua morte, para que sua história não caísse em esquecimento. Em sua natureza sobre-humana, ou de pássaro que assume as funções emblemáticas de um mito, a Jandaia carregaria a força e a agilidade da guerreira da *índia* Iracema. Vejamos o que diz esse pesquisador sobre a união entre a arara e a índia alencariana:

Portanto, o som da jandaia é o som de Iracema. Segundo a origem apontada pelo próprio autor, o nome da região (província do Ceará), está relacionado diretamente a esta ave, significando o lugar da jandaia. Assim, a ave símbolo da região, que deu origem a seu nome, é quem canta, eternamente o nome de Iracema, fazendo da índia heroína representante de sua região, como se estivesse arraigada a ela. (SILVEIRA, 2009, p. 81).

Em nossa história da Iracema das ruas, referimo-nos ao vocábulo Jandaia, imagem de pássaro muito citada no livro *Iracema*, de Alencar, como um signo aberto para várias leituras e que comparece aqui no nosso âmbito dramaturgico como apelido das mulheres em suas várias gerações, pelo gosto em cantar. As falas que seguem exemplificam essa unidade no diverso: *O apelido da minha mãe quando era moça era jandaia, por causa que ela*

⁸² www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../CASSIO_SILVEIRA.pdf. Formato do arquivo: PDF/Adobe Acrobat. 23 mar. 2010 – *Iracema e a graciosa ará: as metáforas e comparações entre personagens e natureza em “Iracema”*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Letras – USP. Acesso: 03/03/2011

adorarra cantar...O porro dizia: Canta, jandaia! Canta, Iracema! E ela metia o pau a cantar! (ALMEIDA, 2008, P.8).

Há mais duas situações nas quais se veem as Iracemas tangenciarem novamente elementos que se reportam à forma como o canto é alegria e dor, como na Iracema alencariana. A primeira situação em que há uma referência à ideia de Jandaia é quando a nossa descendente índia-ciadina-Iracema vai a um programa de rádio em busca da mãe. Pressionada pelo radialista e sem saber o que falar, ela lembra, então, de sua infância, quando a mãe cantava nas farinhadas: *Aí eu meti o pau a cantá. Eu lembro que eu comecei a cantar... (Canta:) – Índia teus cabelo nos ombro caído; nego como as noites que não tem luar... Índia [...].*(ALMEIDA, 2008, p.18). E a segunda situação é quando, falando sobre a filha, assim se refere à mãe de *Noiada: Ela dizia que queria ser cantora de banda de forró. Até que cantava direitin... Ela cantarra lá no terminal...O povo chamava ela de Jandainha. [...].* (ALMEIDA; p.29).

Esta ideia de referir-se ao mundo como que se situando nas margens e na rua é um lugar de onde compomos e criamos em teatro. Várias foram as descobertas desta leitura de *Iracema via Iracema*. Outras ainda surgem quando saio pelas ruas com *Noiada*, talvez buscar novas formas de perceber os atores anônimos em suas vidas de luta e compreender modos de sentir e viver o teatro. Todo mito pode ter várias faces. A dramaturgia contemporânea da Pã, de onde falo, é uma busca do que parece estar nas dobras do que se vê. Imaginar, neste contexto, deve produzir um duplo do que se vive, em uma reconstrução estética onde a imagem e a cena teatral não explodem apenas com o recalçado que se diz, mas reelaboram o que, a partir do recalque e do que se vive, pode ir compondo uma estética.

Existo porque estou com o outro. Os significados do que se lê das ruas e dos seus atores anônimos são múltiplos, e elegemos os significados de acordo com a força crítica e criativa das experiências acumuladas no contexto social em que vivemos. A criação colaborativa do texto e na cena, tão buscada pela Pã, potencializa com as tintas do afeto, das discordâncias e da criticidade, as trocas que reencenam a fé no ofício teatral. Estas foram algumas aprendizagens provisórias deste percurso. É esse o desafio.

3.2. Iracema “noiada,” tua aldeia é a cidade: a artesanania da encenação como trabalho imaginativo

Era uma vez um texto dramático que contava a história de uma índia urbana. Atravessou minha vida e meu “ser de atriz” em movimentos de pesquisa. Foi inscrito em meio

ao trabalho imaginativo da Pã. A personagem desobedeceu à sua criadora, saltou do ônibus-exílio onde morava e foi se expandir nas ruas da cidade de Fortaleza. Em qualquer esquina ela aparece. Seu nome de pia é Iracema, mas a conhecem por *Noiada*.

Em síntese, essa foi a trajetória percorrida na artesanaria da cena de *Noiada* entre dramaturgia, encenação e sua representação, no período entre a realização da primeira intervenção cênica desse trabalho em 2009, e as seis outras intervenções realizadas até dezembro de 2010. O contexto de chegada do texto *Iracema via Iracema* na Pã foi de efervescência, devido à necessidade crescente do grupo de dialogar com a cidade, resultante das aprendizagens vividas ao longo do desenvolvimento do projeto *Cidade Noiada*.

Durante a artesanaria da cena de *Noiada*, a dramaturga, o diretor da Pã e eu, nos apropriamos de novos conhecimentos e práticas que, conectados aos nossos atos imaginativos resultaram diferentes formas de conceber essa criação, no âmbito da dramaturgia, da encenação e da representação, como resultante de um exercício de olhar a si próprio por outras janelas, com deslocamentos e interferências na vida e no fazer artístico de cada um de nós. Isso parecia gestar uma espécie de epistemologia da experiência. Um aprendizado no qual a experiência, nesses três âmbitos não relegava a importância de sua leitura, desde o seu acontecer mediada pelo processo criativo.

Dessa forma é que, a capacidade de protagonizarmos esse processo criativo nos foi possibilitando sair da posição de consumidores de textos para a de crítico e autor nesse percurso, ensaiando uma “autoridade” caracterizada pela fragmentação e sobreposição de linguagens. Estes dois elementos foram pistas fundamentais para tentar compreender de forma especial, os meandros do trabalho imaginativo inscrito na artesanaria da encenação e da representação de *Noiada*. Ressalto neste caso, três aspectos que me parecem igualmente importantes: o apropriar-se de nossa própria reflexão sobre a artesanaria de *Noiada*, exercendo-a sobre nossa prática; o ensaio dramaturgico; essa capacidade de nos ensaiarmos também como escritores da cena teatral, e, ainda, a perspectiva que vai se tornando maior de pesquisarmos arte com o corpo inteiro.

E, nessa última provocação, nos abrimos ainda mais para uma crescente experimentação do mundo sócio da arte, em suas diversas faces, deixando ver de modo claro, que o **trabalho com a imaginação** que o integra, não fica refém apenas da construção de imagens como substrato dos atos imaginativos. Por se constituir como **trabalho** concreto, percorre estudos, treinamentos, debate – e embates, ensaios, experimentações e devaneios. Segundo Bachelard (1997) **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 da presentificação da imaginação. A imagem resultante desse processo não se configura pela substância, mas pela dinâmica com que é criada. Desse modo, a imaginação dinâmica propicia a criação de imagens em movimento.

O dia 05 de abril de 2009, segundo anotações do jornal da pesquisa, ficou marcado como o início dos nossos estudos sobre *Iracema via Iracema*, envolvendo de forma direta, Karlo Kardozo, Suzy Almeida e eu. Estudamos esse texto dramático, recorrendo a ele ainda hoje, desvelando pistas para a escrita cênica que, mediante o pensamento de **representação expandida**, reuniu fragmentos desse texto e da diversidade de elementos de composição da cena (plásticos, sonoros, expressivos, imagéticos) que a constituíram.

Tínhamos, até então, um ônibus como *locus* onde ocorria a ação demarcada por um *hiper-realismo alegórico* (FERNANDES, 2010, p. 61). Elipses lentas e rápidas de tempos passados e presentes evocados pelo que contava a personagem em busca da mãe; uma movimentação fragmentada, que instaurava uma atmosfera tensa e ao mesmo tempo lúdica, a negociar com outros conteúdos marginais como desterritorialização, fome, violência, prostituição, drogas, e outros níveis de exploração social, em meio a uma mistura entre testemunho e abstração. Como encenar essa história em um espaço multifacetado? Como fazer a índia descer do ônibus e pisar na aldeia-cidade?

Percebia o percurso imaginativo do diretor quanto ao modo de pensar e de conceber a cena, desde uma visão interdisciplinar e desafiadora para mim, como atriz que também tinha algo a dizer. Sua visão de mundo e de teatro, calcada em concepções políticas e estéticas, foi registrada nessa criação, em consonância com o processo colaborativo norteador dos demais trabalhos da Pã, sem anular o lugar de autoria dos demais componentes. Isso implicou situar o teatro como uma interface para dialogarmos em conjunto e ao mesmo tempo, com a cidade. *Diálogo no sentido aqui, eu até faço um joguete de dialogi-cidade. O diálogo com a cidade e o dialógico. De falar, de escutar, de entremear isso em nosso discurso*⁸³.

A partir daí, repensamos as significações dos diversos elementos de composição da cena em especial, o texto, a representação e o trabalho do ator, que se abria para a nossa aldeia. Nesse sentido, percebi alinhamentos com alguns aspectos do trabalho colaborativo do grupo *Vertigem* de São Paulo, analisados por Silvia Fernandes (2010, p.64) e que refletem o

⁸³ Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo em 06/04/2010.

momento atual do teatro contemporâneo em nosso País. Vejamos o que diz a autora sobre esse entendimento de teatro como pesquisa coletiva:

O processo colaborativo do Teatro da Vertigem mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, como se cada criador – ator, dramaturgo ou diretor – não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto. O que se nota, nesse caso, é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo, não impede que os envolvidos construam dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, que às vezes pode não estar em completa sintonia.

Percebia que o diretor se orientava por uma tentativa de articulação entre a poética do texto e a poética da representação como se a cena se abrisse para a encenação, pois, como diz Ubersfeld (2005, p.80), *a personagem aqui é a garantia não só da polissemia textual, mas da verticalidade de seu funcionamento*. E por que digo que a cena se abria para a encenação? Não só pela tentativa do diálogo aberto com a cidade, viva, em movimento; como ele estava propondo; ou mesmo porque havia um diretor, uma dramaturga, e os outros integrantes da Pã como colaboradores, mas também, porque a personagem entrava na cena aberta da cidade para se revelar nas interações com os passantes (nas situações de fala interativa ou em suas recusas), e com os lugares. Poderia dizer também onde a imprevisibilidade e o risco aconteciam, a par de uma estrutura fixa como texto, onde o tempo relatado se contava em outro tempo, no aqui e agora, o tempo se tornando, assim, uma relação, como já observava Ubersfeld (2005). E o que faz dessa experimentação uma experiência formadora?

O que faz a experiência formadora é uma aprendizagem que articula, hierarquicamente: saber-fazer e conhecimentos, funcionalidade e significação, técnicas e valores num espaço-tempo que oferece a cada um a oportunidade de uma presença para si e para a situação, por meio da mobilização de uma pluralidade de registros. (JOSSO, 2004, p. 39).

Algumas temáticas como *fragmentação* e *nomadismo* povoavam as etapas desse processo que emergiam do estudo do texto e dos debates e alinhavam-se diretamente à centralidade do tema da *identidade*; e se juntavam as ações concretas que demandavam daí, como a estruturação da proposta de encenação, a fragmentação da dramaturgia, o reconhecimento e a vivência antecipada nos lugares escolhidos para as intervenções, os ensaios e experimentações improvisadas na rua e nos ônibus, concomitantes a essa etapa, o figurino, o treinamento etc.

Isso implica dizer que esse **trabalho** não se deu apenas no âmbito da criação de imagens para a cena. É certo que houve uma proposta de ação imaginária (encenação), advinda de um texto dramático, e que transformou a imagem real (uma atriz em movimentos

de representação na cidade) em imagens imaginadas na cena. Tais imagens deveriam estimular atriz e plateia a abandonar a visão realista; para isso, no entanto, havia antes, etapas concretas como aquelas há pouco referidas, e que não ficavam apenas no âmbito do imaginar no sentido abstrato, apenas.

Em um dos debates da Pã registrado no jornal da pesquisa de 23 de março de 2010, refletimos sobre o conceito de *identidade dissolvida*, cindida de *Noiada*, pelos deslocamentos e o desenraizamento dessa *Iracema* que perambula em movimentos descontínuos pela cidade. Por outro lado, essa dissolvência diz respeito também, à possibilidade de criação de novas identificações caracterizadas pela diferença e fragmentação que vivemos hoje, como sujeitos “urbanos”, produtos de um espaço-tempo globalizado, vivendo entre a miséria de muitos, e o esbanjamento econômico de poucos.

Assim como *Noiada*, outros trabalhos do coletivo Pã dialogavam com essa discussão, mediante semelhanças e discordâncias de pensamentos e posições assumidas por sujeitos fundadores de obras artísticas em contexto. Como ainda hoje, nos sustentávamos não por uma unidade cega, e sim, porque tentávamos embora com dificuldades e conflitos, articular conjuntamente, as *diferenças* emergentes durante cada processo criativo. *Perguntas idênticas – respostas divergentes. Não é a fiel ortodoxia, mas o encontro através das diferenças, que permite ao passado de circular em nós como em um sistema sanguíneo.* (BARBA, 2006, p. 191) O diretor sempre estimulava esse debate sem assumir uma posição de centralidade. Quanto a mim, o modo desafiante de suas proposições me deixa na espreita.

A função do diretor do grupo deveria ser: a provocação. Descobrir dificuldades que os demais não veem. Fazer aparecer contradições onde os demais já estabeleceram conexões lógicas. Ensinar a arte do questionamento, não a da resposta permanente. (WEKWERTH, 1997, p.51)

Vimos que nos tempos de hoje, esse tema – *identidade* – vem sendo extensamente discutido. A obra intitulada *A identidade cultural na pós-modernidade*, do professor Stuart Hall (2001), da Open University, na Inglaterra, toca em aspectos fundamentais sobre essa temática, relevantes para a pesquisa. A começar pelo declínio da ideia do sujeito moderno como um ser unificado, quer dizer, estável diante do mundo social. Em consequência da chamada *crise de identidade* (p. 7), temos em marcha, o surgimento de novas identidades devido ao descentramento; isto é, o deslocamento ou fragmentação desse sujeito dito moderno. O estudioso levanta a seguinte questão:

O que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudanças, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo em realidade e em experiência, mas interconectado. (HALL, 2001, p. 67)

As mudanças estruturais e institucionais surgidas no final do século XX vem interferindo diretamente nas dimensões social e cultural da vida, nos obrigando a rever conceito na relação com a vida e o espaço em que vivemos. Em consequência desse fato, nossas identidades pessoais pretensamente unificadas se fragilizam cada vez mais. *Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais* (HALL, p.9). Vejo por assim dizer em *Noitada*, a representação desse duplo deslocamento, em função da “crise de identidade” da qual se refere este autor, como uma sombra que nos veste o dia: a perda do seu lugar no mundo e daí, à perda de um sentido de si mesma.

Em sua exposição Hall identifica três concepções bem diferenciadas de *identidade*. A do sujeito do Iluminismo – desde o nascimento era provido de um núcleo interior totalmente unificado: racional, individualista e auto-suficiente. Na segunda concepção, a do sujeito sociológico – ao contrário de autonomia, esse núcleo era formado na relação entre o “eu” pessoal e a sociedade. Assim, o sujeito identificava-se com os valores culturais e significados aí produzidos, ao mesmo tempo em que os internalizava. A “identidade” costurava o sujeito que agia no mundo, em uma única direção bem delimitada: a estrutura. Atualmente, porém, esse sujeito já não é mais unificado como se propunha. Vem fragmentando-se em identidades mutantes, variáveis e problemáticas, e origina uma terceira concepção de identidade: a do sujeito pós-moderno.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...]. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2001, p. 13)

Em decorrência dessa mobilidade identitária a qual se refere Stuart Hall, a relação espaço-tempo também se globaliza, quer dizer, se contrai. Temos a impressão de que o mundo

é uma aldeia de distâncias curtas entre um espaço e outro, a reverberar em instantes, nossas ações e eventos. Nesse sentido, o impacto da globalização faz com que tempo e espaço sejam as grandes coordenadas de onde devemos partir para simbolizar o nosso estar no mundo. *Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.* (HALL, 2001, p. 70).

No percurso da arteficialidade da cena de *Noiada* o entendimento da cidade como espaço urbano, foi se ampliando, para compreendê-la como um fenômeno espacial e humano construído por quem vive nela, para além de suas significações planejadas, geográficas ou econômicas apresentadas como modelo, pela exclusão estrutural que a lógica da mercadoria engendra. É como se em seus movimentos de desnorтеio, a personagem quisesse fundar uma cidade composta pelo seu imaginário.

Por viver nela (e não por ter nascido nela), respirar seus fluxos provisórios e esquinas, *Noiada* instauraria aí, o seu lar, narrando no tempo presente, um mito renovado em espasmos de fragmentação e descentramento, resultantes de sua presença nômade. Andar pelas ruas, respirá-las, conhecer seus ritmos, perigos e histórias; “ser” um dos seus personagens. Saber onde vai dar o rumo para perder-se na cidade, faz surgir uma identificação com esse lugar. Seria essa a maneira encontrada pela personagem para questionar essa noção frágil de identidade, a partir do lugar de onde vive?

Parece-me que Sílvia Fernandes identifica essa mesma questão ao descrever o processo de pesquisa para a montagem em 2004, do espetáculo *Br – 3*, do grupo Vertigem, dirigida por Antônio Araújo. O objetivo desse coletivo era o de investigar possíveis identidades ou “nãoidentidades” brasileiras, em Brasilândia (bairro periférico de São Paulo), Brasília (Distrito Federal) e Brasileia (pequena cidade da fronteira do Acre com a Bolívia), os atores-pesquisadores constataram, a partir das informações recolhidas na pesquisa de campo que: *a noção de pertinência ao próprio bairro era frágil e o país não passava de uma abstração, ficava difícil investigar ali um perfil de identidade nacional.* (P.89). Outra pergunta comum a esses dois processos *Noiada* e *Br 3* é: como falar em *identidade nacional* no mundo moderno se temos uma relação abstrata e de não-pertença ao próprio País onde moramos? E em nosso caso, por exemplo, se conhecemos o mito de criação cearense, até a “historia de amor” entre *Iracema* e Martim sem nos darmos conta historicamente, das relações aí implícitas, de um projeto maior de “identidade nacional” à custa da exploração indígena? A arteficialidade da encenação colocava no jogo da cena esse questionamento.

Stuart Hall (2001) questiona essa *identidade nacional*, com base no conceito de *cultura nacional*, que a antecede e a produz, e para onde convergia a lealdade e a identificação simbólica como tribo, povo, religião ou região, mediante os substratos das memórias do passado, do viver coletivo e da perpetuação da tradição, dos mitos de criação e do pertencimento a uma dada cultura. De acordo com esse pensamento, todos pertenceriam a uma grande família nacional, unificada pela anulação e subordinação da diferença cultural, de classe, gênero ou raça. Porém, frente ao processo de *homogeneização cultural* como dispositivo da modernidade em marcha, o que temos são *identidades partilhadas* (p.74). As identificações globais e suas influências culturais externas produzem o consumismo exacerbado, o pluralismo cultural e o efêmero, que afrouxa os vínculos com a cultura nacional, deslocando-as ou as apagando-as; tornando tensa a relação entre o local e o global.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então, definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido por “homogeneização cultural”. (HALL, 2001, p. 75-6)

Esses aspectos como disse, “noiam” a todos e fragilizam o estar-junto na cidade. É como se em seus movimentos alucinados *Noiada* nos perguntasse: como falar em *identidade* em seu sentido de pertença, em meio a uma vida de tantos desmandos e exclusão social vivida entre as ruas? O entendimento da *cidade* como espaço urbano se ampliou na artesanaria da encenação, para compreendê-lo também como um fenômeno espacial construído por quem vive nela, para além de suas significações planejadas, geográficas ou econômicas, que se constata em uma construção fragilmente localizada, e não nacionalizada.

Além disso, experimentávamos um fazer teatral que filtrava a diversidade das vozes da cidade em processos profundos de exclusão social e simbólica, em espaços da cidade propagandeados como público pelo discurso oficial e que na prática, o que prepondera é a privatização cada vez mais crescente, que funda como diz Silvia Fernandes (2010), verdadeiras cidades em miniatura, fechadas ao entorno entre segurança máxima e espelhos, que refletem e ao mesmo tempo, repelem, a cidade dos homens.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2001, p. 13)

Rupturas e discontinuidades que “noiam” a todos e fragilizam o estar-junto em um pedaço da cidade que pode ser, por exemplo, o centro comercial de Fortaleza ou qualquer outra parte do mundo.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (HALL, 2001, p. 13)

A partir daí, e em função, principalmente, dessa fragmentação que vivemos hoje como sujeitos considerados “urbanos”, produto de um tempo-espaço globalizado, nos diversos níveis de nossas existências entre a miséria de muitos e o esbanjamento econômico de poucos, essas reflexões contribuíram para denominarmos a intervenção cênica resultante da transposição de *Iracema via Iracema* para a cena, como *Noiada*, além da sua pertença temática ao mundo do “crack”.

- **A fragmentação do texto**

Na Companhia Pã, a relação com o texto dramático antes de recusa passa por níveis de compreensão estabelecidos em função do tipo de trabalho que nos propomos montar; ou seja, há uma multiplicidade de visões dos artistas integrantes e suas pesquisas, e o entendimento do texto como sendo mais um elemento na estrutura cênica, que pode ser alterado em decorrência da encenação, e não como centro dessa estrutura. Antes de uma espécie de recorrência contemporânea a qualquer tipo de modismo ou de julgamentos equivocados de renúncia ao texto, nos perguntamos o que queremos dele e como vamos realizar em cena esse desejo, o que se diferencia do seu aporte literário. O não prejulgamento do texto e do seu estatuto em função das suas especificidades no interior da representação é discutido profundamente por Pavis (2010, p. 185) que acrescenta:

Talvez seja a hora de restabelecer um pouco mais de equidade e, se possível de sutilezas: não voltar à visão puramente literária do teatro, mas reconsiderar o lugar do texto na representação; não mais discutir infinitamente se o texto é literatura ou espetáculo, mas distinguir o texto tal como o lemos em livro e o texto tal como o percebemos na encenação.

Dois dos principais eixos metodológicos desenvolvidos em *Fragmentos do Corpo*, forma trazidos também para esse momento da artesanaria da encenação pelo fato de *Noiada* guardar relações com alguns elementos aí presentes, como a *fragmentação da dramaturgia*, e os *tempos inter cruzados* vividos pela personagem presente, passado e futuro de forma confusa. Assim, o texto *Iracema via Iracema* foi objeto de alterações propostas pelo diretor da Pã, passando por uma filtragem de fragmentações e enxertos, em favor da escrita cênica que embora autoral, configurava-se ao mesmo tempo, dentro de uma visão contemporânea de teatralidade híbrida e coletiva, e que influenciou diretamente o meu trabalho de atriz-intérprete de *Noiada*,

O exercício da fragmentação do texto dramático em questão, em *unidades poéticas*, com fins de reconfiguração na cena de *Noiada* como mito urbano que desce *do ônibus e vai para a aldeia de pedra*, foi também uma das estratégias criativas da encenação, como ferramenta para questionar a autoria do texto, a linearidade da narrativa e o diálogo com o espaço cidade; um desafio exigido em virtude das mudanças e revisões estéticas até ali e que resultaram na busca por outras formas de se fazer teatro, na qual o diálogo com as diversas linguagens artísticas refletisse questionamentos, revoltas, curiosidades e desejos sobre o mundo contemporâneo.

Cada nova prática da cena muda o tratamento do texto dramático. A tendência atual é de cindir radicalmente texto e cena, de não fazer da cena a metáfora do texto, nem de um o contrapeso da outra, mas de desconectar a escuta e a vista: texto e cena não são cosubstanciais mas, dissociados. A cena não é mais o lugar de enunciação e de atualização do texto, ela não é mais sua metáfora, mas sua alteridade absoluta. (PAVIS, 2010, p. 208).

Quanto ao estudo de *Iracema via Iracema*, no início desse processo de alteração da estrutura dramaturgica (ao modo de uma explosão), em virtude da encenação, experimentei, com a orientação do diretor, jogos “improvisacionais” nos ensaios e em seguida nas ruas, durante o que chamamos de “estudos de mesa”, dentro de uma compreensão de que, quando falamos leitura, não significa dizer que o corpo não possa estar presente, ou que esses dois momentos, o da leitura e o da prática corporal, ocorrem de forma estanque; uma leitura transversal que, segundo Richard Demarcy (1978), nos permitisse situar e decodificar a multiplicidade de informações e convenções no âmbito ainda, daquela narrativa, considerando que, em nosso caso, um processo *continuum*, renovava dramaturgia, encenação e representação de modo coletivo e concomitante.

Hoje parece arriscado associar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas, abrindo espaço a um vasto de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico. (FERNANDES, 2010, p. 102).

Com isso, consideramos quatro unidades poéticas ou *unidades significantes* daquela narrativa, no dizer de Demarcy (1978, p.24), que impulsionssem os sentidos da cena e a complementassem não como um elemento significativo único, mas como parte de um conjunto produtor de sentidos, sem tomar a encenação como mera tentativa de ilustração dessa dramaturgia segundo Pavis (2010). Por outro lado, esses estudos ajudaram-me a recolher materiais para a compreensão mais ampliada sobre a artesanaria da cena teatral, como objeto de estudo desta tese, juntando fazer teatral e pesquisa em movimentos complementares de autorformação, não vistos em separado.

Em relação, ao texto como menciona Jean Roubine (1998), em acordo com o autor há pouco referido, é certo que na tradição ocidental este permanece ainda hoje, para muitos grupos, um dos componentes primordiais do conjunto da representação, muito embora, a partir do final do século XIX, o encenador tenha reconhecido o direito de deixar a sua marca impressa na cena. Neste raciocínio, o diretor da Pã esclarece o modo como lida com o texto: *Faço um “sample” no texto, um “sample” no corpo e tento aproximar essa linguagem da internet que altera essa comunicação entre as pessoas; essa coisa rápida, cortada, é... entre as pessoas e resignificada, reutilizada, apropriada, que vai trazer isso, pra dentro do teatro*⁸⁴. É dessa marca registrada pelo encenador que cria de forma autônoma a sua artesanaria da encenação sem desconsiderar os demais elementos que a constituem, com base em um processo colaborativo..

Talvez por isso os processos de criação teatral se desdobrem em recívidos mecanismos de intervenção direta na realidade que, em certos casos, chegam a adquirir autonomia, funcionando como microcriações dentro do projeto maior de trabalho. Essas intervenções pontuais de teatralidade operam um desvio sistemático no que se considera o mais genuíno resultado do trabalho teatral, o espetáculo, e são sintoma da multiplicação de práticas criativas não ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da alteridade social parece superar a força da experimentação artística. (FERNANDES, 2010, p. 84).

Em seguida, o diretor aproveitou os nomes de alguns bairros de Fortaleza que já havia no início da história e que a dramaturga não desenvolveu, e acrescentou outros, para serem ditos por *Noiada* em momentos diferentes e com repetições, trazendo para a palavra a

⁸⁴ Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo em 06/04/2010.

dinâmica e a inconstância dos deslocamentos que a personagem realiza ao longo da trama. Como ela menciona: *Essa morada aqui é boa porque eu to aqui, cum pouco tô acolá, depois tô aqui de novo, fico nessa putaria, feito couro de pica... Ô putaria ,eu me abro!* (ALMEIDA, 2008, p. 32). Além disso, incluiu perguntas insistentes do tipo: *Pra onde? Onde é que nós tamo mermo? Onde é aqui?* Que ela deveria dizer em cada bloco das *unidades poéticas*, em momentos inesperados, cortando a linearidade do discurso, transformando-o em espasmos sonoros e dissonantes. Isso tudo para potencializar agora a proposta de ter a cidade de Fortaleza, como *locus* propositivo da encenação e da representação, este espaço do improvável e do risco recortado de sons, passantes e imagens. Na sequência em um dos seus depoimentos, referindo-se ao início da artesanania da encenação, Karlo Kardozo comentou:

*A Susy chega com Iracema via Iracema, e nesse momento eu to rompendo... até a gente vinha pensando em retomar outros trabalhos e tudo, e quando eu reli o texto eu disse: não, não é mais isso, não é mais **identidade**, sabe. Tá rompido, tá quebrado. E fomos construir a Vadia, aí ela chega com Iracema via Iracema, aí eu pelo amor de Deus Susy, Iracema não. (risos). Mas quando eu leio o texto, que vejo a grandeza do desenraizamento que ela faz, botando essa Iracema para rodar de terminal em terminal desse ônibus, rolando, peregrinando, uma Iracema Pós-tudo, né. Uma Iracema e aí, propõe a dirigir a Edneia, e a gente nas loucuras, a gente vai pra dentro dos ônibus e tal e tal. Durante esse percurso, outros trabalhos foram agregados⁸⁵. (Grifei)*

A ideia da encenação era a de que cada intervenção seria cercada por um trabalho imaginativo que permitisse também, à *Noiada*, além ser representada, filmada, fotografada, posta em rede na revista eletrônica da Pã, fosse perpassada por debates desse coletivo, originando uma polifonia imaginativa e textual que não mais envolveria apenas, a cena teatral propriamente dita; mas um deslocamento expandido, fundindo espaço-tempo do real para o virtual em uma relação inversa que salta para o mundo real. Com base no que era vivenciado na cena, em situação de cidade, parece que invadíamos a imensa tela digital com uma tecnologia artesanal, para reafirmar o humano.

Transformada em imagem; posta em estado puro e imediato na babilônica rede virtual e seus milhares de olhos; *Noiada* também sinalizava um pensamento da Pã, alinhado ao fenômeno que Maffesoli (2005) denomina de *renascimento de um mundo imaginal*; ou seja, um fazer teatral que dentre outros elementos, era perpassado pela imagem, pelo imaginário, pelo simbólico, como substratos do trabalho imaginativo e do atual vínculo social. *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). *Noiada*

⁸⁵ Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo em 06/04/2010.

fundava uma nova composição do estar-junto; outro tipo de socialidade. O seu tempo era/é assim, marcado pelo presente e pelo trágico. Perda do próprio corpo, no corpo coletivo.

A tese da primitividade das imagens estabelecida por Bachelard contribuiu para analisar, com maior segurança, esse caminho da imagem percebida à imagem imaginada (que me pareceu ser percorrido em *Noiada*), considerando ainda, o trabalho imaginativo da encenação. Sobre a *imagem percebida* e a *imagem imaginada*, pertinente à reflexão do teatro contemporâneo, 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*.

Neste percurso fui perpassada pela dialogicidade como partícipe do processo integrado a um coletivo propiciador de diálogos, trocas de saberes e de experiências, e também lugar de dúvidas, anseios e discordâncias, como materiais de aprendizagem da encenação, exigindo-me tomadas de posição, participação e criticidade, à medida do desenrolar de cada uma de suas etapas na prática. Fui desafiada por uma personagem como *Noiada*, que em seus delineamentos, trazia indícios de um ser cindido. Nestes fluxos do vivido em criação em meio à feitura desse trabalho, porém, ecoavam vozes que falavam de mim/de nós, também como sujeitos e artistas que tentavam juntar os “cacos” de si em movimentos solidários de trocas de conhecimentos, agindo em uma realidade social desagregadora, na qual tentávamos com o fazer artístico forjar frestas de escape.

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 ao ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tão pouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes, (FREIRE, 1982, p. 93).

Na compreensão de Freire (1992), os modos que os sujeitos utilizam para formar um saber modificam radicalmente a sua maneira de olhar para si e de compreender-se. Se passamos da posição de espectador, consumidor, ouvinte, para a de produtor de textos, ator ou atriz, coautor de saberes e encenações, em sua variada e múltipla experiência, mudará nossa atitude com relação aos processos de conhecer a nós mesmos, diante da vida.

Freire observa essa “passagem” de um “discurso sobre” para o debate, a discussão, o diálogo, ao falar de seu trabalho com operários. As observações que ele situa na superfície da linguagem, passa a ver que são mais profundas, e envolvem sua posição *com* os outros. Esse

ato dialógico, como destaca, é uma superação do colonialismo cultural – o “poder de suleá-los”, de tornar os operários, gente do “sul” é questionado e, então, Freire (1992; p.11) se percebe modificando-se, aprendendo. Em suas palavras,

Foi repetindo o caminho tradicional do discurso sobre, feito aos ouvintes, que passei ao debate, à discussão, ao diálogo em torno do tema com os participantes. E, mesmo que preocupado com o ordenamento, com o desenvolvimento das idéias, fazia quase como se estivesse falando a alunos da universidade. Disse quase porque, na verdade, minha sensibilidade já me havia advertido quanto às diferenças de linguagem, as diferenças sintáticas e semânticas, entre a dos operários e operárias com quem trabalhava e a minha linguagem. Daí que minhas falas fossem sempre cortadas ou permeadas por “quer dizer, isto é”. Por outro lado, apesar de alguns anos de experiência como educador, com trabalhadores urbanos e rurais, eu ainda quase sempre partia de meu mundo, sem mais explicação, como se ele devesse ser o “sul” que os orientasse. Era como se minha palavra, meu tema, minha leitura do mundo, em si mesmas, tivessem o poder de suleá-los.

Aqui há, entre tantos aspectos a abordar, que Freire se percebe mudando, na relação com outros; e que nossa experiência, se parte de nosso mundo, não deve se impor como único saber válido, em um processo de criação coletiva. Percebíamos que nós integrantes da Pã, mudávamos, saindo para reconhecer a cidade, em diversas posições e angulações – e nesse movimento, também nossa posição como autores de nossa reflexão e texto da cena, foi sendo experimentada. Uma subversão da conformidade e uma intervenção na forma como é ordenada a informação enseja modificações complexas, como diz Melucci (1989; p.58), capazes de deslocar indivíduos de suas posições e de impelir a exercícios de autonomia:

[...] os sistemas complexos são sistemas informacionais e não podem sobreviver sem assumir uma certa capacidade autônoma nos elementos individuais, que têm de ser capazes de produzir e receber informação. Consequentemente, o sistema deve aperfeiçoar a autonomia dos indivíduos e grupos e sua capacidade para se tornarem terminais efetivos de redes informacionais complexas.

Desde aí, eu via que, ao nos apropriarmos dos modos de produção da informação, passamos a nos situar no centro da nossa formação e é então, que uma ideia chegada em surdina ia se clarificando: a de *autoformação*; a de que éramos/ somos sujeitos também de nossa cena e estamos implicados nessa “autoridade”. Freire (1992; p. 11) deixa claro, contudo, que a reflexão não substitui a ação – o educador e eu amplio e se o artista, ou outro sujeito, fala em reflexão e enfrentamento ante as estruturas de produção socioeconômicas, deve pensar em implicar-se desde o ato mínimo dessas nossas posições. Por isso deveríamos ensaiar nossas formulações passo a passo, refletindo-as individual e coletivamente. Nas palavras de Paulo Freire:

O que quero dizer é o seguinte: enquanto no meu caso, foi suficiente conhecer a trama em que meu sofrimento se gestava para sepultá-la, no domínio das estruturas sócio-econômicas, a percepção crítica da trama, apesar de indispensável, não basta para mudar os dados do problema. Como não basta ao operário ter na cabeça a odeia do objeto que quer produzir. É preciso fazê-la. A esperança de produzir o objeto é tão fundamental ao operário quanto indispensável é a esperança de refazer o mundo na luta dos oprimidos e das oprimidas. Enquanto prática desveladora, gnosiológica, a educação sozinha, porém, não faz a transformação do mundo, mas esta a implica.

Ao anotar as possibilidades que temos de fazer e refazer mundos, coletivamente, Freire toca a questão do risco, que eu vivia intimamente ao ensaiar em um determinado pedaço de cidade, e que percebia ameaçador e instigante, ao mesmo tempo, de nossos ensaios de expressão e leitura do vivido. Observa mais Paulo Freire como nossas próprias memórias, nossas lágrimas e lembranças, tramas e raízes são também *negação do risco, medo*. Nas palavras de Freire (1992; p.15-6):

Ninguém deixa seu mundo, adentrado por suas raízes, com o corpo vazio ou seco. Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura; a memória, às vezes difusa, às vezes nítida, clara, de ruas da infância, da adolescência; a lembrança de algo distante que, de repente, se destaca límpido diante de nós, em nós, um gesto tímido, a mão que se apertou, o sorriso que se perdeu num tempo de incompreensões, uma frase, uma pura frase possivelmente já olvidada por quem a disse. Uma palavra por tanto tempo ensaiada e jamais dita, afagada sempre na inibição, no medo de ser recusado que, implicando a falta de confiança em nós mesmos, significa também a negação do risco.

Por outro lado, o trabalho imaginativo partilhado entre o diretor e eu repercutiu na formação da dramaturgia como um deslocamento das concepções apegadas à escrita literária e a sua transposição para a cena, rompendo com a concepção aristotélica do texto e da cena como sua alteridade (PAVIS, 2010). Esse fato é relevante para a pesquisa, por explicitar a dimensão autoformativa desse exercício presente na artesanaria da cena de *Noiada*, que filtrou a diversidade das vozes dos sujeitos em espaços da cidade onde imperavam exclusão social e simbólica; cidades em miniatura fechadas ao entorno entre segurança máxima e espelhos, que refletem e ao mesmo tempo, repelem a cidade dos homens, como diz Silvia Fernandes (2010). Vejamos o que diz Suzy Almeida sobre suas aprendizagens neste exercício de desvario com a dramaturgia em meio à vivência com a artesanaria da cena:

Aí, da literatura passou a teatro com a sua intervenção e a do Karlo Kardozo, que pegou o texto e picotou. Ficou sem ordem. Sem uma lógica cronológica, que eu tinha passado não sei quanto tempo... aqui, aqui, aqui... eu, valha meu Deus! Como eu tô apegada à literatura. Não; é teatro. É outra história. Aí então, quando fui ver o teu ensaio, e vi que o texto tava sem lógica, aí, eu puxa! É isso mesmo! Não é literatura é teatro. Aí, o encontro com o Karlo, esse contato com o Karlo explodindo o texto, me fez pensar na cidade de Fortaleza [...]⁸⁶. Na literatura, eu fui pincelando, limpando pra ficar lindo. E na... eu quero a sujeira, o ruído, a esculhambação dessa linguagem contemporânea. [...]. Não tem fim.[...]. No caso aí,

⁸⁶ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/2011

*a dramaturga morreu. Morreu no momento em que houve a explosão do texto Noiada. Claro que tem autoria, aquela velha autoria tradicional. Mas, morreu essa autora. Essa dramaturga. Nasceu outra coisa que não é dramaturgia. Que rompe com Aristóteles*⁸⁷.

Assim, o trabalho imaginativo em seu dinamismo é uma atividade humana que influencia e povoa a realidade da criação artística evocada e vivida no tempo de agora, porque condicionado também a uma **cultura**, que se associa dialeticamente à autorealização do sujeito no mundo. *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). Realidade reinventada com novos sentidos e imagens na artesanaria da encenação de *Noiada*, que, embora tendo bebido na fonte lúcida do texto, segurou forte na mão de Dioniso e até hoje continua bailando com ele em movimentos rodopiantes em meio ao imprevisível da cidade. Mas, é sempre bom lembrar a praticidade de (WEKWERTH, 1997, p.59) ao comentar: *Lembre-se que, afinal de contas, o teatro se faz no palco e não na cabeça das pessoas.*

Desta forma, 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 em nós. Portanto, a encenação aqui também é sinônimo de trabalho como a define Wekwerth (1997, p. 83): *Consideramos a encenação um processo de trabalho. Assim como o mecânico não confia totalmente no seu golpe de vista ou na sua memória, nós somos ainda mais cautelosos, pois nosso “material”; é mais múltiplo, mais sensível, mais fugaz.*

É no processo de criação que como artistas, aprendemos e partilhamos uns com os outros, o que vai sendo entremeado pelo corpo inteiro, pela arte e pela vida, por meio do ato imaginativo. Em um segundo movimento, o diálogo tácito, generoso e respeitoso com o espectador, e as imagens por ele evocadas em função da apreciação do que imaginamos, também nos faz aprender dialeticamente muito da leitura do mundo segundo o pensamento bachelardiano (1988) de imaginação.

Em termos práticos, primeiro, o diretor sugeriu o recorte de cinco *unidades poéticas* do *Iracema via Iracema* e que descrevo abaixo, com as quais trabalhei nas intervenções em ônibus e ruas de Fortaleza, tentando estabelecer um diálogo polifônico com este ambiente. *Deixamos essa dramaturgia em aberto por que a gente pensava ainda pensa, [...] Teatro como uma interface para esse diálogo*⁸⁸. As *unidades poéticas* retiradas de *Iracema via Iracema* foram as seguintes:

⁸⁷ Idem

⁸⁸ Trecho de entrevista realizada com Karlo Kardozo em 06/04/2010.

1. Abandono da mãe
2. Martim galanteador
3. Iracemas prostituídas
4. O centro da cidade
5. Martim espancador

- **Invadindo a cidade**

Durante a artesanaria da cena de *Noiada*, a sala de ensaio cobrava-me, contraditoriamente, a vivência com o risco para outras descobertas. Não tinha experiência alguma com esse tipo de “ensaio”, experimentação ou cena na rua, a não ser única experiência no espetáculo *A Camisinha Cor de Rosa*, em 1999, com texto e direção de Oswald Barroso, dentro de uma estética essencialmente popular de Teatro de Rua⁸⁹ e, mesmo assim, sentia-me protegida pelo espaço cênico. Diferente da proposta da Pã, tão desafiadora quanto começava a desenvolver de um teatro na rua, que compunha com esse espaço urbano e sua movimentação, adentrando e intervindo nele. Impus-me este desafio, como tentativa de juntar elementos vivenciais para a construção da cena de *Noiada*.

Precisava entender melhor o conceito de “cidade” e o tipo de encenação que estávamos querendo fazer neste ambiente, em meio às percepções que foram sendo construídas com tal experiência. Em um dado momento do percurso criativo, registrei no caderno de pesquisa⁹⁰ os seguintes questionamentos: como interferir na cidade em resposta aos seus afetamentos? Como ressignificá-la pelo trabalho imaginativo de par com aqueles produzidos pelos parceiros da Pã?

O teatro surge na rua, em uma época em que a arte era tão valorizada, como qualquer outra atividade humana. *A participação nas artes era parte tão importante das atividades do cidadão, quanto o serviço no conselho ou nos tribunais, com seus seis mil juízes.* (MUNFORD, 1998, p.187). Assim, segundo esse autor, a cidade também formava e transformava os homens nos locais de ponto de encontro e de conversas, além dos deveres públicos. Por questões históricas, políticas e sociais, a relação entre teatro e cidade, aos

⁸⁹ Embora André Carreira (2008) denomine também a sua poética como “Teatro de Rua”, prefiro utilizar aqui, de acordo com a pesquisa da Pã, a denominação “Teatro na Rua,” justamente para diferenciá-lo em termos ideológicos e estéticos do teatro de verve popular tradicional.

⁹⁰ Trecho reirado do jornal da pesquisa de 05/04/2009.

poucos, vai se modificando; mas as mudanças ocorridas foram influenciadas decisivamente pelo fator econômico, deflagrador tanto destes três anteriores, como do mais recente, que é o espacial. De acordo com Ricardo Cardoso (2008, p.83);

Além de ser um espaço para a encenação de um texto dramático, o edifício teatral assumiu outros significados sociais ao longo dos séculos: um monumento cultural, um local de exibição para uma classe dominante, um emblema de “depravação e vício” um centro de atividade política, um abrigo isolado de uma severa realidade do mundo [...] essa estreita relação entre teatro e a cidade ainda pode ser percebida, pois expressa em cada momento histórico a especificidade de uma sociedade, de uma cultura e de um lugar.

Em *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*, obra organizada por Evelyn Lima (2008), podemos ver uma discussão sobre teatro na rua, que já não condiz somente com o teatro dito popular, no qual se faz a roda e as pessoas se colocam em círculo para assistir ao espetáculo. Como uma espécie de “sítio social”, diz mais das possibilidades de se fazer teatro na rua, aproveitando o fluxo que é próprio deste espaço e de sua não convencionalidade e que interferem no cotidiano, causando rupturas. Sobre este assunto vejamos o que diz Carreira (2008, p.68), em um dos artigos desse livro:

O teatro de rua é, comumente, compreendido como um modo espetacular que busca este sítio da convivência pública, pois este seria o lugar de encontro com um público particular, um público popular. Esta noção enquadra o teatro de rua como uma submodalidade da cultura popular, e assim deixa de observar dimensões mais complexas que fazem parte do fenômeno do teatro de rua. Disso nascem olhares que não percebem o espaço da cidade mais do que como um sítio social.

Na continuidade desses tateamentos pela resposta, vinculei-me por meio do fazer teatral a lugares diversos da cidade (centro, ruas, praças, esquinas etc.), em uma perspectiva não apenas espetacular, mas vivencial, histórica, visual e sociocultural, para ler esses ambientes também como um hipertexto, que se apresentava além do olhar costumeiro e nos informava muito. *Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre percebida como uma releitura da cidade.* (CARREIRA, 2008, p.71).

Assim, a cidade, foi concebida como *locus* de representação das incursões narrativas de *Noiada*. Seus fluxos e comportamentos ao mesmo tempo em que excluía e vigiavam, também foram resignificados como potentes signos, por meio de tal intervenção. De outra forma, os transeuntes que apreciavam essas histórias contadas pela personagem, seus encontros, desencontros e ações naquele espaço, tomavam-nas como objeto provocador de uma possível suspensão do tempo rotineiro para um outro vivido ali, sem passado e sem futuro.

O historiador francês Michel de Certeau (2009) realizou em seu primeiro volume de *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*, um estudo profundo sobre a relação entre o sujeito e a cidade. As *maneiras de fazer*, abordadas nessa obra, tais como andar e falar no espaço coletivo e seus indicadores de criatividade, indiciam novas possibilidades de agir neste espaço, burlando a lógica instrumental da economia cultural, que contamina e direciona os usos sociais praticados neste contexto. Vista por essa óptica, a cidade é estruturada sob a égide de uma tripla operação: a produção de um espaço próprio, a instauração de um não-tempo que nega as tradições e, conseqüentemente, a criação de um sujeito anônimo, assim como este espaço social.

Certeau interessou-se, no entanto, pelos processos criativos de sujeitos anônimos imersos neste contexto social de consumo passivo dos produtos culturais, oferecidos no mercado, e que mesmo assim, fundavam práticas de desvio no uso de tais produtos (*Noiada* seria um destes sujeitos?). Nisso, foi preciso atentar para as diferentes operações que demarcavam socialmente esse desvio. Outras criações anônimas irrompem a estrutura capitalista, percorrendo caminhos sinuosos registrados nas *astúcias* e *táticas* (p.45) das práticas ordinárias nas quais os usos individuais e as trajetórias diversas dos sujeitos demarcam, segundo esse autor, uma *inventividade artesanal* (p. 15), que combina diferentes elementos.

Visto por esse ângulo, o contato com os signos teatrais pode provocar possibilidades autoformativas; possíveis maneiras de burlar a lógica instrumental da economia cultural que move e contamina os usos sociais da cidade. Refletindo sobre seus procedimentos, bases e efeitos, concebo tais práticas como maneiras de fazer teatral, fundadoras de uma multiplicidade de práticas significantes entre símbolos e metáforas, geradas em um contexto artístico, expandido na forma de narrativa cênica, expressa pelas ruas da metrópole. Interpreto a obra na qual domino com capacidade criadora, e ao mesmo tempo, sou dominada por ela, evidenciando a dimensão autoformativa desta experiência que é relevante para este estudo.

Comecei, então, a ver a cidade como uma densa rede de relações que afetavam diretamente o meu fazer de atriz-pesquisadora e habitante. Os momentos de ensaios e das intervenções propriamente ditos, realizadas nas ruas como local de representação em risco, influenciaram também as mudanças na dramaturgia e no tipo de encenação que vínhamos pesquisando; ou seja, se houve alteração na dramaturgia em virtude da encenação, rompendo com alguns procedimentos tradicionais de teatro, estar presente na cidade foi o que evidenciou as mudanças nestes dois componentes da cena. Nesse sentido, a revisão sobre o conceito de “Teatro de Rua” e a posição do ator como um “invasor” em diálogos de rebeldia e

risco com a cidade e suas diversas máscaras recolhidas nos estudos de André Carreira (2008; 2001;) e Benjamin (1989; 1994), foram reflexões fundamentais nesta empreitada.

A cidade é constituída, de um lado, pela ideia de planejamento, ordenação, lógica instituída, que obedece às demandas objetivas do cotidiano de seus passantes. E, por outro lado, falamos da cidade que construímos com hábitos, usos e práticas forjadoras de territorialidades e de formas diferentes de convivências anônimas e desvinculadas. Assim, a invasão deste ambiente por meio da *Noiada*, implicou uma compreensão pela via do fazer teatral das formas de uso social, modos de recepção, movimentos e deslocamentos da cultura e comportamentos, que constroem este ambiente. Neste sentido, o artigo de André Carreira, intitulado: *Teatro de invasão redefinindo a ordem da cidade*, foi iluminador. Cito um trecho:

Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos, as dinâmicas sociais e culturais são o material que permite pensar a cidade como tecido. É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dinâmica geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos. (CARREIRA, 2008, p. 67)

Nesta busca o fenômeno “Teatro de Rua,” da forma como conhecíamos como linguagem da vertente da cultura popular, não refletia os nossos anseios. Ao contrário disso, o direcionamento que tentávamos tomar em *Noiada*, embora ainda de modo incipiente, foi o de tomarmos a cidade, intervindo em seus fluxos inconstantes e cotidianos, por meio da linguagem cênica, incorporando a multiplicidade de significados e significantes daí advindos. Até aí, muitas dúvidas e erros de percurso ocorreram, em razão das tentativas e descobertas iniciais, de como fazer um teatro na rua que gerava para o contexto da Pã um tipo de representação em deslocamentos pelo centro comercial de Fortaleza e bairros circunvizinhos.

Se estávamos acostumados com posturas que buscam pequenos espaços da rua, ou das praças, para espetáculos que circunstanciam seus discursos como manifestação popular baseada na roda de público, aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos. (CARREIRA, 2008, p. 68-69).

A intervenção artística ou, como Carreira denomina, a “invasão” de *Noiada* no uso cotidiano dos espaços da cidade por onde passava, dialogando de forma desarticulada, por exemplo, com seus habitantes, seu clima, seu cheiro, seu tempo-ritmo, com os riscos daí advindos, e, ao mesmo tempo, com diferentes zonas socioculturais, implicou atos de rebeldia, da ordem da peleja em deixar com o outro as histórias que contava. E de minha parte, como atriz e cidadã, realizava um gesto político e estético de recusa à interferência da lógica

aviltante e excludente do capital, no espaço público. *Assim, a intervenção artística insere na lógica funcional da cidade, deslizamentos momentâneos que podem subverter procedimentos cotidianos.* (P. 69)

Quando *Noiada* andava por entre ruas, esquinas e praças, parando de repente, em algum destes lugares, rompendo o ritmo da caminhada, desorganizava em seu desnordeio os fluxos comuns destes espaços, fundando outros. Redefinia as relações do olhar e da afetividade entre ela, o outro e estes ambientes, por meio do ato de pouca valia, que era o de contar as suas aventuras e desventuras da vida vivida na cidade. *E ela vai fazendo a trajetória da vida dela, em função da cidade e a cidade também vai se materializando, tomando forma a partir da lombra dela. Aí, o por quê? Por que eu quis dar essa rapsódia, essas possibilidades de tá aqui e tá ali, ao mesmo tempo. [...]*⁹¹; sujeitos e cidade reconfigurando-se em meio à cena instaurada na cidade, ainda que de forma provisória e fragmentada. Vejamos essa reconfiguração no discurso de *Noiada*, após ter saído do hospital e ir em busca da mãe:

Do hospital mermo, eu ganhei o mundo. A casa num era minha mermo! Eu tarra só com uma muda de roupa. Eu subi ali de pé dois pelo centro, arrodiei ali pelo Mucuripe, me lembro como se fosse hoje, quase dei uma agonia até chegar na Aldeota onde ficarra a radia. Cheguei lá era bem cedim, na rádia, fiquei até mei dia, o hôme chegarra mei dia. Era um monte rente que tinha perdido parente, o porro rinha de tudo que era canto. Era um calô medõe. (ALMEIDA, 2008, p.17-18).

Quanto a mim, como intérprete do solo *Noiada*, ao deparar-me com a proposta de encenação e seu caráter nômade e de invasão da cidade, compreendi aos poucos o importante fato de que fazia “teatro na rua” e não “teatro de rua”. Mais do que a nomenclatura, porém, se por um lado, me parecia estar clara essa diferenciação em função, por exemplo, do não uso de elementos cênicos próprios dessa estética (maquiagem carregada, cenário multicolorido, por exemplo), de outra parte, o fato de colocar em cena na cidade uma personagem a contar as suas histórias para o espectador, não significava dizer que estávamos no caminho certo. Esta era uma inquietação central.

Compreendi, aos poucos, um princípio fundamental: a cidade não é um mero cenário e tampouco, um palco no sentido tradicional. Segundo Carreira (2008), não é cenário porque não contém a cena, e muito menos a ilustra. Mais importante do que estabelecer comparações arrogantes ou de valor entre uma e outra modalidade, o mais importante foi aprender que o fenômeno teatral, que estávamos nos empenhando em realizar em seu caráter polifônico e dialógico com o habitar a cidade, nos ajudava a senti-la e fazer parte dela.

⁹¹ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/ 2011.

Em outro texto, intitulado *Reflexões sobre o Conceito de Teatro de Rua*, aprendi com André Carreira (2001) que é preciso discutir mais a fundo as especificidades dessa modalidade, além do figurino de chita e do escracho, predominante em seu viés. Variadas modalidades de expressão ao ar livre, tomadas a partir de seus referentes históricos como o teatro religioso e o medieval e outros contemporâneos como o “happenin” e a *performance*, entre outras, de cunho marcadamente político dos anos 1960 e 1970; além das festas populares como ação performática que ocorrem na rua, demarcam uma certa imprecisão desse conceito, que, como exprime Carreira, é necessário refletir.

Portanto, para aproximar-me das características da teatralidade da rua, foi preciso pensar outras características do espaço cênico cidade, que não apenas a *rua* como parâmetro. Tentava com isso superar a ideologia do *popular* que a sustenta – a de inclusão dos segmentos sociais excluídos das casas de teatro, apenas. Nesse sentido, elementos como a diversidade de integração e usos da rua e a multiplicidade de padrões culturais que se apresentam na cidade, além da relação com o público e a interação com a realidade, foram pistas mais seguras para pensar essa teatralidade, como enfoque relevante na artesanaria de *Noiada*.

Foi necessário, então, integrar o funcionamento da cidade, nos momentos de criação da cena e de realização das intervenções, estar aberta ao jogo vivencial e lúdico que se instaurava no cotidiano. Esse aspecto demandou (e assim continua) um exercício de despojamento das minhas seguranças como atriz “experiente” na caixa cênica e da audiência cativa e bem comportada do público que me assistia em *Noiada*. Por outro lado, este teatro de rua e sua teatralidade dentro dessa concepção invasiva exigiu da Pã um debruçamento sobre tal pesquisa, bem como escolhas estéticas e políticas; um fazer teatral que tem um modo de se fazer presente. *Adentra um espaço que pertence aos cidadãos e seus repertórios de usos, às instituições e seus desejos de ordem e funcionalidade, ao trânsito de veículos e de mercadorias com sua imperativa urgência.* (CARREIRA, 2001, p.5). É uma ação inútil, intrusa, invasiva, arriscada e insistente, em um terreno de poucos aliados.

Segundo Carreira (2008), há duas tendências paradoxais que convivem nesse espaço: respeito às regras sociais e abertura ao jogo. Em especial, a segunda tendência possibilitou-me a expressão da liberdade criadora e, daí, a ruptura com a ordem social. Implicou redimensionar a rua como lugar de obediência a um “planejamento urbano” que atende à lógica do ordenamento e da convivência anônima e efêmera entre os sujeitos. Neste caso, apenas contar uma história para os passantes como mero ato de representação, não bastava para esse intento. Foi preciso incorporar a cidade não como cenografia e sim, como texto que

dialogava com *Noiada*, e “jogar limpo” com o espectador para que ele reconhecesse que o que ocorria ali era teatro.

No que concerne à atuação em um espaço coletivo como a cidade, precisei em alguns momentos, repensar a minha formação, função e os níveis de envolvimento com esse espaço. Isso implicou o entendimento, ainda novo para mim, de um fazer teatral que interpreta a cidade como dramaturgia e invade um território hostil e, ao mesmo tempo, poético e generoso. Invadir esse terreno tenso exigiu-me então, uma percepção no sentido de buscar, por meio de uma *performance* provocativa, um comportamento extracotidiano que me ajudasse a romper com o cotidiano instaurado na rua; dar significado a esse espaço de modo que os passantes não deixassem de perceber minha presença como atriz em estado de representação, de modo que eles próprios instaurassem novos olhares e modos de utilização e convivência naquele espaço rotineiro. O desafio era assumir essa posição de “atriz invasora”.

A instauração de um jogo sincero de representação de natureza imprevisível e arriscada com o espectador foi fundamental para essa atuação invasiva. Por estarem imersos nesse ambiente de rua, os sujeitos que observavam a cena de múltiplos lugares e distâncias engendravam outros fluxos que compunham com outros elementos e acontecimentos de risco da cidade, um material importante para as intervenções. Nesse sentido, a capacidade de improvisação extrapolava minha prontidão em resolver os imprevistos surgidos, para a criação de um espaço no qual por vezes, a ação do espectador penetrava na cena. Sentia que o intento de *Noiada* de estar com o outro, se estabelecia. Ali, a roda da vida girava em um tempo mítico a exigir seus instantes do sagrado. *O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado.* (ELIADE, 2002, p. 54).

Outro ponto foi o risco. Presença recorrente nos exercícios de apropriação da cidade, este componente foi uma espécie de termômetro para senti-la corporalmente e perceber sensações e ações possíveis de serem integradas à artesanaria de *Noiada*. Hoje pouquíssimos espaços urbanos estão livres deste estado de tensão que nos situa em movimento de prontidão e cuidado com a nossa integridade, tanto física, quanto moral. Muitas vezes apreensiva, e em outras nem tanto, realizei sozinha, exercícios de andar pelo centro comercial de Fortaleza e suas praças, perder-me, em um dado momento apanhar um ônibus, perder-me novamente. Descer em locais conhecidos, estranhá-los pela observação; sentar-me em algum canto de calçada ou parada de ônibus e ficar olhando o tempo, o ritmo da cidade e dos caminhantes, ora frenético, ora de calma, seu cheiro, sons e luzes. Por vezes, sentir-me engolida pela cidade, que me exigia um modo de negociar com seus espaços. Enfrentava estes desafios com

medo. Nestes momentos, talvez por que fizesse isso com o figurino, sentia-me invisível, com um sentimento entre liberdade e esvaziamento. Os desconhecidos discretamente puxavam desconfiados os pertences para si, quando me avistavam, carregando nitidamente o semblante de tensão. Já alguns dos meus conhecidos da praça da Gentilândia (local de minha convivência constante), faziam de conta não me reconhecerem. Percebia o medo neles também ao me aproximar.

Gente com medo de gente entre encontros e passagens. Aquele era o público de *Noitada A rua é funcionalmente um espaço de trânsito que permite que se estabeleça uma multiplicidade de relações*. (CARREIRA, 2008, p. 77). Por outro lado, a movimentação frenética em diversos fluxos neste ambiente, daqueles que andavam meio atônitos em todos os lugares e direções, em meio à fatura de estímulos visuais e sonoros, lembrava-me Benjamin (1989), denunciando a experiência da multidão que se movia entre choques e colisões por entre o tráfego da cidade moderna, controlados apenas pelo sinal de trânsito: *Nos cruzamentos perigosos, inerções fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria* (p. 124). Eu buscava o olhar despropositado dos passantes de Edgar Poe.

Assim como Benjamin menciona, porém, os conflitos desse ritmo das grandes metrópoles, também atenta para a possibilidade de outras experiências subjetivas paradoxalmente produzidas neste ambiente, e que não se referenciam no caos estrutural, na poluição ou na violência. Citado por Benjamin (1989, p. 37), o poeta Baudelaire, crítico voraz da cidade e, ao mesmo tempo, fascinado por ela, mostrava em seus poemas o escárnio e o deleite com as inovações e relações advindas deste ambiente. E questionava: “o que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?” De outra forma, a figura do “flâneur” como caminhante criativo também é citada por Benjamin (1989, p. 35):

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas e os terraços dos cafés, as sacadas de onde após o trabalho, observa o ambiente.

Acredito que o risco experimentado em alguns ambientes da cidade de Fortaleza por onde andei, deixando-me afetar, sinalizou uma dessas experiências de renovação de subjetividades em um espaço de confronto marcado pelo medo, pela violência, e que pretensamente seria lugar de convívio social. Seria esse o tipo de experiência que *Noitada* buscava em seus movimentos colisivos com os desconhecidos? Na Pã discutimos sobre essa

cidade que por um lado, é excludente e aparta, instaurando uma espécie de letargia que insiste em nos contaminar como partícipes do mundo globalizado e por outro, em função de suas especificidades, Fortaleza se regionaliza, se interioriza pelas práticas culturais e sociais de seus habitantes, como podemos ver através dos olhos de *Noiada em Iracema via Iracema: Eu não queria falar da Fortaleza como é, mas, da Fortaleza construída a partir da vida dela, do olhar dela, dos sofrimentos dela. Aí, eu fui pontuando isso através dos encontros*⁹². [...].

A globalização da cultura, um modo renovado de perceber o local, o nacional e o mundial, a escalada crescente da violência a níveis aviltantes, novas formas de organização social, o avanço da revolução tecnológica, todos estes fatores fazem com que o teatro invista em formas diferenciadas e plurais de buscas por caminhos de reflexões sobre esse contexto contemporâneo. Sílvia Fernandes (2010, p. 71), como estudiosa dessa temática do teatro na rua, menciona o mesmo contexto de tensão encontrado em sua cidade, dada a globalização na qual vivemos e que resvala para uma estado de apatia:

Nos dias em que correm, viver em São Paulo, como em qualquer outra grande cidade brasileira, é risco de vida. Não apenas no sentido evidente da vizinhança com o crime e a violenta exclusão social, mas também no metafórico, que Sartre sugeriu com tamanha maestria. A morte na alma é o resultado mais danoso da anestesia sensível e social que o cidadão paulistano experimenta gota a gota, pelo simples fato de viver num espaço público que recusa a sua destinação precípua, sonogando a seu habitante justamente a coisa pública. (FERNANDES, 2010, p.71).

No entanto a cidade pulsa, fala, modifica-se mediante os significados e relações que os habitantes elaboram neste espaço, de acordo com os diversos usos, visões múltiplas e percepções com as quais interferimos no funcionamento do seu cotidiano. É dia – racional, física, apolínea, e é noite – dionisíaca, orgiástica, imaginária. Com *Noiada* tentei instaurar estes cenários urbanos e dialógicos de caos, utopia e delírios, acreditando na possibilidade de que podem ser forjadas outras maneiras de olhá-los e de usá-los. Sob este aspecto, cito Silva (2001, p.21):

Teríamos desse modo, pelo menos dois grandes tipos de espaços a reconhecer no ambiente urbano: um *oficial*, projetado pelas instituições e feito antes que o cidadão o conceba à sua maneira; outro, que, de acordo com o que foi dito anteriormente, proponho chamar de *diferencial*, que consiste numa marca territorial usada e inventada na medida em que o cidadão o nomeia ou inscreve. (Grifei).

⁹² Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/2011.

- **Intervenção cênica ou “isso aí é teatro de verdade”?**

Com base nesta pergunta ouvida de um dos espectadores na primeira intervenção de *Noiada* fiquei me questionando: que tipo de linguagem nos propunhamos recriar, uma vez que em termos de criação artística não há purismos? Sempre subimos nos ombros de alguém para inventar o nosso modo de fazer. Com o amadurecimento das experimentações, percebi que, ao denominarmos intervenção cênica o que vínhamos produzindo, isso significava olhar para trás e ver as resultantes do acumulado durante a montagem do espetáculo *Fragmentos do Corpo*, associado à fragmentação da dramaturgia, à fotografia, ao vídeo e à performance.

Havia também um interesse pela ocupação do que chamamos “cidade virtual” que é a internet, coexistindo com a cidade contemporânea de carne barata e muita pedra, reverberando as cenas gravadas e postadas neste veículo de comunicação, como apropriação e síntese de várias linguagens artísticas na cena, resignificando-as. O que estávamos fazendo implicava também outro modo de fazer teatro, norteado por escolhas e por um pensamento ético, estético por tanto, político, que vínhamos constituindo na Pã, de contraposição às relações consumistas e ativistas que orientam este fazer como prática humana e cultural, regida pela lei do mercado. Para Carreira (2008, p.69):

As linguagens artísticas que não estão diretamente relacionadas com o universo da publicidade, ou dos mass media, criam espaços de estranhamento com as rotinas das cidades, ainda que mais não seja, porque não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital.

Durante a artesanaria da cena de *Noiada*, o exercício de coleta e de transcrição (fragmentação e *sampleamento*) do texto originaram o roteiro dramatúrgico, e este como um *leitmotiv*, foi incorporado ao meu roteiro de ação corporal e vocal (onde cabiam os improvisos e ensaios), para a construção da partitura cênica. Além disso, durante as intervenções, o diretor e outros componentes fotografavam e filmavam o que ocorria e, em seguida, esse material era postado na revista eletrônica do grupo, algumas vezes *in loco*, originando nestes atravessamentos, desde já, outros textos ampliados.

Nessa fase, a relação entre a atriz, o diretor e todos que colaboram para o nascimento do espetáculo se intensifica com altos e baixos, entusiasmos e conflitos, cansaço e vitalidade, admiração e suspeitas recíprocas. O compromisso cotidiano dos ensaios, as novas propostas, as surpresas que cada um consegue trazer, a dedicação a um trabalho compartilhado são aspectos fundamentais em nossa relação profissional de grupo. Esforçamo-nos, procurando nos dar, mutuamente, confiança, sem a certeza que um dia o espetáculo alçará voo. (VARLEY, 2010, p. 118)

Percebia que estes vestígios do trabalho imaginativo do diretor entravam em sintonia com as trocas de saberes e de ideias na Pã, e deflagravam novas práticas cênicas e aprendizagens divididas com todos. Entre os ensaios e erros de tais experimentações, nos revíamos de maneira crítica e sensível quanto à posição e atitude assumidas neste contexto, como um coletivo de fazedores da cena, abertos ao diálogo com essa multiplicidade de linguagens artísticas na contemporaneidade. Este fazer performativo em sua dinâmica não necessariamente visava ao fim, no sentido de acabamento. Moldava-se à medida do processo de trabalho. No depoimento que segue, Suzy Almeida comenta estes diálogos multifacetados com as diversas linguagens artísticas produzidas pela Pã, referindo-se a um descentrando da posição privilegiada que muitas vezes o ator ocupa, embora na Pã ele ocupe um papel decisivo e potente, em função da polifonia que nutre a cena:

Achei muito parecido com o apagar das fronteiras de espaço e de tempo que a web propõe a relação com a Pã. No caso com o Karlo Kardozo e com você, foi fundamental para isso, essa nova forma de acabar com o sujeito, criar uma coisa polifônica e o que eu tô chamando hoje, que não sou eu que chamo, mas, o pessoal que trabalha com a cybercultura, que é o hipertexto⁹³.

Por outro lado, esse *hipertexto* ao qual se refere Suzy Almeida, embora guardasse relações com a *performance*, dela se distanciava pelo tempo demorado e planejado de ensaios, por exemplo. Além disso, apesar dos momentos espontâneos, havia ensaios de preparação, tanto nas ruas como na sala de ensaio e uma não pretensão explícita de “transformação” do espectador como requer essa linguagem, de acordo com Renato Cohen (2007, p.45-46): como *arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor*. O duplo papel de protagonizar a cena e, ao mesmo tempo, estar atenta ao que se anunciava nas improvisações ocorrentes em interações dialógicas com o espectador, exigia-me um nível de preparação no qual o corpo tinha que estar presente, dilatado, matizado pela escrita da cidade, por mais que houvesse um roteiro a seguir. Assim, esse caráter de performatividade aí presente, não caracterizava *Noiada* como *performance* propriamente dita.

De outra forma, o jogo de intervir com a cena na cidade, quebrava o sentido linear de ficção, me exigia estar alerta para o não planejado e as interferências do espectador das mais diversas maneiras, desde, por exemplo, a esmola que me foi ofertada e que não recebi, aos empurrões, e vaias. *À medida que se quebra com a apresentação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto e, portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de*

⁹³ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/2011.

risco. (COHEN, p. 97). Contava muito de perto com esse risco consciente como exercício de liberdade e de autonomia, e como produção e expressão de conhecimento em processo, pela via do teatro, que só ocorre em parceria com o grupo de pertença e com os espectadores. Nesse campo *Noiada* se afina com a *performance*.

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os participantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura(...) pessoas que não se submetem ao sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.(COHEN, 2007, p.45).

Embora a dialogicidade entre os elementos de composição gerando unidades expressivas dissonantes, a intervenção cênica *Noiada* como manifestação artística, não se constituiu uma *performance* em sentido literal, e tampouco, um *happening* no qual predomina a espontaneidade. Por outro lado, recolhi do espaço urbano o que ele me proporcionou para gerar a cena em devir, e, por sua vez, devolvê-la a tal espaço, mediada pelas trocas de experiências com o espectador.

Para finalizar este ponto, um valioso aprendizado: nas intervenções cênicas de *Noiada* em alguns lugares de Fortaleza, foi preciso pulsar com a cidade, para nela intervir. O trabalho imaginativo da artesanaria da encenação, como norte dessa prática, evocou um trabalho concreto durante o fazer da cena de evocação de imagens mediadas pelas trocas de saberes individuais e coletivos, fundadas na compreensão progressiva de vivências corporais, imaginativas, afetivas e críticas com a cidade, estimuladas pela autonomização. Como atriz-pesquisadora intérprete desse trabalho e por tanto, envolvida em todas as etapas que o constituíram como objeto artístico, exercitei também momentos de convívio solidário e criativo com os parceiros da Pã e os espectadores. Pérolas que recolhi como mais uma aprendiz da infundável trajetória do fazer-pensar teatral que agora, como neste contexto vivido, mira a cidade com encantamento e assombro.

3.3. Intervenções cênicas de *Noiada*: artesanaria da personagem em “andarilhagens” pela cidade

Toda vez que mergulho em um processo de criação teatral, é como se a vida dobrasse uma esquina na qual só fico sabendo onde ela vai dar, à medida do trajeto percorrido. Foi assim com o texto dramático *Iracema via Iracema* no qual busquei um lugar de autoria no dinamismo da ação e da reflexão durante a artesanaria que o transubstanciou em cena.

No terceiro e último ponto, ora percorrido, detenho-me sobre o meu trabalho imaginativo durante a arteficialidade da personagem *Noiada* em “andarilhagens” por alguns espaços da cidade de Fortaleza, em meio às três intervenções cênicas realizadas nas ruas, e ônibus entre os anos de 2009 e 2010. Desvelo níveis de apropriação daquela narrativa, no que se refere às aprendizagens com os parceiros da Pã (heteroformação), com a cidade e sua cultura, com os saberes técnicos adquiridos pelo trabalho do corpo em tateamentos expressivos, imagens imaginadas (ecoformação), como elementos integrantes da reflexão sobre a autoformação segundo Pineau (1986), sintonizada com a polifonia da encenação e a compreensão crítica destes momentos. Vários sentidos e significados referenciados no mundo da vida e das experiências artísticas foram partilhados. *O conceito de experiência apresenta-se então como um conceito aglutinador dos projetos de conhecimento da formação no decurso da vida* (JOSSO, 2004, p.27).

Apresento inicialmente, a segunda intervenção – lembro que a primeira já foi descrita no capítulo 2 –, com base nas cinco *unidades poéticas* expressas no tópico anterior. Nesta operação, como nota Sílvia Fernandes (2010), trabalhei na prática, buscando certos procedimentos cênicos, como a materialidade espacial, textual, visual e expressiva e por meus atos imaginativos, tentando estabelecer diálogos com as escrituras dramaturgica e cênica, para fundar uma dramaturgia de atriz como um instrumento que fui afinando; uma lógica que abrigou técnicas que já dominava e outras que aprendi ao longo desse processo, e que fui acomodando em meu corpo. Julia Varley (2010, p. 48) parece partir de um lugar semelhante em suas criações. Vejamos:

No Odin Teatret, a dramaturgia é definida como simultaneidade e sucessão coerente de eventos em níveis distintos: orgânico (ou dinâmico), narrativo e evocativo. Deixando-me guiar por essa classificação, poderei dizer que para uma atriz a dramaturgia dinâmica ou orgânica corresponde à presença; a dramaturgia narrativa, a interpretação do tema, do texto e da personagem; a dramaturgia evocativa, a um universo pessoal feito de necessidade e rigor, imaginação e impulsividade.

Disso, vi que contar a história de *Noiada* dependia também, em alguma medida, do poder de convencimento das minhas ações físicas e vocais ou dessa “presença cênica” a qual se refere a autora há pouco citada. Aos poucos, ia tentando juntar saberes já apreendidos pelo corpo como um todo, pulsante e vivo. Tinha necessidade de colocar ali, algo de mim com extrema sinceridade; antes de tudo, formar um pacto comigo mesma, de que era possível jogar esse jogo com *Noiada* que por sua vez, não me exigia menos que isso.

- **2º Intervenção (segunda analisada): “pega a doida iiiii.....”**

À medida que era invadida pela artesanaria de *Noiada* estimulada pelo estudo da dramaturgia, pela proposta da encenação, treinamentos e improvisos, detinha-me na criação desta personagem segundo o que vinha experimentando com o corpo nas andanças pela cidade, em exercícios de intersubjetividade da imaginação, tentando dar-lhe uma forma ainda fugidia.

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 entrevistas 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)

Assim, depois da 1º intervenção de *Noiada* realizada no ônibus circular que trafega a área metropolitana de Fortaleza, parti para a 2º intervenção (foto 10 – anexo) ocorrida no dia 30 de julho de 2009, uma quinta-feira, às 17 horas, em um itinerário iniciado em frente à casa do diretor da Pã, na Rua Marechal Deodoro, no bairro Benfica, passando pelas ruas Joaquim Magalhães, indo até a avenida da Universidade. Escolhemos uma *unidade poética* retirada do texto, como roteiro para a cena seguinte, complementando-a com o nome de alguns bairros de Fortaleza que eu diria ao final, repetidas vezes. Note-se aqui a intervenção no texto dramático pelo diretor, diluindo a centralidade ou subserviência da encenação e a própria autoria, além de assinalar uma perspectiva de mistura de espaços-tempos e identidades, juntando nomes de bairros nobres, do centro comercial e da periferia.

Unidade poética 1: Abandono da mãe

O maior golpe do mundo que eu tive na minha vida foi quando com nove ano perdi minha mãe querida, morreu queimada no fogo, morte triste dolorida, que fez minha mãezinha dar o adeus por despedida... (REFLETE) Ô musga penosa! (CONTINUA O CANTO) ‘... Quando eu vinha da escola logo de longe avistei o rancho que nós morava cheio de gente encrontei, antes que alguém me dissesse eu logo imaginei que o caso era de morte da mãezinha que amei...’(CHORA CONTIDA)...Coisa mió do mundo é mãe, né? Foi a mió coisa que deus deixô no mundo... não é não? Pois é... Ó aí..Pesta atenção,pesta atenção nessa paste aí... (CANTA)‘Não matá e nem robá.nem ferir sem sê ferido...Descansa em paz minha mãe que eu cumprirei o seu pedido’... (FALA) Tadinha da minha mãe... A coisa que ela mais tinha medo era de morrê nas terra alêa...Ela dizia: A coisa mais peó que pode acontecer com um sê vivente é morrê e se enterrá nas terra alêa. Pois ela acabô morreno e se enterrano nas terra alêa...Antes dela falecê, ela tava no balão,o doto chegô pra mim e disse preu levá pra morrê em casa...O mal já tinha comido tudo...Lá nela! Ela morreu daquela doença, não, sabe? Daquela doença que a gente não pode dizê o nome... O doto abriu e na merma hora fechô... Disse:

Leve Dona Iracema pra casa, pra descansá em paz em casa junto da família...Eu disse pra ele: Pra onde? (FALA COMO SE ESTIVESSE TAMBÉM COMUNICANDO AO MOTORISTA) Mas minha mãe não tem casa, meu fi. A gente não tem pra onde ir...Meu fi, eu tô lisa, lesa e louca, comprando fiado e pedindo o trôco..Minha mãe vai ficá é aqui, é direito de vocês ficar com ela.(PERGUNTA)Não é direito deles ficar com ela? O doto mandô eu falar com a sistente social, a muíé disse que não podia fazê nada...Eu mandei tudo pra puta que pariu. Eu não mando recado não, meu fi! (AO MOTORISTA) Tá pensano o quê? (VOLTA-SE PARA O PASSAGEIRO) Ra tarra cum uma semana que eu tarra dormino no chão do corredô. Naquele tempo eu bibia umas cachacinha boa, num sabe?...Aí, me passô pelo sentido...Eu deixo minha mãe aqui, aí eles resolve...Eles num vão rebolá minha mãe no mei da rua, que eu sei...Pedi bença a minha mãe, cubri ela cum lençol, fiz o sinal da cruz...Aí, deixei ela lá e fui mimbora...Nunca mais botei os pé lá...Foi a derradêra vez que eu vi minha mãe...A bichinha...Com a batinha branca, sem os dente, nem um fiapo de cabelo na cabeça, só o vem-vem...Na mióra da morte, ela chegô pra mim e pediu pra toma banho na lagoa, só prestava se fosse na lagoa...Ela tava variano, achando que tarra na casa dela, na terra dela. [...]. (Pausa) **Pra onde? Pra onde? Pra onde? Gentilândia, Pirambu, Messejana, Jardim América, Centro da cidade, Zé Walter, Aldeota, Carlito Pamplona, Antoin Bezerra, Barra do Ceará. (Repete várias vezes em ordens diferentes).**

Antes dessa intervenção, a Pã, em reunião, pensou na estratégia de ocupação, no sentido do espaço a ser ocupado, e na maneira de realizar a ação. Havia uma compreensão de que pelo fato de estar na rua, eu ficava à deriva dos imprevistos e riscos. Porém, como atriz, tinha uma margem de prontidão, ainda que frágil para aquele ambiente, para tentar ler o que se anunciaria em cada momento, e propor um diálogo da encenação esboçada com as regras e com os espectadores daquele espaço.

Saí de dentro casa do diretor no final da tarde, por volta de 17 horas, vestida com umas calças de malha preta, uma blusa branca, descalça e o cabelo desgrehado. Ocupei a ponta da calçada de uma casa com muro pichado que ficava em frente. A ideia era a de um “ensaio” na rua, uma improvisação. Isto para mim, como atriz, já se estabelecia como responsabilidade de cena. Estava nervosa. Era a primeira vez que fazia aquele tipo de experimentação. Percebia que aquele momento me exigia uma prontidão corporal e um estar aberta ao diálogo com o espaço, com o risco e o inesperado, como fora da primeira vez em que realizei *Noitada*. Por outro lado, não queria esse peso e sim estar presente e aberta ao jogo da rua. Era preciso me apropriar das regras daquele jogo.

Sentei no meio-fio e, conforme a orientação do diretor comecei a explorar o espaço, interagindo com o que ele me oferecia para compor a cena, além do roteiro da *unidade poética* inicial. Comecei a sentir a rua. Fiquei lá, observando durante uns cinco minutos, em estado de porosidade e deriva. Em seguida, iniciei o canto de trechos da música *Iracema*, em tons variados. Sentia-me um pouco tonta, minhas mãos geladas e a respiração acelerada. A rua era grande demais para mim. Embora ali parada, sentia vontade de sair correndo. Uma hora antes, havia feito exercícios de aquecimento e respiração em ritmos variados, buscando um corpo atento. Precisava conter, equilibrar uma energia, que, apesar do repouso, não se

esvaísse, embora sabendo que se tratava de um improviso. *Para chegar a resultados válidos, devem-se encontrar obstáculos e resistências, passar por momentos de crise e confronto, ter a paciência de esperar que os resultados apareçam quando acharem justo.* (VARLEY, 2010, p. 118)

Havia um barulho constante de carros, muitas pessoas na rua, poeira, o odor forte do esgoto que escorria de uma casa, muito lixo na calçada de outra (*Vadia* foi realizada aí); uma atmosfera que parecia querer me engolir. Agarrei-me num fio tênue de consciência que a experiência como atriz me dava diante do que estava para acontecer, movida pela improvisação. Era preciso estar atenta de corpo inteiro para não me deixar invadir pelo medo.

O ato de estar parada em plena rua provocou um estranhamento no meu modo de olhá-la. O asfalto parecia uma enorme língua preta a querer me dizer das suas regras. Lembrei-me da infância de brincadeiras na calçada com os meus “capitães de areia”. Busquei instaurar um fluxo de tempo lento, diverso do tempo acelerado daquele ambiente, em final de tarde movimentada. Olhei para o chão e vi pequenas pedras, resto de construção, pontas de cigarro, lixo e formigas enfileiradas perto dos meus pés. Passantes e moradores vizinhos olhavam para mim, com olhares suspeitos, e se amotinavam de longe. Rompi com a música e comecei a contar muito baixinho, como que um segredo, o início da história de *Noiada* para as formigas que teimavam em ferroar meus pés.

Depois explodi. Levantei rápido rompendo aquele fluxo lento, dando ao corpo um ritmo muito rápido e fiquei andando de um lado a outro da rua, atravessando-a seguidamente, e metralhando o texto em tom alto. Como acentua Silvia Fernandes (2010, p. 164): *a ação dramática é a passagem de um território a outro, de uma situação espacial a outra, feita por meio do movimento físico/verbal das personagens.* À medida dos gestos e movimento ampliados, a voz alcançava entonações diferentes. Percebia que isso me fazia atropelar e repetir o texto, ainda não de todo seguro. Isso dava às falas estranhas entonações, volumes e ritmos como se fosse uma melodia, outra linguagem fragmentada e dissonante. Em um instante de iluminação em plena a cena, recolhia pistas para a “cracklinguagem” que vínhamos pesquisando.

Alguns moradores das casas próximas, curiosos, chegaram mais perto, sem entender o que se passava. Parei bruscamente próximo a um poste cuja luz falhava e onde havia três mulheres. Movida talvez, pelo corpo ampliado, energizado, abri os braços e gritei repetidas vezes atropelando as palavras, uma fala do texto muito próximo delas: *Coisa mió do mundo é mãe, né?* (ALMEIDA, 2008, p.9). Avistei um vendedor de algodão-doce com aspecto de

embriaguez, que aproveitava para oferecer seu produto e me vendo gritar, assim também o fez: *ó o algodão doce, ó o drama negada!* Dialogávamos?

Vi que outros componentes da Pã e alguns outros moradores me seguiam. O diretor às vezes se aproximava rompia o fluxo entrando na cena, outras vezes, se afastava, filmando tudo, com uma câmera. Uma das integrantes da Pã também fotografava de perto, de longe. Com isso, acredito que havia uma apropriação da teatralidade, não mais mediada apenas pela capacidade de *Noiada* como personagem, de criar uma ação em termos de desdobramento da narrativa. *Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular.* (FERNANDES, 2010, p.163).

Mudei de espaço. Saí correndo em direção à Rua Joaquim Magalhães, próxima à rua onde estava. Era começo de noite. Sentia meus pés machucados e a sensação de que tinha que reaprender a andar e correr descalça (tempos dos ancestrais evocado pelo meu corpo? Tempos primitivos?). Eu estava me sentindo quente agora e suave muito; a respiração acelerada e o coração batendo forte. Mais improvisado. Interagi algumas vezes com os passantes que riam, vaiavam, comentavam a cena; outros xingavam *Noiada* de longe, com o nosso já conhecido grito cearense: “iiiiiii...pega a doida”!!!! Outro: *leva ela pra casa e amarra!*

E aqui trago para a reflexão a ideia de uma relação entre a encenação e o espectador, ou a relação emblemática atriz-espectador. Dizendo que o teatro exige uma inscrição onde há reflexão e emoção, por meio de signos, Ubersfeld observa que tudo o que emana do corpo do ator/atriz (e por conseguinte, da encenação), repercute no psiquismo do espectador, *induz, por meio de signos (sinais), o expectador da cerimônia teatral a experimentar emoções que, sem ser idênticas às emoções representadas, mantém com elas relações determinadas* (UBERSFELD; 2005; p. 28).

Vejo aqui então, que há sentidos prefigurados em *Noiada* como diz Ubersfeld, que envolvem também o meu psiquismo como atriz, mobilizando reflexão e emoção. No entanto, segundo Brecht, na leitura que Ubersfeld (2005; p.28) faz sobre o trabalho dele, *o teatro não produz nos espectadores somente o despertar de fantasmas, mas às vezes também o despertar da consciência, - um talvez não ocorra sem o outro, como diz Brecht, pela associação do prazer e da reflexão.* Haveria *uma atividade própria do espectador* (p.28) em que cooperam dois elementos, de um lado, a reflexão e de outro as emoções, experimentadas no decurso da experiência com o teatro.

O prazer teatral a que se refere Brecht, observado por Ubersfeld (2005; p.28), *tem a ver em grande parte, com essa construção visível e tangível de um fantasma que podemos ver por procuração, sem a necessidade de nos expormos ao perigo de vivê-lo pessoalmente.* Seria

isso que contribui para o movimento dialético entre *distanciamento* e identificação: essa possibilidade de vivenciar fantasmaticamente o que a encenação desencadeia, em um diálogo com o mundo vivencial de cada um e do coletivo de pessoas, que naquela cultura vivem a experiência do espetáculo.

Saindo da ideia de diálogo para a de situação de diálogo, Ubersfeld (2005) observa que *o dialogo teatral é mais a emergência verbal de uma situação de fala que comporta dois elementos em confronto, do que uma série de camadas textuais com dois ou mais sujeitos da enunciação.* (p. 178) Seria a relação entre o discurso da personagem e outros discursos que causaria uma heterogeneidade textual, como diz a autora, que fazem com que haja nesta polifonia de discursos, diálogos implícitos e explícitos. Aquele processo dialético entre *distanciamento* e identificação, proposto por Brecht segundo a autora, teria essa complexidade. Nas suas palavras:

O discurso teatral mais subjetivo contém em si um aglomerado de discursos outros, tomados de empréstimo a elementos culturais da sociedade ou mais frequentemente da camada cultural em que evolui a personagem. Pode-se afirmar, sem exagero, que uma parte considerável do efeito de distanciamento brechtiano consiste em subtrair os enunciados da personagem, à ilusão do monocentrismo, para neles mostrar justaposições de enunciados de proveniências diversas; mais particularmente, esse trabalho consiste na justaposição de um discurso subjetivo e de um discurso colocado à distância, objetivado.” (UBERSFELD, 2005, p.178).

É nesse sentido que se pode falar em uma **representação expandida**, que resultante da encenação, faz explodir o diálogo do modo como se pensava com a hipertrofia do literário, em uma encenação, onde os discursos são plurais, saem de um monocentrismo e em que a situação dialógica da encenação impele espectadores a produzir sentido, em uma construção reflexiva e em que também seu psiquismo - seus fantasmas, sua emoção – está inteiro.

Passemos agora à descrição da **2º intervenção** de *Noiada*.

Em frente ao bar do Pedrinho – recanto boêmio do bairro Benfica – me coloquei no meio da rua, entre os carros que passavam, e arrisquei uma fala, repetindo-a em tempos e entonações diferentes, acentuando movimentações caóticas de idas e vindas de uma esquina à outra, e com paradas bruscas em frente ao bar. Cantei trechos salteados e confusos da música *Iracema* misturada com o texto, seguida algumas vezes, de uma voracidade ao extremo, e, em seguida, de silêncios. Depois esbravejei: *eu mandei foi tudo pra puta que pariu. Eu não mando recado não, meu fi! [...] Tá pensano o quê? [...]. Ra tarra cum uma semana que eu tarra dormino no chão do corredô.* (ALMEIDA, 2008.p.7).

Mais xingamentos e vaias dos passantes e, agora também, dos muitos clientes do bar. O dono e seus ajudantes saíram para a calçada, como se estivessem a proteger o estabelecimento de possíveis ameaças. Percebi pelos olhares confusos dos espectadores que, em função do som de música do bar (tocava Geraldo Azevedo) e das conversas em tom alto, não conseguiam entender bem o que eu falava, e nem eu própria às vezes, me ouvia. Tive a sensação de que estava dentro de um liquidificador, misturada a uma atmosfera repleta de informações e sensações inconstantes; e fui tomada por um desvario. Seria esse o estado de *Noiada* na cidade? Percebia que alguns espectadores se comunicavam comigo muito desconfiados e outros faziam de conta que nada estava ocorrendo. Em alguns momentos me senti invisível. Falava muito de perto e com receio para alguns clientes do bar, e eles não me olhavam, continuavam conversando uns com os outros, na mesa, como se nada de diferente estivesse ocorrendo. *Noiada* seria mais uma desnordeada que passava ali? O que significava aquela indiferença? Uma sensação de liberdade me invadiu porque diferente daqueles que estavam ali, ela podia assumir publicamente as suas desgraças e fraquezas! Que havia perdido da vida e que era justamente essa derrota, que a tornava mais forte e, ao mesmo tempo, muito frágil. Molambo de gente vivendo pelas ruas de Fortaleza.

Senti que precisava de um corpo que instaurasse esse itinerário impreciso, efêmero, esse nomadismo frenético, que por alguns instantes negociava com a rua e seus passantes, e por outros, buscava diferentes espaços e cúmplices e depois ausências. De alguma forma, aquele corpo parecia intervir naquele ambiente. Em outro relampejo, recolhia pista para esse **corpo nômade** que vinha pesquisando ao longo da artesanaria de *Noiada*.

Dobrei a esquina da Avenida da Universidade no sentido da Reitoria da UFC; mais carros, gente e barulho. Continuei a jogar fragmentos desconexos do texto. Caminhei um pouco rápido e passei em frente a uma casa, na qual uma senhora e duas jovens retiravam caixas de dentro de um carro estacionado na calçada. Ao me avistarem, visivelmente com medo, uma das jovens fez menção de fechar o carro e a outra, rapidamente, pegou sua bolsa e foi fechando o portão da casa. Em seguida, ficou ao lado da senhora que deveria ser a sua mãe, puxando-a pelo braço. Mesmo assim, a senhora ficou parada, observando-me. Cheguei perto dela e disse olhando em seus olhos e repetindo alucinadamente: *Coisa mió do mundo é mãe, né?! (ALMEIDA, 2008, p.6)*. Ouvi a senhora pedindo à componente da Pã que estava ao lado fotografando, que tomasse conta de mim, porque eu poderia ser atropelada. Ela entrou no jogo. Percebi que a rua e seus moradores também são podem ser cuidado com o outro. Continuei andando, agora em ritmo lento. As luzes dos postes iluminavam mais a rua.

Lembro das leituras em Brecht solicitando que por mais aperfeiçoado que seja o nosso ofício, não devemos afastá-lo do teatro do dia-a-dia, que acontece em plena a rua. Para Brecht, este *estranhamento* (conceito que ele desenvolve de variados modos em sua obra), acontece desde aí, no teatro das ruas, do povo simples. Vejamos nos “Escritos”, desse autor, como ele se refere ao aprendizado que os atores devem fazer sempre, com o homem das ruas. Nas palavras de Brecht (s/d, p.266-7):

*“Reparai, também,
Na circunspecção e no escrúpulo com que imita. Ele
Sabe quanto depende da sua exactidão: se o inocente
Escapa à condenação, se a vítima será indenizada.
Vede,
Repete agora o que já fez antes. Rectifica isto ou aquilo,
Hesitante, chamando a memória em seu auxílio, inseguro,
De estar a imitar devidamente, detendo-se
E solicitando auxílio a mais alguém. Observai tudo isto
Com respeito!
Com espanto!
Reparai como este imitador
Se não perde nunca na sua imitação,
jamais se transforma por inteiro no objecto da sua imitação.”*

Assim como o ator – este homem simples das ruas – mostra hesitações, repetições, age com circunspecção e escrúpulo, solicita auxílio para continuar a sua narrativa, chama a memória, imita pessoas, trazendo as situações que quer contar e não se perde nunca, nem se dissolve no objeto de sua imitação. É importante notar que Brecht diz que esse homem também é um artista e é humano; mas mostra que buscar uma forma mais perfeita deve ser tentada, sempre como um modo de reconduzir as pessoas às suas realidades de transformação, já que para Brecht o teatro é tão vital quanto as primeiras necessidades da vida. Nas suas palavras, plenas de poesia:

*“Não me vinde dizer: esse homem
Não é um artista. A muralha que colocais, assim,
Entre vós e o mundo, apenas vos expulsa a vós próprios
Do mundo. Se dizeis
Que não é um artista, também ele vos poderá dizer
Que não sois homem, o que seria
Libelo mais grave. Dizei antes:
Ele é um artista porque é um homem. Oxalá, consigamos
Fazer o que ele faz, de uma forma perfeita,
E sejamos, por tal, celebrados; o que fazemos é
humano,
É algo ensaiado, hora a hora, no bulício das ruas e quase
Tão importante para o homem como a comida e a respiração.
(BRECHT; s/d, p.268-9)*

Koudela (1990), em seus estudos sobre jogos teatrais, ressaltava o caráter de produção da obra estética, ao dizer que *a forma estética não é simplesmente dada, não equivale aos dados de nosso mundo empírico imediato. Para nos tornarmos conscientes da forma estética, devemos produzi-la.* (p.31). Brecht observava que havia uma modificação no trabalho do artista – um trabalho sobre a forma e um devir de celebração social da arte do ator – ao dizer que *mostrar é mais que ser* (BRECHT; s/n, p. 107), parecendo referir, com isso, a um trabalho significativo que tinha como resultante a forma estética.

Novamente recorro a Koudela, quando mostra que na arte há um desligamento da natureza, no sentido de que o símbolo na arte não seria uma experiência comum, sendo algo da ordem da cultura, o que produz uma experiência estética. Ressalta essa autora, porém, que a “atitude estética”, decorre de uma necessidade básica do ser humano, que é a necessidade de simbolizar, de dar sentido ao que vive – o que ela nomeia de “versão simbólica das experiências”. Mais que isso, a questão do símbolo na arte é vista por essa autora nos seguintes termos:

Se aceitarmos que a atitude estética é decorrência de uma necessidade básica do ser humano que é a versão simbólica da experiência, o caráter de distanciamento da vida corrente não significa evasão ou substituição do real por uma esfera fantasiosa, mas a evocação de uma realidade na ausência de qualquer objetivo habitual. (KOUDELA, 1990, p. 31)

E Brecht, sem sair desse patamar de distinguir arte e vida, situa o teatro como uma experiência que deve ser produzida de tal modo que suas referências à realidade devem remeter à de que o mundo é suscetível de modificações. Como observa Brecht (op.cit., p. 12): *creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.* O pensamento de Brecht nos mostra, também, que este compreendia a alienação do sujeito no mundo da Modernidade e que nem toda arte poderia dar conta de, ao nível do tratamento que dá ao signo, modificar isso.

Há certo modo de proximidade – ou familiaridade – que, por exemplo, no universo televisivo, distancia? Ou faz com que nos associemos ao que, distante, nos parece próximo, para que não façamos a crítica que poderia ser feita? Adorno e Horkheimer (1986), nos instigam quanto a essa questão. Poderíamos levar essa crítica – que muitas vezes é mostrada como um excesso do naturalismo em teatro – para nossa teatralidade contemporânea? Estamos conscientes de que a arte é uma produção que não tem um objetivo habitual, como diz Koudela, e de que ela deveria tornar estranhável o que naturalizamos na realidade?

Criticando o modo como hoje o universo televisivo chega a nós, Bavcar (1994) observa que, as imagens hoje *não devem nos distanciar das coisas para nos dar a ilusão de uma falsa proximidade* (p. 465). Comparando os problemas da imagem hoje ao da linguagem, diz Evgen Bavcar (1994, p. 464):

Os limites de nossa visão são assim, semelhantes àqueles da língua. A imagem-clichê é a expressão visual do empobrecimento da linguagem; e isto até mesmo na forma contemporânea da sua economia. [...]O real que nós percebemos pela televisão torna-se deste modo uma superfície autônoma carregando nela o esquecimento de seu substrato, assim como o apagamento do sujeito ainda capaz de uma representação interior.

Vejo na crítica de Bavcar a ideia de que há um simulacro, na imagem contemporânea que exerce funções que nos apartam da compreensão das realidades, que apagam nossa potência de sujeitos, e o modo como as pessoas podem percebê-las. Poderíamos pensar para *Noiada* então, com Brecht, uma estética, a partir dos homens e mulheres das ruas, dos invisíveis atores e atrizes da vida cotidiana; não sem buscar uma estética própria. E continuo.

Cheguei a uma parada de ônibus e apanhei o primeiro que avistei em direção ao centro. Perguntei ao trocador onde era o farol (ponto turístico do bairro Mucuripe, estigmatizado como lugar de prostituição), repetidas vezes. Percebi um semblante de ironia e, sem esperar que ele respondesse, gritei ao motorista que me deixasse descer. Ele, em represália, disse antes de parar, que, da próxima vez, eu lesse o destino do ônibus. Abriu a porta e eu desci, no início da Rua General Sampaio, próximo ao centro comercial de Fortaleza. Voltei a pé, sem documentos e sem dinheiro pela Avenida da Universidade, em direção à casa do diretor. Havia em mim um misto de choro e alegria. Meu coração voltou a bater forte. Dediquei aquele dia a minha mãe, Iracema em outra vida e à *Noiada* latente, com quem tinha muito o que aprender. Comemoramos no bar do Pedrinho. Fim da 2º intervenção.

- **A artesanania da personagem em “andarilhagens” pela cidade**

Da minha parte, durante a artesanania da cena de *Noiada*, criei, como suporte nesse roteiro provisório, uma base para a movimentação incessante da personagem, seja na cidade ou no ônibus: *Essa mulher estar em movimento todo tempo, o corpo em movimento. Então, ela é o próprio ônibus. Aí, eu pensei Iracema via Iracema*⁹⁴. Ações “partiturizadas” e improvisos, com os quais busquei um corpo-voz presente e atravessado por movimentos de

⁹⁴ Trecho retirado da entrevista realizada com Suzy Almeida, em 25/03/2011.

ritmos rápidos, lentos, alucinados, inconstantes, confusos, tentando instaurar no diálogo com os espaços da cidade com os quais intervinha, uma atmosfera por vezes caótica e outras de ausência. *Nós na pesquisa estamos falando e ouvindo a cidade. A cada ocupação pesquisamos o espaço que vai ser ocupado, que espaço é aquele, que forças são essas no trabalho que nós fomos fazer [...].*⁹⁵

Um corpo que espreitava o que a rua ou o ônibus poderiam me oferecer, e que existia ali concretamente; formigas mordendo-me o pé, uma latinha de refrigerante recolhida de um canto da rua, uma música no rádio ou no carro de propaganda que passava, um vendedor de algodões embriagado, um carro que passava veloz, uma conversa inesperada, um passante que “assistia” de longe e ria, um xingamento de outro que passava no ônibus lotado, dentre outras situações, com as quais juntei e brinquei com o texto, compondo com ele, a cidade e as pessoas, instantes de um estar-juntos renovados que definiam um tipo de “apresentação” pelo modo vivo com o qual me apropriava do real. Com Sílvia Fernandes (2010, p. 86):

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua apresentação sem mediações.

Segundo Josso (2004), minha construção mitológica na criação de *Noiada* ou como fui realimentando-a repetidas vezes no labirinto das transformações conceituais e práticas desencadeadas durante a artesanaria e as intervenções cênicas, envolveu o diálogo polifônico: eu, o fazer teatral na Pã e a cidade de Fortaleza: “dialogi-cidade”. Tudo isso entremeado às minhas experiências de vida e de arte e memórias do vivido como atriz-pesquisadora e educadora resignificado em arte; abismo no qual a vertigem da entrega, me inundou o corpo e a alma, como desafio do mergulho no trabalho artesão e do lugar de autoria que me esforcei por assumir nessa criação. Resignificava o conceito de *artesanaria da cena* teatral na contemporaneidade, vivenciando-o plenamente.

Depois daquele daquela 2ª intervenção, a artesanaria da personagem *Noiada* passou por vários atravessamentos dinâmicos, dentre os quais, à medida do processo, fui me distanciando do viés psicológico, embora em momentos iniciais, tenha me identificado com ela, devido as referências pessoais marcadas nessa narrativa. O risco aparente de concebê-la como louca destoava de nossas pesquisas. O diretor russo Constantin Stanislavski (1863-

⁹⁵ Idem.

1938) desenvolveu, no século XX, esse método psicológico ou naturalista de interpretação moderna para atores, com base na construção da personagem “encarnado” pelo ator, como se fosse outra pessoa que tomasse o seu lugar na cena. Segundo esse autor:

Por isso é que começamos por pensar no aspecto interior do papel e em como criar sua vida espiritual com o auxílio do processo interior de viver o papel. É preciso vivê-lo, experimentando sentimentos que lhe sejam análogos, cada vez que repetimos o processo de criá-lo. (2002, p. 43).

Além disso, aquele momento juntou várias questões relativas à feitura da personagem que se delineavam e amadurecia outras: qual a minha posição como atriz nesse jogo? Como seria o figurino? Que tipo de corpo-voz estaria implicado nessa representação que pretendia distanciada dessa elaboração psicológica, como veio da pesquisa da Pã? Como seria a minha relação com o espectador e com o espaço? Enfim, questões que neste contexto assim como agora, retornam em nossos debates coletivos a cada trabalho realizado. Não temos ainda respostas plenas para tais perguntas. Aponto aqui, o que foi extraído dessa caminhada transformada em um objeto artístico em transformação contínua, como texto para ser lido e relido por meio do fazer teatral *A aprendizagem experiencial é utilizada evidentemente, no sentido de capacidade para resolver problemas, mas acompanhada de uma formulação teórica ou de uma simbolização.*(JOSSO, 2004, p. 39).

As pesquisas teóricas, os ensaios em sala e na rua, os debates, as experimentações públicas, as vivências antecipadas de “andarilhagens” e permanências nos possíveis espaços de intervenção, bem como as minhas experiências de vida e de formação como atriz e o trabalho imaginativo realizado, foram/ são ferramentas que me ajudam ainda hoje, a esclarecer dúvidas e conflitos sobre a artesanaria de *Noiada*. Por outro lado, tenho clareza de que esse trabalho se distancia da poética do *teatro invisível* partícipe da Poética do Oprimido, pelo jogo claro com o espectador de que aquilo que ele presencia é teatro. Além disso, não há funções explícitas de atuação estimuladas ou de convocação deste, durante a cena como requer essa poética. Vejamos com o seu criador Augusto Boal (1980, p. 126-7), princípios dessa poética.

O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação.(BOAL, 1980, p.126-7)

E que elementos foram postos em cena para essa diferenciação? A entrada constante dos membros da Pã na cena filmando ou fotografando de perto, de longe. A tentativa de ser eu própria como atriz, contando uma história e deixando ver em alguns momentos o que pensava da personagem. Em relação ao diálogo com o espectador, acredito que ocorreu de forma sutil quando, por exemplo, ele quebrou o fluxo costumeiro das suas ações na rua e comentou a cena ainda que com insultos, indiferenças, risos e críticas. Houve um corpo-pensamento que rasurou a lógica do “dever-ser” instituída neste espaço; e foi aí, que ocorreu o diálogo sincero entre este e a personagem. Assumi/assumo como intérprete desse trabalho, que não pretendi “conscientizar” o espectador. Acreditei que a reflexão dele se instauraria no aceite em jogar o jogo de *Noiada* de forma clara, propondo também suas regras, e que eu como atriz, tentei identificar e jogar junto.

Em relação a minha posição como atriz-pesquisadora, quis eu própria, contar a história de *Noiada*. O efeito de *distanciamento* proposto por Brecht me ajudou nesse sentido. Ele trazia esse pensamento político, filosófico também, para o próprio modo do ator atuar em cena – e para onde eu atentei para não me dissolver no fazer teatral que produzi mas, mostrava um estranhamento. De algum modo realizava uma crítica ao que estava a mostrar naquela narrativa, também com efeitos cênicos. Era como se fosse um relato histórico, já que a socialidade em que vivemos é histórica, portanto, mutante, isso nos deve levar a fazer sua crítica.

Assumi a existência nesta narrativa, de passagens que disseram respeito as minhas vivências, atravessadas ao modo como li a realidade social de *Noiada*, sem transformá-la em experimento resultante de laboratório. Embora que presentes, as referências da minha vida pessoal ou de memórias que possam estar na cena, passaram pelo filtro da transubstanciação em arte com o aporte das vivências antecipadas na rua, como fiz e faço.

O depoimento que segue de Suzy Almeida registra a sua leitura sobre esse percurso da artesanaria de *Noiada*, em sintonia com a proposta da encenação, influenciando o seu modo de conceber a dramaturgia.

Aí, quando eu vi a tua interpretação. É a Edneia. Ela não tá na carga da memória. Ela jamais vai ser aquela mulher, porque a trajetória da vida dela foi outra. Tinha uma linearidade na dramaturgia e aí, ocorreu uma fragmentada, uma cortada. Então você investiu no Pós-dramático e a gente foi conscientemente fazendo isso. E a dramaturgia tinha que também ir seguindo isso. Aí, eu achei mais parecido com o que eu queria, era o que vocês tinham feito. Comecei a investir nisso. Aí, vi que eu

*não era dramaturga no sentido de me apegar as palavras. Eu tinha que me apegar a outras coisas. Então, eu não tinha mais que fazer texto*⁹⁶. [...].

Neste percurso coube à personagem a tarefa de confundir os tempos, mas quis estar na dianteira para construir e desconstruir a moldura ficcional, interferindo e atuando na trama. Ser vazada por emoções, erros e relações a serem constituídas na cidade e com a cidade, originando uma dramaturgia que junta, sim, técnica, ensaios, estudos, mas também improvisos, trocas e devir. Carreira (2008, p. 68) em sua pesquisa sobre um teatro que dialoga com a cidade, se refere à **dramaturgia do ator**, ponte para pensar a **dramaturgia do espaço**, como a que busco em meu exercício performativo da seguinte forma:

A introdução no campo do teatro de noções de dramaturgia como uma escritura que pode estar instalada no corpo do ator, não apenas redefine a noção de ator, nos propõe repensar nossos conceitos com relação ao teatral. Neste sentido, refletir sobre as relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços abertos da cidade é também pensar a ideia de uma dramaturgia do espaço. (CARREIRA, 2008, p. 68).

Noiada seria então, para mim, a *persona* que assumo para contar uma história. Ou seja, apresento-a sob uma espécie de ‘máscara’ e não uma personagem no sentido clássico, referenciada na dramaturgia e na interpretação naturalista, surgida com o drama burguês no século XIX, segundo Roubine (2003). O conceito de *persona* por sua vez, está ligado ao teatro desde a Antiguidade. De acordo com Pavis (2010), no teatro grego, é a máscara que prevalece, sendo que o ator se diferencia claramente de seu personagem, pois apenas o executa. Renato Cohen (2004) utiliza esse termo para o artista que assim se coloca, durante a realização da *performance*. Com efeito, este *performer* representa recortes de sua vida e visão de mundo. Nesse sentido, o conceito de *persona* está ligado a *encadeamentos, corporificação de seres mitológicos, estados de passagem e figurações não-realistas*. (p. 84).

Em termos semelhantes essa é a minha busca em *Noiada*, embora já tenha esclarecido que este trabalho dialoga com elementos da linguagem *performance*. Nessa caminhada venho enfrentando o desafio de levantar a *persona*, tentando separar o “eu” da atriz, da *personagem* que represento, em termos de visão de interpretação ou, digo melhor, de “*apresentação*,” como registrei de acordo com os estudos de Fernandes (2010). Na prática, percebo que é difícil essa dissociação total. Tento percebê-la, entretanto, sob uma visão mais universal, arquetípica, e não referenciada no estereótipo da louca. Ao mesmo tempo em que me separo da personagem como construção fictícia, assumo esse estado de “*apresentação*” referenciado em alguns elementos da minha personalidade. Ideia parecida é a que Cohen (2004, p. 76) nomeia *self as*

⁹⁶ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/11/2011.

context ou *look ar yourself*. Ou seja, o meu “eu” fica sendo em alguns momentos, texto e contexto da encenação. Assim, do mesmo modo que estranho *Noiada*, identifico-me com ela, por meio das minhas experiências de vida. Baseando sua defesa da *performance* como linguagem teatral segundo o tripé significativo texto, atuante e público, Renato Cohen (2007, p. 56), acrescenta:

Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo uma expressão cênica e dramática – por mais plástico ou não intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma ‘coisa’ significando (no sentido de signos); mesmo que essa coisa seja o coite de Beuys. Essa “coisa” significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (“a coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro.

Para os tempos de hoje, o viver de *Noiada* na cidade não carrega nada de excepcional, ao contrário, remete à simples realidade cotidiana. Ela é só mais uma na multidão com sua identidade fragilizada em meio às diversas máscaras que assume, tentando ver a si, no outro para quem conta as tragicidades de uma vida vivida nas ruas de Fortaleza. Nessa heteronomia – minha lei é o outro – porém, predomina um presente vivido e partilhado, instaurado pela efemeridade deste acontecimento. O que importa é o tempo vivido em determinado espaço, assinalando uma urgência deste presente; um *presenteísmo* nos termos de Maffesoli (2001), que a perpassa como condição para contar suas histórias, sem a nostalgia ou a “vitimização” de uma vida sofrida, violentada. Vida vivida intensamente em seus instantes eternos que como tal, é aceita e ao mesmo tempo, cuspidada na cara do outro, sem ser projetada em futuro algum.

O termo “indivíduo”, como eu disse, já não parecesse aceitável. Pelo menos não em seu sentido estrito. Talvez conviesse falar, no que tange à pós-modernidade, numa pessoa (“persona”) que desempenha diversos papéis no seio das tribos que adere. A identidade se fragiliza. As identificações múltiplas, ao contrário multiplicam-se. (MAFFESOLI, 2004, p. 26)

Nessa trajetória revi também lugares de autoformação. Sou mulher e sou a minha cidade representando *Noiada*. Esta é outra faceta para pensar a construção da personagem e a minha autoformação como atriz-pesquisadora. Estabeleci segundo Josso, itinerários de *experiências individuais*, pondo em jogo diferentes competências pessoais e profissionais ampliadas pelo trabalho do imaginar e do fazer a cena. Nas palavras da autora:

O processo do caminhar para si apresenta-se, assim, como um projeto a ser construído no decorrer de uma vida, cuja atualização consciente passa, em primeiro lugar, pelo projeto do conhecimento daquilo que somos, fazemos, valorizamos e

desejamos na nossa relação conosco, com os outros e com o ambiente humano e natural. (JOSSO, 2004, p. 59).

Em relação ao espaço cênico – a rua, se dentro da lógica planejada em função da mercadoria e seus estertores de individualidade, os espaços são determinados pela urbanização estrutural, na contramão dessa visão, agarro com *Noiada* também a possibilidade de ajudar a estabelecer outras relações neste espaço dinâmico e simbólico e, portanto, de redimensioná-lo. Percebo hoje que, em minha trajetória como atriz, estar intervindo cenicamente na rua, também me possibilitou mirar esse espaço de outras formas. Não o recuso porque ele me encanta tanto quanto a caixa cênica, embora considerando as inseguranças e riscos da rua e ao mesmo tempo, o prazer que isto enseja. *A rua é o espaço inóspito que se opõe ao conforto e à segurança dos espaços íntimos. É isso que atrai o artista como ponto de partida do processo criador.* (CARREIRA, 2008, p. 74).

De acordo com esse autor, atuamos com a espetacularidade da rua, compreendendo a cidade como espaço do espetáculo; ampliando as possibilidades de se utilizar, não somente, praças, ou pequenos espaços, que se aproximam do teatro popular em que se faz a roda constituída pelo público, mas que incorporam à cena os fluxos encontrados na rua, causando ruptura e composição e, por consequência, alterando esse funcionamento.

Assim, toda vez que *Noiada* é “representada” na rua, no ônibus, é um território simbólico que se insurge em sua prática discursiva que por sua vez, se conecta a outros territórios ocupados em produzir outras representações no mundo globalizado como estratégia de sobrevivência, e que funda obras de arte em percurso. Isto equivale a dizer segundo Maffesoli (2005), valendo-se de um ditado bem popular: aquilo que é nem sempre foi, e necessariamente, nem sempre será.

- **Corpo nômade**

As marcas registradas em meu corpo ajudaram-me a constituir essa trama que foi pensar, ao modo da ciência, o criado e o vivido em um fazer teatral, com base mesmo nos seus códigos e signos, como materialidade de um trabalho cênico. Corpo como lugar de síntese expressiva entre os saberes teórico-práticos apreendidos para a criação de *Noiada* e da cena, as experiências de vida e os registros de experiências teatrais anteriores. As leituras e releituras, as experimentações práticas de alguns conceitos aí evocados e o conhecimento de outros artistas, forjaram uma nova escritura, referenciada nas memórias deixadas em meu corpo pela participação em processos anteriores de criação teatral; corpo diverso que, em

sínteses múltiplas, se desnudou como que, pela primeira vez, para vestir a *persona*; corpo artesão, do prazer, da dor, das exigências da vida que batia à porta, da pesquisa e das incertezas do tempo vivido em imersão neste trabalho imaginativo que foi tomando forma durante as “andarilhagens” pelos cantos da cidade de Fortaleza.

Recordações, sensações, conhecimento técnico, aspirações, fantasmas e necessidades se misturam em mim, em meu corpo: permitem-me gerar ações cênicas e ninguém precisa saber se aquilo que me inspira é uma verdade, um desejo ou uma invenção. (VARLEY, 2010, p. 23)

Para os desafios corporais que a composição da cena e da personagem exigiram e assim continuam: nomadismo, risco, vivência e presença no espaço, transgressão, improvisação e fabulação, tentei construir uma gramática psicofísica que demarcasse uma presença cênica consciente, em diálogo com a racionalidade própria ao exercício acadêmico. Com isso, investiguei três eixos corporais complementares entre si, e nomeados à medida dos ensaios e das experimentações de *Noiada*, e em função da proposta da encenação: o corpo nômade ou fragmentado; o corpo cênico, em risco, transgressor, presente na ambiência urbana, e o corpo em devir, dançando a dança dos possíveis da liberdade, oferecidos pelo espaço e pelo conjunto de experiências vividas com a artesanaria deste trabalho.

Para a experimentação desse corpo nômade, debruçei-me sobre as pesquisas entre teatro e cidade realizadas por André Carreira (2008) segundo sua investigação sobre o “Teatro de Invasão” na silhueta urbana, como possibilidade de redefinição da ordem e dos usos dos ambientes pesquisados. Entre outras reflexões, me ative ao conceito de *ator invasor* como aquele que redimensiona a noção de *cidade* em seu processo criativo, considerando-a em sua potência dramaturgica, ao contrário de mero cenário para o desenrolar da cena.

De maneira complementar, busquei explicitamente auxílios sobre a centralidade de minha potência corporal e expressiva como atriz, na artesanaria e na representação, nos ensinamentos de autores como Grotowski (1987), e seu Teatro-Laboratório a título dos demais encenadores modernos como Stanislavski (na segunda fase do Método das Ações Físicas) e Eugenio Barba. Tentei com isso, compreender a encenação como arcabouço de uma **representação expandida** como proponho, na qual o signo espacial do teatro, não se reduz ao signo textual, mas é tomado como signo da representação como um todo. Pode-se assinalar aqui, a ideia do **signo plural da encenação**. Nesse sentido, essa representação resulta de uma escrita cênica que se abre para a incorporação dos signos diversos do teatro e dos seus fazeres, sem que se perca a força do trabalho do ator.

Tentava uma escuta do corpo, como catalisador do acervo de ações físicas e vocais recolhidas mediante a observação e imitação de pessoas e imagens da cidade, experimentadas como equivalentes dos três eixos corporais (nômade, cênico e em devir) há pouco referidos e buscados durante a preparação das cenas de *Noiada*. Amparada também nos estudos que vinha realizando com Michel Maffesoli (2005; 2004; 2001), Certeau (2009) e Varley (2010) e nas experimentações pela cidade. Atentei para as descobertas sensoriais, perceptivas (sons, cheiros, imagens, fluxos, pessoas), que se acumulavam com as andanças por aqueles espaços. Estabelecia relações com esses saberes e percebia que o **corpo nômade** me ajudava a ficar mais próxima de *Noiada*, porque adentrava em seu espaço mutante, imprevisível, que era o meu, estranhado. Por outro lado, os momentos das intervenções me revelavam o que funcionava ou não. Era onde a “coisa” acontecia. *Desde o começo do meu aprendizado, o training teve grande importância, mas foram os espetáculos que me fizeram crescer. Por isso, afirmo que os personagens são meus verdadeiros mestres.* (VARLEY, 2010, p. 46).

De outro ângulo, a composição do corpo da personagem *Noiada* me chamava para ver o Outro, em um descentramento que me levava a pesquisar as dores e feridas em seu corpo – em seu jeito de “carregar as costas para trás”, de caminhar dando voltas no mesmo lugar, como se discutisse a todo tempo com uma sombra sua... lembro de suas perguntas em um dos improvisos realizados na calçada da Pã, que ela iniciava procurando os diversos bairros da região metropolitana de Fortaleza:

Pra onde? Pra onde? Pra onde? Gentilândia, Pirambu, Messejana, Jardim América, Centro da cidade, Zé Walter, Aldeota, Carlito Pamplona, Antoin Bezerra, Barra do Ceará. Repetia várias vezes em ordens diferentes e criava interações, sempre dando voltas sobre as pessoas ou o ajuntamento de pessoas das ruas, indo e vindo, como que em círculos, agoniadamente. E voltava para si mesma, lamentando a perda da mãe, rindo e ao mesmo tempo, lembrando algo que a levasse para um lugar, onde poderia reter algo dessa mãe, mas era minha mãe, sabia? Minha avó disse: - Furada, mulher furada não volta pra casa minha não. Mulher furada não volta. Não tem volta. Não volta pra casa minha, não. Quem mandou se dar assim pra homem? Num é mais minha fia, não. Agora a menina pode ficar. Deixa ela aqui que eu crio. (E a personagem cai em um alheamento de quem se abandonou; é coisa de segundos, minutos, o olhar vaga, socorrendo-se em nova lembrança, que continua a varar como quem quer ancorar-se, em um retorno insistente de significar a dor.) (Trecho de um improviso da “Noiada”)⁹⁷

Assim, cada improviso da *Noiada*, ajudava-me nas travessias específicas do aprendizado do meu ofício de atriz, originado na busca de uma presença cênica matizada por este elemento dramaturgico, mas em diálogo também com o comportamento expressivo do meu corpo-voz, emoções e reflexões, e os demais elementos constituintes da encenação, que

⁹⁷ Idem

se abria a cena para um processo colaborativo. Nestes momentos, eu “me abandonava” ao diretor, aos companheiros da Pã, que seguiam comigo nos ensaios daquela intervenção.

Burnier observava que estes movimentos de trabalho do ator, de ativar fontes de energia do corpo, onde se ensaia a corporalidade, a composição da personagem que se esboça, *são momentos de explorar possibilidades, ritmos (lentos, rápidos, stops), onde potencialidades expressivas são ativadas* e o que ele chama de *a voz do corpo* (2001, p.100-1), começa a se dizer. A pujança dos sentidos que se vão delineando, então, vai ser consequência, agora, desse conjunto de ações físicas que, memorizadas e sistematizadas, vão possibilitar uma representação, um comportamento repetido, o que quer dizer comportamento renovado, simbólico e reflexivo, potente para irradiar uma pluralidade de significados.

A imaginação material que punha em prática neste momento, segundo os estudos de Bachelard (1997), não me deixou conformar com o que era apresentado pela realidade de *Noiada* em termos realistas – ela mobilizou o meu corpo e a minha imaginação em movimentos de artesanaria, no sentido de me apropriar do texto, da cidade, da construção da personagem, gerando novas imagens. Aqui o mundo pôde ser recriado, tendo aquele contexto como provocação, como matéria para as minhas ações por meio do trabalho imaginativo.

Outro código que explorei em termos de movimentação de cena, foi o fato de que nós cearenses, temos a capacidade (ou o infortúnio), de contar fatos de nossa vida para qualquer um. Seja na fila, na sala de espera de atendimento médico e, como percebemos na pesquisa, nos trajetos de ônibus. Em pouco tempo, desalinhamos o rosário e as contas a prestar com Deus, com o vizinho, com a sogra, com o marido ou, então, as dívidas que achamos que eles têm conosco. O modo como invadimos o espaço do outro para nos comunicar é um tanto quanto selvagem; não pede licença. Tentando trazer isso para a interpretação de *Noiada*, então, ela deveria tocar no espectador, sentar com ele, falar de perto, como se fosse uma pessoa próxima, sem cerimônias e formalidades.

Persona de identidade fragilizada e identificações múltiplas, *Noiada* trazia uma impermanência no seu viver perdida no outro em busca de si. Sua existência se concretizava apenas no e pelo olhar do outro. Muitas eram as fusões e confusões de ordens diversas que operavam em seu perambular cotidiano e não deixavam de lembrar o mito dionísíaco que Maffesoli (2005) defende como revivescência para uma socialidade mais solidária, aberta ao prazer e ao contato com o outro.

Em seus movimentos de desnorteio, por onde passava, estabelecia elos provisórios, vínculos efêmeros, em plena Fortaleza de pedra e seus esgares contemporâneos. Em outro texto de 2004, intitulado *Notas sobre a Pos-Modernidade: o lugar faz o elo*, Michel Maffesoli

fortifica reflexões importantes para a instauração de um **corpo nômade**. Para os tempos atuais predominava um presente vivido pela efemeridade do tempo; convivência cada vez mais improvável em função daquilo que também Sílvia Fernandes (2010) chama de *ilhas de convívio social* ou *micro-cidades* (p. 72) – áreas de convivência restrita em condomínios fechados com alardeada estrutura de conforto, segurança e lazer, *shopping centers*, hotéis, bancos e certos tipos de centros culturais, que no dizer dessa autora, intencionam separar-se da cidade, como seus equivalentes ou substitutos.

Neste sentido, ela provocava no outro uma experiência de vivência através da sua, que já se esvaía. Aí, operavam lastros de uma alteridade instaurada por meio de uma narratividade fragmentada pelo corpo e pelo discurso. A espacialização do tempo ou aquilo que ligava *Noiada* ao outro, era um pedido para que a ouvissem; porque de tanta humanidade em sua carne, ela entrava, e instaurava um tempo/espaço para que ouvissem a sua história trágica, porém, com um halo de vida pulsante e poesia. Assim, ela se ligava a qualquer um, mesmo que por um breve espaço de tempo, derrubando violentamente as barreiras do afastamento. De modo íntimo ou escancarado, ela queria instaurar uma dialogicidade alternada por espasmos de ausência e de afastamento.

Tratava-se de um estar com ela mesma em seu mundo-caverna e no instante seguinte, um diálogo com e no olho do outro. A cidade não existia objetivamente fora dela. Ela e a cidade aconteciam ao mesmo tempo. Ela era um corpo-teatro-cidade, ao mesmo tempo em que desenhava a sua trajetória quebrada, por vezes isolada, a matutar com o vazio e o cheio copo do “urbanitas” contemporâneo em movimentos nômades.

No depoimento seguinte, Suzy Almeida menciona o desejo de dar outro lugar à *Noiada*, que não o estigma da falta, da pena, como morte dos sujeitos que moram nas ruas. Vejamos: *Eu não quis vitimizá-la, dizendo: ela não tem casa, pobrezinha! É mais uma explorada, não tem casa. Vamos resolver o problema da habitação... Não queria falar sobre isso*⁹⁸. [...]. Ao caminhar pelas ruas da cidade em passadas errantes em busca da mãe, *Noiada* percorria vários espaços e não cabia em nenhum deles.

Valendo-se da fenomenologia, como método para estudar o mundo imaginado pelo poeta, ele nos fala da *consciência de maravilhamento* (BACHELARD, 1988, p.1): possibilidade dialógica, estabelecida entre poesia leitor como forma deste recriar as suas próprias imagens poéticas, fontes de novos conhecimentos. Penso que essa consciência também se explicitava, tanto durante a artesanaria da cena, como nos momentos de

⁹⁸ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/11/2011.

representação de *Noiada*. Além disso, instauravam-se aí, explicitamente, percursos de autorformação que suscitam a atividade pensante e de envolvimento criativo, que nos “maravilham”.

O cotidiano caótico lhe perpassava, e neste movimento, ela parecia forjar um aspecto ausente que é a partilha de experiências que deveria compor o tecido urbano, como signo de lugar e que, no entanto, de acordo com Certeau (2009), é apenas um nome: *cidade*. Contar aos outros os dramas e as comédias de uma vida de perdas, talvez lhe restituísse o lugar de sujeito na cena urbana, e não o sentimento de piedade que costumamos ter dos moradores de rua; risco assumido de desconstrução de um viver programado, ao qual Certeau (2009) prefere chamar *tática* e que, ao contrário das *estratégias*, não desconsideram a inventividade artesanal das ações e práticas dos sujeitos, em função dos achados homogêneos advindos dos dados estatísticos. O dizer desta personagem partilhado com os sujeitos que habitavam a cidade registrava uma possível atuação neste espaço de “apresentação” no dizer de Fernandes (2010) e Vislumbrava possibilidades de apropriação e de transformação deste espaço, em movimentos de astúcias dionisíacas (MAFFESOLI, 2005).

Dessas leituras das produções teóricas de Maffesoli e Certeau, com ênfase nas microações realizadas pelos sujeitos nos espaços urbanos, forjando outras relações e maneiras de se viver nesta realidade pós-moderna, transformando-a, é possível pensar que o meu trabalho imaginativo na artesanaria cênica analisada fecundava possibilidades de se fazer ver um tipo de socialidade subterrânea, *Emergência de uma tática existencialmente alternativa. De alguma forma um exercício de reconciliação com os outros e com este mundo-aqui do qual partilhamos. Eis aí a “sombra” que Dioniso derrama sobre as megalópoles pós-modernas.* (MAFFESOLI, 2005, p.5). Movimento de resistência paralela à mecanização da vida.

- ***Cracklinguagem***

Outro aspecto foi o modo de dizer o texto a ser considerado no meu trabalho imaginativo em *Noiada*, foi o modo de dizer o texto. Essa personagem conta as peripécias antes e depois de chegar a Fortaleza e as dificuldades que enfrentou, como que um alvoroço que lhe sai da cabeça, tendo restituído o seu modo de falar, em meio aos atropelos da oralidade (omissões, discordâncias, lapsos etc.). Iniciada em 2010, essa pesquisa dá continuidade à pesquisa dramatúrgica iniciada com *Iracema via Iracema*, numa estética que expressa as preocupações cotidianas de quem vive na cidade: paranoias, esquizofrenias, pânico, hipocondrias, depressões, entre outras.

Nesse trajeto, surgia uma narrativa por vezes incoerente e imprecisa, constituída de retalhos de lembranças de fatos passados em meio à tragicidade do seu existir e, principalmente, esperanças de encontrar a mãe. A língua indígena-urbana (*cracklinguagem*) criada pela autora de *Iracema via Iracema*, com os nomes dos trajetos de ônibus de origem tupi que circulam a área metropolitana de Fortaleza, foi uma importante chave para a elaboração de uma espécie de esgarçamento do discurso do texto. Tentava dar um registro performático também à palavra a com base nos procedimentos da encenação (fragmentação), e da atuação, à medida do que eu recebia da cidade. Ao mencionar a *cracklinguagem*, Suzy Almeida, menciona:

É a cracklinguagem que eu tô tentando compor que é, você tá numa fila do banco e as pessoas todas assim (faz um gesto de espanto). Esse é o sintoma da paranoia, do crack, [...]. Você passa o cartão e depois apaga. Aí volta de novo, apaga. Aquela compulsão que não é uma pessoa que faz, todas fazem. Você tem um medo do outro. O outro aparece bem ali, você já tem medo de ser assaltada. Isso é uma doídice. Você ser uma pessoa aqui e na sua casa ser outra pessoa, completamente outra. Então esquizofrenia. Então as pessoas que consomem crack só ritualizam e sintetizam esteticamente, o que na verdade, a nossa sociedade faz. Paranoia.⁹⁹ [...].

Essa tessitura alucinante, paranoica e indisciplinada, da *cracklinguagem* criada pela ação em conjunto entre dramaturgia-encenação e atuação, expressa na oralidade direta da fala de *Noiada*, foi relevante para o trabalho imaginativo na artesanaria dessa personagem, porque forjou um modo de apropriação dessa linguagem, a ser traduzida também pelo meu corpo. Essa forma de dizer esse texto não se encaixava com a estrutura de uma narrativa convencional, tanto pelos indícios que a dramaturgia apontava, como, principalmente, pelas pesquisas que vínhamos realizando. Deve muito à construção da fala e dos gestos em sua projeção no espaço, instaurando sentidos caóticos e, ao mesmo tempo, poesia (FERNANDES, 2010). Em um dos seus depoimentos Suzy Almeida dá exemplo de como iniciou a criação dessa linguagem, em função do estado de desvario da personagem no meio urbano: *O que essa mulher diria? Potira, Aguanambi, A-guan-nam-bi, dizendo de várias formas, é... Curió, Curió. Aí, foi se esboçando uma tentativa de construir uma linguagem urbana, que são os nomes dos bairros, daí eu coleí com a cidade¹⁰⁰*. A título de exemplo, é como se ela repetisse, muitas vezes, uma fala em alguns momentos, em tempos, ritmos, volumes e entonações variadas, colando uma palavra a outra. Vejamos outra definição dada por Suzy Almeida sobre a *cracklinguagem*:

⁹⁹ Trecho de entrevista realizada com Suzy Almeida em 25/03/2011.

¹⁰⁰ Idem.

Aí, a cracklinguagem que seria isso. Seria uma linguagem sem a lógica e, em termos de pós-dramático aqui que eu coloquei, porque expandindo o texto, expandia também o sujeito. Um sujeito vasado. Um sujeito que tá ali vivendo aquele momento. Que é tudo sem espaço e sem tempo. Que é tudo que não é mais sujeito, que não tem mais memória. E ela é toda pautada na memória. Aí, o Karlo veio e cortou a memória. Aí, eu pa! Ela não é um sujeito, ela não é personagem¹⁰¹.

• O figurino

Em relação ao figurino como *sistema significante* (PAVIS, 2010, p. 160), estou ainda, juntamente com a Pã, pensando sobre ele. Para a segunda intervenção, o diretor pediu que eu apresentasse uma proposta. Trouxe, então, um dos meus vestidos velhos, estampados de verde com flores do qual eu gostava muito. Comecei a costurar à mão uma superposição de retalhos coloridos, compondo bolsos nos quais *Noiada* guardaria objetos recolhidos em suas andanças. O afeto que tinha pelo vestido era como uma prova do meu carinho pela personagem; algo que um vestido novo e envelhecido talvez não me desse. Fazendo referência ao figurino Pavis (2010) comenta: *Ele participa da ação, sempre colado na pelo do ator, ou transportado em um volume cinético, sempre vestido pelo ator, a não ser que se transforme em uma crisálida abandonada por ele.* (p. 167) Por último, precisava ser confortável e de fácil manuseio, em função das várias movimentações que eu fazia em cena.

A reflexão sobre os demais códigos expressivos integrantes da composição cênica *Noiada*, como o figurino, em seu caráter polissêmico, foi intercruzada às análises referentes ao trabalho propriamente expressivo do corpo e da encenação. São considerados como integrantes desta composição cênica como um todo, cuja lógica foi referenciada em experiências anteriores do fazer teatral. Sem desconsiderar as relações com o contexto sociocultural no qual se inserou a personagem, considerei a produção de significados e de sentidos daí resultantes, mediante a natureza, a dinâmica e a função estruturante dos elementos teatrais aí presentes (PAVIS, 2010). Foi uma forma de trabalho que me vinculou em teoria e prática ao objeto de estudo, no que se refere propriamente ao fazer, à análise e ao enfrentamento do dilema entre a produção da obra artística e a investigação acerca desta, por meio de uma visão mais inteirada da cena.

A tentativa de compreensão do tensionamento de signos evocados como por exemplo, o figurino, nessa encenação, partiu de uma orientação não fragmentada de que cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros. Assim, o que registro aqui foi a

¹⁰¹ Ibidem

investigação sobre esse figurino até aqui, e no qual busquei uma unidade com a encenação segundo um repertório sígnico, não reduzido à fixidez (PAVIS, 2010).

Outra coisa; é que não queria cair no estereótipo da sujeira. Até porque morar na rua não é sinônimo disso. Ao contrário, existem sujeitos nessas condições, que se esmeram pela dignidade de estar limpos. Aos poucos, o figurino ia me caindo no corpo e sendo moldado como um calidoscópio a cada intervenção. *O figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta a sua personagem, afina a sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar a sua identidade* (p. 165).

Quando um dia me peguei costurando e dizendo o texto, tive a ideia de levar esse gestual para a rua, como parte de um gestual que eu poderia utilizar nos momentos de ensimesmamento dela. Depois, em cena, percebi que junto com isso, à medida que os bolsos ficavam cheios com os objetos recolhidos (papéis, tampinhas, latinhas de refrigerante etc.), também funcionava como uma espécie de instalação ou cenografia que interferia também no espaço e na reação das pessoas que se detinham a observá-lo. Percebia que ele, em si, preenchia um espaço. Tanto que, talvez por isso, tenha me tornando em alguns momentos invisível aos olhos de conhecidos. *O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator.* (PAVIS, 2010, p.165). Atualmente, ainda investigo o figurino, querendo descobrir outras pistas que torne mais suave e distante a referência com a louca ou a pedinte, que aparente uma mulher comum que mora na cidade e conta as suas histórias.

- **5º Intervenção cênica de *Noiada* (3º analisada): *Noiada prostituída***

Após as quatro outras intervenções anteriores de *Noiada* e até o momento da quinta, que será aqui descrita como terceiro movimento de análise da pesquisa, tinha um fragmento de texto (roteiro), esboços de um tipo de expressividade corpórea (**corpo nômade**), resultante do convívio com a cidade, e de um tipo de linguagem (*cracklinguagem*) a ser explorada como elemento influenciador da expressividade do corpo-voz em cena. Vinha investigando um modo de juntar estes elementos experimentados e acumulados até ali, entre rua e ônibus, como acontecimentos performativos, numa perspectiva de síntese e de apropriação de um **corpo cênico** em prontidão.

Convém esclarecer, no entanto, que é um longo processo de pesquisa e de experimentações e o que estou apresentando aqui, de forma sistematizada, não alcança ainda,

a densidade desses momentos fugidios de criação. Não que este corpo não estivesse presente nas intervenções anteriores, mas, sentia que havia uma contaminação maior pelo espaço que merecia uma atenção também para as técnicas que pudessem dialogar com esse acervo.

Examinando esse longos processos criativos, tem-se a impressão de um deslizamento de em direção a manifestações híbridas em que as pesquisas da cultura e os jogos do ator adquirem igual ou maior importância que a resultante especificamente cênica. (FERNANDES, 2010, p. 84).

Precisava, agora, atentar para uma síntese do que vinha sendo acumulado até aquele momento, e que se desenhava num corpo atento, lúdico e afetado pela cidade. Investigava alguns exercícios nos ensaios como os seguintes.

- Ensimesamento: reunia aos achados da rua (ritmos, sons, gestos dos caminhantes), exercícios de respiração (intensa, pausada, rápida), que às vezes sentia baixar a minha pressão arterial, o que me fazia ficar tonta. Depois explodia, tentando manter esse nível de energia (tonteira) com tipos variados de respiração e dizendo o texto em planos diferentes (para dentro e para fora do espaço). Percebia que este exercício me desafiava e exigia certo controle que, acredito, se tornaria mais difícil, não fossem os treinos e as experiências adquiridas nos processos criativos da Pã em períodos anteriores.
- Evocação imaginativa de outros ambientes e pessoas: ensaiava as *unidades poéticas* voltadas para fora do espaço (ônibus ou rua) em um tom alto de voz, procurando chamar a atenção do espectador para o que acontecia. O elemento improvisado aqui era importante e me exigia uma atenção redobrada e rapidez para criar ligações com o que ocorria no momento.
- De relação direta com o espectador: esse **corpo cênico** tinha que estar aberto e disponível à interação. Este exercício me exigiu sensibilidade e delicadeza para perceber o outro e não agredi-lo utilizando-o como escada para a cena, como percebo que muitas vezes ocorre nesta relação, quando ela é mais explícita. Por se tratar de um texto de linguagem popular, eu precisava atentar para os níveis diversos de comunicação que poderia estabelecer com o espectador – cumplicidade, desabafo, raiva, tristeza e todos os outros a serem constituídos nessa relação presente e viva na cena.

Em todos os casos, o que se constata é que a inclusão dos excluídos – os não atores e os não cidadãos – é a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação. Pois é evidente que a presença de um corpo desviante, pela doença, pela exclusão, pela transgressão da norma, coloca em causa a representação, na medida que interfere na cena, com uma presença extracênica, que se apresenta mais como sintoma do que como símbolo (FERNANDES, 2010, p.86).

Assim, a Companhia Pã, a convite do Theatro José de Alencar – TJA realizou o Projeto *Cidade Noiada*, no dia 27 de março de 2010, como parte das comemorações do Dia Mundial do Teatro. A estrutura das intervenções foi a mesma daquela realizada em fevereiro do mesmo ano, no Projeto “Percurso Urbanos,” qual participamos.

Um ônibus saiu do TJA, às 15 horas, levando pessoas para percorrerem um trajeto por diferentes espaços do centro da cidade de Fortaleza, durante os quais ocorreram as seguintes intervenções: *Noiada* (dentro do ônibus percorrendo as ruas 24 de maio-General Sampaio-Castro e Silva, finalizando no Passeio Público) (foto 11 – anexo), *nas Encruza* (no Passeio Público), *Vadia* (na Avenida Duque de Caxias esquina com Solon Pinheiro) e em frente à praça Coração de Jesus), *Aquela* (na fonte da praça Murilo Borges – Praça do CCBN na rua Floriano Peixoto), e de volta, finalizando *Vai ver se eu tô lá na esquina* (na calçada daquele Theatro, em frente à praça José de Alencar).

Definimos que eu apresentaria além da primeira *unidade poética* outras três, que vinham sendo trabalhadas nas intervenções anteriores. Foram as seguintes:

Unidade poética 2: Martim galanteador

‘India,teus cabelos nos ombros caído,nego como as noite que tem luar...(RI) Ô putaria,eu me abro...(COMENTA) Ó, cumeçô a serená...(VAI ATÉ A JANELA)...Tá vendo aquele galego ali? Hi,ta feito bode,meu fi,bode é que tem medo da chuva! Minha mãe gostarria dum galêgo que passarra por lá todo mês, lerrarra corte de ticido pra ela, uns perfume, uns tamanco e tal. Ela servia um cafezin pra ele.Ele dizia que só bebia café se fosse feito pelas mão dela. até que um dia,ele fez mal a ela. Depois disso, dissero que ele sumiu. Ainda viro ele noutra cidade. Ele andou dizeno que a culpa era dela que tinha botado bode no café dele, aí ele ficou enfeitado... Dissero que ele era meu pai...Num sei..Nunca perguntei, ela também não me disse...[...]. (ALMEIDA, 2008, p.8)

Unidade poética 3: Iracemas prostituídas

Só sei que depois disso, minha avó botô minha mãe pra fora de casa. Naquele tempo era assim. As moça, naquele tempo, namorarra na janela... O rapaz passarra lá do outro lá da estrada e darra com a cabeça assim. Quando passarra um tempo é que o caboco falava cum o pai da moça, vinha palestrar na calçada, até que pedia em noivado... Não é como hoje não, hoje é tudo esculhambado, filho bate nos pai...Esculhambação..As menina, os peito ainda nem nasceu, e elas rá tão querendo dá o grelo, cum grelo coçando...Pensa o quê? (VAI ATÉ A JANELA) Aqui na BR mermo,ó...(APONTA) Ó aquela lá.Vai tudo deitar com os caminhoneiro que chega (GRITA) Tua mãe sabe que tu ta aí,cunhã?...Vão tirar a catinga do mijo! Isso aí viajam é muito!Elas sobe no caminhão aqui na Br,atravessam o Pernambuco,a Bahia,depois voltam.Tem delas que vão bater em São Paulo com a roupa do corpo.E ficam nesse vai-e-vem feito coro de pica. Minha mãe,coitada,deu o mal passo, acabô caindo na vida...Ê...Naquele tempo era muito difíci um home querê casá cum muié furada...Minha vó me pegô pra criar, eu ainda era de peito, disse pra minha mãe assim: ‘essa é minha!...Se você não quis dá pra

nada, só quis me dá desgosto, pra mim você morreu... Siga o seu caminho e esqueça que tem família.[...]. (ALMEIDA, 2008, p. 8-9) **(Silêncio). Pra onde? Pra onde? Pra onde? Serviluz, Conjunto Ceará, Jardim Guanabara, Serrinha, Vila União, Rodolfo Teófilo, Nova assunção. Centro da cidade, Montese.**

Unidade poética 4: *Noiada no centro da cidade*

Olha aquele boneco ali, os bicho parece que tão é vivo, olhando pra gente. Tem uns que toraro o pescoço, num tem nem cabeça (VAI ATÉ A JANELA) Olha aquela mulher lá, essa aí passa o dia no centro, num compra nada, fica no mei do sol, só dando abença as calunga! Eu era assim que nem essa muié, eu era muito besta. (VOLTA À JANELA) Vai pra casa, bicha beréu! Hiiiiiiiiii!(CONTINUA) Quando eu cheguei aqui, eu era grandona, já era moça, mas eu ainda brincarra de buneca. Tu acredita numa corra dessa? Eu ra tinha peito, já era toda formada...O pessoal que me trouxero pra cidade, dizia que eu era vê a minha mãe. Quando eu cheguei aqui, o que mais queria era rê minha mãe... Eu tinha ouvido o pessoal dizê que ela tinha vindo batê aqui pra tabaiá aqui mas que eu não podia rê por causa que ela tarra vivendo na casa de muié, nos cabaré chamado, num sabe? Eu só sabia o nome dela, ela tinha o mesmo nome da minha vó, Iracema. Assim que a gente chego na rodoviara dos pobe, lá no Ontõe Bezerra, eu fiquei com aquilo no sentido... ‘Eu ainda rô rê minha mãe...Triste no que eu dissé! (ALMEIDA, 2008, p.11)

No dia anterior, embora já conhecendo bem o TJA e seu entorno, saí de casa por volta de 14 horas, para vivenciar o percurso que faria no outro dia, ainda que a minha intervenção fosse realizada dentro de um ônibus. Cada componente da Pã ficou imbuído de vivenciar também o seu espaço. Sol a pino, cheguei na frente do TJA e andei um pouco pela calçada. Subi nos degraus da entrada e observei várias cenas e personagens que me revelavam a dinâmica daquele lugar, fervilhando feito bolhas advindas de um caldo grosso de cultura.

Do lado direito da calçada, encostada às grades, uma senhora gorda, sentada no chão, pedia esmolos, ao mesmo tempo em que tentava controlar seu cachorro amarrado por uma corda: *se “aqueta” bicho nojento!* Havia outros moradores de rua deitados próximo a ela. O restante do espaço estava quase todo tomado por vendedores ambulantes que vendiam calçados, utensílios de cozinha, brinquedos e roupas de diferentes estilos expostas no chão.

Um senhor limpava um carrinho de som que tocava músicas de gênero popular em alto volume. De vez em quando, oferecia uma variedade de cds e filmes piratas. Às vezes também deixava de oferecer a mercadoria, e se punha a assistir a um artista circense que engolia fogo, no meio da Praça José de Alencar, de frente ao TJA. Outro senhor cortou esta cena, passando com várias redes de dormir coloridas, estendidas por sobre os ombros, oferecendo-as a quem passava. Lembrei-me dos antigos “galegos,” que passavam na porta de casa, oferecendo uma diversidade de produtos, a gritar da rua o seu bordão: *Ó o galeeego! Tem rede, bacia de alumínio e panela de pressão!* Diferente do pretenso pai de *Noiada*, aquele não era estrangeiro. Talvez tenha recebido essa denominação, por ser um andarilho que

ninguém sabia de onde vinha e nem para onde iria com as suas mercadorias de encher os olhos.

Um pouco mais adiante, no meio da calçada, um manequim de loja, sem braços, vestido com peças íntimas femininas, com babados da cor rosa, que tremulavam ao vento. Alguns rapazes que passavam, lançavam olhares desviantes. Lembrei-me das histórias da avó de *Noiada* que ela contava: *a Vó dizia que na capital, tinha umas casa que vendia tecido, aí tinha umas bunecona -ela chamarra de calunga- que ficarra tudo parada oiando pra rente cum as mão assim, estendida. E as bicha ainda eram tudo careca!* (ALMEIDA, 2008, p. 11).

Noiada faz parte desta multidão de criadores anônimos inventivos e astutos que fazem da passividade uma atividade de apropriação, produção independente de sentidos – o paradigma da atividade tática como se refere Certeau (2009); inteligência ordinária que se aproveita da ocasião e da circunstância da vida comum, para instaurar micro revoluções. A astúcia de *Noiada* é debulhar histórias que alargam o tempo e inventam modos diferenciados de estabelecer vínculos com o outro, ainda que breves. Suas incursões pela cidade, fundam uma escrita devir sob a forma de relato, que desequilibra o planejado da cidade.

Cruzei a calçada do TJA em direção à praça José de Alencar. Intencionava ir a pé até o Passeio Público. Antes, uma cigana, dentre várias outras que abordavam os passantes, ali próximo, me seguiu, segurou forte a minha mão e disse insistente: *vamos ler a mão hoje freguesa. Você tá precisando*. Tive medo e recusei. Andei um pouco e reparei um monte de lixo em plena praça, pequenos grupos de idosos conversando, mulheres que aparentavam ser prostitutas, um engraxate negro que indignado, xingava os políticos do Brasil.

Do outro lado, avistei a Igreja do Patrocínio e tive vontade de entrar. Antes lembrei que estive ali, na infância. Em frente, havia uma senhora vendedora de “bulinhos”, era como chamávamos uns bolinhos doces de goma, que ainda hoje, levo para casa. Aquilo para menina espivitada (apelido dado por minha avó) era um deslumbramento. Achava que aquela senhora a ensacar os “bulinhos” era muito rica e feliz para ter tantos assim. Imaginava a casa dela, feita dessas doçuras e sempre que passava por ali com mamãe ou minha avó, por causa da minha insistência, levávamos alguns saquinhos para casa. Agora, no lugar, há somente calçada de cimento com um odor forte de urina. O que terá acontecido com a dona dos “bulinhos”?

Noiada contava de uma personagem que perdeu a mãe, deixando-a no hospital, morrendo, por não ter para onde levá-la. A personagem abandonava-se também. Eu? Como poderia pôr no corpo o que ela carregava entre perdas e alegrias borradas pela fuligem das ruas? Eu tiraria de mim o quê, para dialogar com esta Iracema das ruas? Queria ultrapassar o registro psicológico, em movimentos de transubstanciação, embora partisse daí. Essa era uma

meta a alcançar e a maturidade das experiências anteriores, me ajudava nesse sentido. Meu jornal da pesquisa registrou esse movimento: ora eu tomava minha história, ainda que “aos pedaços”, ora buscava uma alegoria no texto, ora buscava no corpo uma narrativa que eu “poderia contar”. O movimento social de reconhecimento da personagem, tateando sua corporalidade, me levava a perguntar por minha mãe e minha avó. Comecei a pensar sobre minhas histórias, lembrando algumas cenas que vivi com elas como aquelas que descrevi há pouco. A Edneia biografizada – (eu) estaria a comparecer ali também como Autor(a) Implícito(a)? Estaria eu a fazer um investimento afetivo, libidinal onde a peculiaridade de minha perda se misturava com a da personagem? Parecia abandonar certa tipificação estereotipada de criação das personagens de rua, para trazer minha própria forma de sentir aquela mulher, dialogando com suas configurações históricas e sociais. O que ela teria de mim que eu poderia “emprestar”¹⁰²?

Após entrar na igreja, sentei-me um pouco. Àquela hora, havia poucas pessoas rezando e uma funcionária arrumando o altar. Passando os olhos pelo salão, percebi que havia traços de reforma, misturado com um cheiro forte de tinta. De um lado da parede, para minha surpresa, deparei-me com painéis enormes com fotos e textos, nos quais o padre dali, narrava fatos pessoais e públicos da vida dele. A foto da médica que o tratara de um câncer estava ao lado de outras dele, com políticos, dentre os quais, o então Presidente Lula da Silva, apertando-lhe a mão. Havia também, fotos de eventos os quais ele havia participado ou tinha sido homenageado.

Do itinerário entre a Rua General Sampaio e o Passeio Público, anotei no jornal da pesquisa, de 26 de março de 2010, que me deparei com uma atmosfera caótica de imagens de anúncios que apelavam ao consumo de todas as formas, sons de carros, de músicas de gênero popular, de vendedores que competiam por clientes, oferecendo vantagens e preços baixos aos berros em microfones improvisados, mulheres tensas agarradas às bolsas, o colorido e o cheiro de frutas variadas, misturados ao de fritura. Muito calor e gente por todos os lados.

Cheguei ao Passeio Público por volta das 16h40min. Com sede, fui até um bar que ficava na esquina. Sabia que ali era um prostíbulo antigo e me esforcei por não deixar que percebessem meus movimentos de pesquisa. Encostada no balcão, observei que duas prostitutas me olhavam e cochichavam, rindo de algo. Alguns homens tomavam cerveja e se esforçavam para não demonstrar interesse nas outras mulheres sentadas na calçada do bar. Saí e entrei no Passeio Público pelo portão central. Duas outras prostitutas estavam do lado de

¹⁰² Trecho do jornal da pesquisa de 26/03/10

fora, chamando um homem. Vi claramente que, embora sendo um “espaço público” e o portão estivesse aberto, elas não entravam. Guardas municipais passavam de vez em quando, lançando olhares intimidadores para elas.

Do lado de dentro havia poucas pessoas. Sentei-me em um dos bancos próximo a uma fonte cheia de peixes e observei o espaço por uns cinco minutos. Notei que alguns estudantes tiravam fotos e também um casal vestido com roupas brancas, possivelmente de noivos, posavam para uma fotógrafa. Outros casais preferiam áreas mais reservadas de frente ao mar. Mamãe contava que, em sua juventude, os rapazes e moças passeavam ali, com as melhores roupas e em sentidos contrários para facilitar os encontros. Naquele momento, comecei a imaginar como seria a minha chegada ali, no outro dia, depois da intervenção. Saí de lá ansiosa. A noite já havia caído. Uma saudade não sei exatamente de quê, guiou-me até em casa.

A experiência implica a pessoa na sua globalidade de ser psicossomático e sociocultural: isto é, ela comporta sempre as dimensões sensíveis, afetivas e conscienciais. A experiência um referencial que nos ajuda a avaliar uma situação, uma atividade, um acontecimento novo. (JOSSO, 2004, p. 49).

No outro dia, cheguei ao TJA por volta das 13 horas. As intervenções estavam previstas para iniciar às 15 horas. Na reunião de planejamento da Pã, decidimos que cada um iria direto para o seu espaço, ocupá-lo. Dessa vez, entrei no TJA que estava muito movimentado, em função das comemorações do Dia Mundial do Teatro. Coloquei o figurino, desalinhei o cabelo e guardei o par de sandálias.

Tomei água, falei com alguns atores conhecidos e fui novamente para a calçada do TJA. Avistei a senhora gorda no mesmo local, deitada em um pedaço de papelão. No dia anterior não reparei a imensa ferida de sua perna, meio coberta por um pano sujo. O cachorro dela não estava lá. Identifiquei alguns ambulantes que tinha avistado no dia anterior e o manequim feminino, estava agora com um vestido de estampas e um chapéu. O palhaço Trepinha (funcionário antigo de aproximadamente 80 anos – seria mais justo dizer patrimônio imaterial do TJA), estava próximo de mim, e divulgava em um megafone, a programação daquele dia, convidando os passantes para entrar no TJA.

Alguns curiosos me olhavam como se eu não pertencesse àquele lugar. Comecei a andar de um lado para outro da calçada quente do TJA “respirando” o espaço. Senti que precisava me movimentar para entrar na atmosfera movimentada que ali já se instaurava. Antes disso, como era um dia de programação intensa, já havia pessoas na fila à espera do ônibus, para o “passeio” pelo centro da cidade. O ônibus estacionou. Aproximei-me devagar,

cantando a música *Iracema*, baixinho. Furei a fila que estava se formando. Fazia um calor infernal. Alguns vendedores de água correram para oferecer seus produtos. Dois adolescentes maltrapilhos, com tubos de cola de sapateiros amarrados às camisas, se misturaram às pessoas que estavam ali. Havia alguns colegas atores, a diretora do TJA, Izabel Gurgel, o diretor da Pã com uma filmadora, outro componente da Pã fotografando e muitos espectadores, que me xingavam por ter furado a fila, e pediam que o motorista não me deixasse entrar. Alguém puxou a minha roupa. Era visível o incômodo que a minha presença causava em algumas pessoas, que se afastavam com repulsa, à medida que eu chegava perto. O motorista falava ao celular e não se deu conta do que se passava.

Subi e aumentando o volume da música e sentei-me na última cadeira. Ouvia vaias e mais xingamentos: *ei motorista, essa bonitona furou a fila!* E outro: *essa bicha parece que é doida!* O ônibus deu partida, iniciando o trajeto proposto pela rua 24 de Maio, retornando pela General Sampaio. Ninguém sentou comigo até aquele momento. Fiquei em silêncio e deixei que o tempo passasse. Olhei pela janela, e avistei a Praça José de Alencar e a igreja do Patrocínio. Em seguida, comecei a alternar a música com fragmentos desconexos do texto, buscando um estranhamento sonoro, que propositalmente, quebrasse a linearidade dos fatos contados em cada *unidade poética*. Buscava instaurar ali a *cracklinguagem* que vínhamos pesquisando. Subitamente, levantei e caminhei pelo corredor rápido e em desequilíbrio, em direção à frente do ônibus, segurando e soltando o pegador da cadeira como se vê na foto.



Figura 4: 5º Intervenção cênica de *Noiada*: *Noiada prostituída*

Olhei para o motorista, que ria, e retornei à traseira entre idas e voltas, várias vezes, metralhando o texto. A intenção era instaurar ali também, um estado de inquietude. Nesta foto, como se vê, o público era bem heterogêneo e estava bem acomodado. Havia poucas pessoas em pé, embora houvesse cadeira para todos. Ônibus novo e limpo diferente daqueles que trafegam no cotidiano da cidade. As crianças tinham uma receptividade sempre imediata com *Noiada*. O menino ao fundo na foto acima, perguntou várias vezes onde ela morava, retornando a mesma pergunta que ela fazia a todos. Talvez o olhar dele não estereotipado, não concebesse que aquela mulher maltrapilha, não tivesse uma casa para morar. Algumas vezes, ele se levantou de onde estava e ficou andando comigo pelo corredor.

Com as intervenções anteriores na pesquisa por um corpo presente, aprendi a atentar para o fato de que a minha movimentação, a expressividade corporal e as entonações vocais dentro do ônibus, compunham junto com os movimentos improváveis de paradas, curvas, arrancos e constâncias de deslocamentos e barulhos, existentes naquele ambiente. Algumas vezes, eu me deixava contaminar por estes elementos, e percebia que alguns espectadores se esforçavam para ouvir o que eu dizia. Outras vezes, aproveitava as pequenas pausas de silêncio que o ônibus me oferecia para me fazer mais entendida. Em seguida, rompia com aquilo tudo e reagia, falando alto, gritando, dando um tônus diferente ao corpo e à voz. Falava junto com o barulho às vezes ensurdecedor que havia ali.

Por exemplo, se ele dobrasse em alguma rua, eu soltava as mãos e sem me segurar em nada, tentava andar em linha reta, esbarrando nas pessoas, que reagiam me empurrando, algumas em tom de chacota, outras irritadas e com violência. Outras, que estavam em pé, desviavam-se de mim, e algumas que estavam sentadas, quando se apercebiam que eu me aproximava, desviavam o olhar, disfarçadamente e começavam a olhar para a rua, através da janela do ônibus. Com isso, se instalava uma espécie de partitura desconexa de palavras, espasmos, movimentos de ausência e presença que se constituía entre espaço, atriz e espectador, em que este último entrava também em estado de criação.

A verdade é que a relação entre o texto e sua apresentação ficava profundamente alterada por esses novos sujeitos da cena, que criavam uma espécie de suspensão da teatralidade, sustentando-se no acontecimento e não na representação. (FERNANDES, 2010, p. 109).

Neste momento, encontrei algo valioso para o trabalho, e que complementou o que vínhamos investigando como **corpo cênico** partilhado com o espectador e combinado com o corpo nômade de *Noiada*. Na cena formávamos um corpo só. O fato de não me segurar à medida da movimentação do ônibus, me expunha a um risco de cair a qualquer hora, e, ao

mesmo tempo, mobilizava o espectador que ficava na espreita, acompanhando os meus movimentos ou mesmo para se defender, quando eu me aproximasse dele, ou tenso, esperando que eu caísse.

Percebia o investimento nos ensaios e pesquisas dando os primeiros frutos em cena de modo mais claro. Nessa travessia específica de aprendizado, buscava uma presença cênica matizada pelos elementos dramaturgicos em diálogo com o comportamento expressivo do meu corpo-voz, emoções e reflexões, e os demais elementos constituintes da cena, macerados em um processo colaborativo e que eu experimentava ali.

Assim, o trabalho imaginativo aqui significava tentar dar precisão ao refazimento de uma evocação pessoal de um conjunto de memórias do vivido, que passava a ser a expressão, também, da realidade vivida na encenação. Dessa maneira é que eu entrava em contato com o imaginário da cena teatral: por meio da fabulação de histórias é certo, porém com base no trabalho de investimento nos demais elementos de composição da cena, sem o qual o ato imaginativo não faria a sua síntese, em forma de poesia na cena. O fazer artístico, quando elege a própria vida como base de um repertório, revela lastros de um novo viver e seu dinamismo concretizado em obra se configura como criação – não apenas passado, mas diálogo e transformação que se dá no presente da encenação. *Os personagens me fizeram mergulhar no território rigoroso dos espetáculos, onde qualidade artesanal é uma obrigação, e aprender, uma consequência imprescindível.* (VARLEY, 2010, p. 46). Nesse jogo está implícito imaginação, experiência e representação.

Em seguida, parei próximo a uma senhora sentada em uma cadeira, no meio do ônibus. Ela cheirava a lavanda. Joguei a fala, repetindo-a várias vezes sem intervalo, em tom frenético, atropelando as palavras: *Não é como hoje não, hoje é tudo esculhambado, filho bate nos pai... Esculhambação..As menina, os peito ainda nem nasceu, e elas rá tão querendo dá o grelo, cum grelo coçando...Pensa o quê? [...]*. (p.8). Ela arregalou os olhos e colocou a mão na boca. Depois, tapou os ouvidos de uma das crianças que estava a seu lado. Virou-se para o passageiro ao lado e comentou algo. Ele fez um gesto circular com o dedo próximo ao ouvido, e disse em meio a uma gargalhada com a boca banguela, que eu era doida. O diretor durante todo o percurso, às vezes entrava na cena com a câmera, depois distanciava-se. Isso ainda me incomodava. Por outro lado, ficava claro, a meu ver, o pacto com o espectador de que o que estávamos fazendo ali, era explicitamente teatro, embora o real estivesse anexado.

Junto com exercícios de respiração, tentava utilizar os três estados que vínhamos investigando na sala, e que me ajudavam a criar um clima de desvario, pausas e silêncios dentro do ônibus de formas alternadas, portanto.

Ensimesmamento: embora sentada próxima a alguém, eu dizia o texto em tom baixo para mim mesmo: *Tadinha da minha mãe... A coisa que ela mais tinha medo era de morrer nas terra alêa...[...]*. (p.7). Notei com a visão periférica que, quando fiz isso perto de um dos passageiros de aproximadamente 40 anos, de quem me sentei ao lado, ele olhou para mim duas vezes, com um meio sorriso e, em seguida, olhou para a janela. Ficou assim até que eu toquei no braço dele, rompendo esse estado e passando a contar a história para ele, que dessa vez assumiu um semblante sério, demonstrando que não estava querendo ser importunado.

- Evocação imaginativa de outros ambientes e pessoas: eu fazia a cena toda voltada para fora do ônibus em um tom alto de voz, procurando chamar a atenção do espectador para o que acontecia na rua. O improvisado aqui, foi mais acentuado e eu concorria com o barulho do ônibus e da rua. Incluí nessa unidade, os lugares e alguns vendedores ambulantes que havia observado no dia anterior. Fui até a janela e gritei: *Tá vendo aquele galego ali?*(Apontei para um vendedor de cigarros e bombons). *Hi! Tá feito bode, meu fi? bode é que tem medo da chuva!* (sai da janela rapidamente e me dirigi ao motorista dizendo: *Minha mãe gostarria dum galego que passaria por lá todo mês, lerrarra corte de tecido pra ela, uns perfume, uns tamanco e tal.[...]*. Continuei falando e ele deu a impressão de que não me ouvia. Nisso, entrávamos na rua Castro e Silva. Fiquei parada um tempo em silêncio. Olhei para o lado e um senhor, sentado na primeira cadeira, olhava pra mim, balançando a cabeça em tom afirmativo. Não disse nada. Percebi que todos me olhavam. Uma jovem aproximou-se de mim e, admirada, começou a passar a mão no meu cabelo. Em seguida, perguntou onde eu morava. Eu lhe disse que não tinha casa, que morava no meio do tempo, no meio do mundo. A partir daí, ela ficou me seguindo pelo ônibus.

- De relação direta com o espectador: que poderia estar perto ou longe de mim, sentado ou em pé no ônibus – esse foi um dos momentos mais desafiadores para mim. Como atriz, insistia em que o espectador me ouvisse, conversasse comigo. Todos demonstravam certa apreensão à medida que eu me aproximava. Após certo tempo, sentia que alguns se interessavam pelo que eu estava contando. Ouvi outro senhor perguntar se aquilo era de verdade ou era teatro. Riam, complementavam, discordavam. Outros, embora atentos ao que eu contava, disfarçavam, fazendo parecer que não estavam prestando atenção. Outros ainda, saíam do lugar de onde estavam, visivelmente irritados; arrependidos de terem ido para aquele passeio pelo centro da cidade.

Chegamos ao Passeio Público no final da tarde. Iria ocorrer ali, a intervenção *nas Encruza* com o ator Cícero Lopes. Vi que algumas pessoas apontavam para um dos prostíbulos que havia ali perto. Antes do ônibus estacionar, arrisquei um último desvario.

Misturei movimento, música, falas, risos e choro, em uma movimentação rápida de idas e vindas, no corredor do ônibus. E sentia aquele canto da cidade pulsando comigo. Lembrei uma passagem de Maffesoli (2004, p. 73)

A cidade é sensível, e é nessa condição que ela é essencialmente relacional. Seus locais de encontro, seus odores e seus ruídos são constitutivos da teatralidade que faz dela, no sentido forte do termo, um objeto animado, uma materialidade dotada de vida (MAffesoli, 2004, p. 73)

Finalizei repetindo o nome de vários bairros de Fortaleza e forjei a descida do ônibus, metendo-me apressadamente no meio das pessoas que desciam do ônibus. Saí correndo pelo Passeio Público, como deixa para que o meu parceiro soubesse que havíamos chegado. Saí de lá e apanhei a Rua Floriano Peixoto com destino ao TJA. Tive medo. Percebi que estava só; não havia ninguém da Pã por perto. Estava em pleno centro, novamente sem documentos, dinheiro, descalça, pisando o chão quente e com sede. Ninguém me olhava. Mais uma vez, me senti invisível e foi assim até retornar ao ponto de origem. A sensação de liberdade, no entanto, me invadia, e eu me sentia plena.

7º Intervenção cênica de *Noiada* (4º analisada): *Noiada espancada*

A sétima e última intervenção e 4ª analisada, como movimento de pesquisa sobre a artesanaria da personagem *Noiada* (foto 12 – anexo) e do meu trabalho imaginativo nessa empreitada, foi realizada no dia 15 de dezembro de 2010, com o seguinte trajeto: início da ocupação na Praça da Gentilândia, às 16 horas, prosseguindo dentro do ônibus Circular no sentido da praia de Iracema e retorno ao mesmo local. Combinamos que eu apresentaria as quatro unidades poéticas anteriores e mais a última descrita na sequência.

Unidade poética 5: *Martim espancador*

Me casá não; me cagá, eu digo logo é assim: Eu me caguei... Aquele troço! Eu tarra já trabaiano na fábrica, aí o cabra réi começô a me dá macho, todo dia ele me darra um macho diferente... Até que eu pedi minhas conta. Aí a rente foi morá numa casinha do pai dele, lá na praia, pro lado do Farol, ali pras quebrada do Serviluz... Ele era pescadô... Ele passarra de dois dia sem ír em casa...Dizia: ‘Muié minha não trabaia’. Ele não deixarra eu cortá o cabelo, eu num podia botá a cara na rua. Ele dizia que tinha botado rente pra me pastorá. Quando ele tarra bom, ele era caladão, na dele. Ficarra lá depois do almoço ouvindo o radin dele. (IMITA VOZ DE LOCUTOR TRANSMITINDO JOGO DE FUTEBOL) Quando o diabo do time véi dele fazia gol,ele saía gritano...(CANTA O HINO DO CEARÁ OU DO FORTALEZA). Ele gostarra de caldo de cangulo pra passar a ressaca. Ele gritarra lá de fora: ‘Iracema,prepara aí aquele chazin que hoje a carniça vai apanhar e é muito!Mas quando ele

bibia, começarra a judiá de mim. Era só na cabeça Puf, puf, puf... Os vizinho dizia: ‘macho, tu vai matá a muié!’ e ele: ‘é da sua conta? A casa é minha, a muié é minha, e eu vivo às minhas custa! Aí era pá, pá, pá, pá, pa...Eu num era besta não, ele batia mas levarra também, e era só no zovo. Ele já chegarra quebrano tudo: ‘cadê ele? cadê a mundiça? Tu ta dando pra mundiça! Cadê ele? Metia os pés! E depois ainda queria que eu servisse ele. Eu podia tá doente, não tinha essa não! ‘Tá de bode?’ ele dizia: ‘e eche bode réi num tem cu, não? Da última rez, ele me bateu tanto que essa banda aqui minha ficô toda roxa, ele me deu uma paulada na cabeça que subiu o mondrongo assim, depois disso, o médico disse que eu nunca mais podia tê avexame. Do hospital mermo, eu ganhei o mundo, com a roupa do corpo. A casa num era minha mesmo! Eu não tinha casa não, eu morarra no mei do tempo, no mei do mundo. (p. 16-17). **(Silêncio) (Ruminado) Onde é que nós tamo mermo? Onde é aqui...? Nova Assunção, Pirambu, Benfica, Monte Castelo, Centro da cidade, Castelão, Parque Santa Rosa, Messejana.**

Cheguei à sede da Pã por volta das 15 horas. Alguns integrantes já estavam lá. Coloquei o figurino e fui para a sala de ensaio. Comecei a fazer o aquecimento que vinha treinando em busca do corpo cênico de par com o corpo nômade, imaginando o ambiente do ônibus: sequência de pequenas caminhadas pela sala, em direções retas e curvilíneas, ritmos de velocidades lentos, rápidos, curtos, bruscos, em desequilíbrio. Levantadas e sentadas na cadeira, buscando estes ritmos, dizendo o texto para dentro e para fora do espaço, sempre seguido de ritmos variados de respiração.

Chegou um momento, como ocorreu nos outros ensaios, que muitas imagens e memórias vinham à tona e se inter cruzavam: imagens das intervenções passadas, observações do diretor e dos colegas da Pã; fatos ocorridos no presente e também **memórias** da infância e da adolescência como substratos de buscas criativas. **Consciência de maravilhamento** diria (BACHELARD, 1988), originando leituras novas e dinâmicas sobre o que vivia ali, como outro modo de conhecimento, comandando o amálgama **memória-imaginação** como fator primordial para fazer da cena, em oposição à visão subjetivista de memória criticada por Henri Bergson (1999), como extrato que perdura, sem mudanças na mente.

Estes exercícios ainda me deixavam um pouco tonta, e ao mesmo tempo, com vontade de correr. Sentia que faltava ainda muito para ter um controle sobre aquela soma de elementos, alguns criados por mim, em contato com a cidade e outros sugeridos pelo diretor, e que eu operava em um tempo só; porém, à medida que meu corpo ia trabalhando ao longo do processo, surgia uma espécie de “quietude dinâmica” e um estado de presença ia instaurando-se. O diálogo com o diretor me possibilitava compreender melhor a sua proposta de escrita cênica, enquanto tentava deixar ali as marcas do meu trabalho imaginativo na criação na obra em gestação.

Paradoxalmente, a autoria coletiva é garantida pela delimitação de funções claras, e caminha *pari pasu* com uma autoria individual que aparece, por exemplo, na composição original de cada ator, reconhecido por uma marca própria, sem que por

isso, deixe de funcionar como um dos enunciadores do coletivo. (FERNANDES, 2010, p. 133).

Comecei de imediato porque já estava energizada e, com as outras intervenções, percebia que chegava um momento em que meu corpo, em *estado de urgência* (FERNANDES, 2010, p.140), tinha sede da instabilidade cênica e dos riscos iminentes que aquele tipo de situação gerava e daí à possibilidade de criar poesia ou um **corpo em devir**. Precisava agir. Saí da Pã ansiosa e suada, em direção à Praça da Gentilândia. Os demais integrantes se espalharam pela rua. Ele, mais uma vez, me acompanhou com a câmera. Eu me sentia entre pesada e leve, espreitando o estado de disponibilidade do meu corpo e voz. Tentava manter-me alerta e tinha uma sensação de que estava inteira, ligada a tudo o que me circulava: vento, asfalto, muro, árvore, passantes, sol, céu, carros. Varley traduz bem o que eu sentia nesse momento. Vejamos.

Praticar uma ação real ajuda o meu corpo a ser inteiro. Penso que, no teatro, uma ação não deve ser necessariamente realística, mas real: deve recriar em cena um equivalente da força ativa na vida diária. Executar ações reais pressupõe precisão e decisão. A precisão de uma ação real em cena é dada pelo seu início, pelo seu fim e pelo seu percurso entre esses dois pontos, que não é linear, antes contém mudança de tensão. A fidelidade à intenção e à particular precisão da ação real, me obrigam a estar presente aqui e agora, a me concentrar naquilo que é necessário, enriquecendo a ação de detalhes simultâneos, sem, no entanto, antecipar a próxima ação nem arrastar comigo matizes a características da ação executada anteriormente. (VARLEY, 2010, p. 69)

Na “andarilhagem” descalça pelo estirão do asfalto quente e rugoso, lembrei-me daquela língua preta como imagem imaginada que me veio à mente na segunda intervenção. Meus pés doíam. Comecei a cantar a música *Iracema*, alternando entre tons altos e baixos. À medida dos diferentes ritmos que ia dando ao corpo, atravessando a rua de um lado a outro, em diferentes momentos, isso interferia no timbre e na intensidade da voz cantada. Alguns moradores e passantes me olhavam intrigados.

A intervenção passada havia sido na cantina da Faculdade de Educação – FACED - UFC, um espaço totalmente diferente daquele que me parecia mais desafiante. Cheguei à praça; a tarde ainda estava clara. Avistei pessoas caminhando, jogando futebol, alguns grupos de jovens e crianças reunidos em diferentes lugares. Cruzei a Praça pelo meio e avistei outros conhecidos. Olhei para eles e parecia que não me reconheciam. Nenhum deles falou comigo. Alguns disfarçavam não estarem me vendo. Fiquei inquieta. Eu estaria invisível? Encostei-me em uma estátua e percebi que poderia interagir com aquela situação. Fiquei lá, em pé por algum tempo, observando o jogo de futebol que ocorria na quadra, um pouco distante dali.

Soltei uma fala atenta às rubricas em um volume de voz quase gritado, em direção à estátua, repetindo-a várias vezes, até atropelar a ordem do período: *Quando ele tarra bom, ele era caladão, na dele. Ficarra lá depois do almoço ouvindo o radin dele. (imita voz de locutor transmitindo jogo de futebol) Quando o diabo do time véi dele fazia gol, ele saía gritano...(canta o hino do Ceará ou do Fortaleza)*(ALMEIDA, 2008, p.16) Diferente do que pedia a rubrica, não cantei o hino de nenhum desses dois times, pois sabia que ali, havia torcedores dos dois lados. Fiquei com medo. Um dos jogadores ria, vaiava, apontando para mim, e os outros, percebendo, acompanharam o parceiro. Um deles colocou a mão no sexo, projetando o corpo para frente, e em minha direção. Lembro Varley (2010, p. 111):

A capacidade de transformar uma realidade sugestiva em comportamento cênico desenvolve um papel importante quando improviso ou componho. Durante a criação do meu material, pensamentos e sensações se manifestam em ações, são fixados e memorizados, tornando-se formas precisas e expressões do corpo. Durante a elaboração ao contrário, torna-se importante minha capacidade de reagir adaptando e modificando meus materiais em relação às circunstâncias que surgem com novas tarefas. (2010, p. 111)

Percebi que estava sendo observada também por algumas senhoras que vestiam blusas com a imagem provável de Nossa Senhora de Fátima, que pareciam estar rezando. Caminhei em ritmo normal, porém, cantando e simulando uma dança fora do compasso da música, indo até uma banca de revista. Saí em disparada e comecei a dizer uma fala do texto baixinho: *Me casá não; me cagá, eu digo logo é assim: Eu me caguei... Aquele troço!*(p. 16).

Continuei nesse ritmo e fui até uma esquina que dá para a Avenida 13 de maio, próximo a uma sorveteria. Sentei e fiquei em silêncio por uns três minutos. De vez em quando procurava os integrantes da Pã e já os avistava na parada do ônibus. Precisava ficar atenta pois o transporte poderia aparecer a qualquer instante. Vi pessoas que passavam nos carros e me olhavam em tom de normalidade. Levantei bruscamente e joguei mais uma parte do texto, repetindo-a várias vezes, com gestos amplos e uma entonação violenta: *Mas quando ele bibia, começarra a judiá de mim. Era só na cabeça. Puf,puf,puf... Os vizinho dizia: 'macho,tu vai matá a muié!' e ele: 'é da sua conta? A casa é minha, a muié é minha, e eu vivo às minhas custa! Aí era pá, pá, pá, pá...' (p. 17). Saí rapidamente da esquina e sentei-me no banco da parada de ônibus. Havia muitos passageiros. Fiquei ensimesmada falando fragmentos saltados do texto. Mais uma vez, percebi que as mulheres apertavam as bolsas com maior atenção. Uma delas saiu de perto de mim, disfarçadamente. Uma senhora integrante daquele grupo de rezadeiras, aproximou-se e eu, de imediato, perguntei a ela insistentemente onde era*

o centro da cidade, misturando os fragmentos das histórias contadas nas cinco *unidades poéticas* a essa pergunta.

Uma das integrantes da Pã dá sinal para o ônibus passar. Atropelo o burburinho de passageiros que se amontoam na porta e sou a segunda a entrar. Fico próximo ao cobrador e pergunto euforicamente às pessoas onde ficam vários bairros de Fortaleza, em diferentes regiões. Ouço alguém me chamando de mal-educada. Não havia levado dinheiro e nem documentos e não havíamos nos dado conta disso. Todos já haviam passado. Fiquei apreensiva. Precisava resolver a situação. Coloquei-me no espaço de acesso à roleta e o trocador me olhava com um tom sério, tentando retirar-me daquele espaço. Havia poucos passageiros na parte da frente e outros, que estavam atrás de mim, reclamavam querendo passar. Eu insisti e ele ficou visivelmente irritado. O diretor, percebendo a situação instalada, aproximou-se com a câmera em punho, e pagou a minha passagem. Os outros três integrantes da Pã sentaram-se em lugares diferentes. Eugenia Siebra e Filipe Camilo, fotografavam explicitamente.

Passei e me sentei em uma cadeira no final do corredor, ao lado de um rapaz usando óculos escuros, de aproximadamente 30 anos. Logo atrás, havia outro, sentado do lado da janela, que me observava. Fiz o mesmo jogo de ensimesmamento e canto em volumes variados com a música *Iracema*, amarrando e desamarrando um fitilho do figurino. Em seguida, joguei uma fala para o rapaz ao meu lado: *Antes dela falecê, ela tava no balão, o dotô chegô pra mim e disse preu levá pra morrê em casa... O mal já tinha comido tudo... Lá nela! Ela morreu daquela doença, não sabe?*[...]. (p.6). Ele ficou calado e começou a olhar para as unhas, com um pequeno sorriso no canto da boca. Balbuciou algo que eu não entendi. Aproveitei e quebrei a comunicação, levantando-me em direção à frente do ônibus e fui até o motorista. Ele pediu para eu me segurar. Arrisquei uma movimentação demorada de idas e vindas, no corredor com falas desfocadas em ritmos e volumes inconstantes, palavras repetidas ao extremo, soltando-me algumas vezes dos pegadores de ferro das cadeiras, com um corpo em resistência à movimentação que se dava no ônibus, gargalhando, vaiando, dividindo as falas com os passantes da rua, com paradas bruscas, tentando instaurar um jogo teatral aberto.

Essa identidade frágil força o espectador ou leitor a olhar os personagens como mera função de enunciação e não mais como sujeitos com autonomia ficcional suficiente para lhes permitir ser agentes de um conflito dramático. (FERNANDES, 2010, p.156).

Buscava ali também a *cracklinguagem* conforme a pesquisa. Em um momento, pisei no pé de uma adolescente que estava em pé e ela me deu um solavanco. Aproveitei o impulso e retornei para a cadeira da frente, onde estava sentada uma senhora idosa. Ela perguntou-me onde eu morava. Disse que não tinha casa, que morava no meio do tempo, no meio do mundo, conforme o texto. Sai rapidamente e continuei a movimentação, cantando e dizendo o nome de vários bairros de Fortaleza. Perguntei repetidas vezes onde era o centro da cidade.

Com o barulho do ônibus, algumas pessoas se esforçavam para ouvir o que eu dizia, mas permaneciam inertes. Ela virou-se para acompanhar a minha movimentação. Retornei para perto dela novamente. Ela me olhou com um olhar terno, e colocou na minha mão uma moeda de dez centavos. Recusei e devolvi. Comentou com todos que eu era muito nova para estar naquela situação; que os políticos deveriam fazer mais hospitais para cuidarem de gente como eu, e não ficar gastando dinheiro à toa.

O ônibus fez uma parada. Olhei pela janela e avistei alguns passantes. Joguei outras falas desconexas. Rompi abruptamente e sentei-me ao lado de uma jovem senhora, próxima ao cobrador, que assistia a tudo, sorrindo. Olhei pela janela e percebi que já estávamos na praia, mas não sabia ao certo, se já havíamos passado por ali. Ela faz parecer que eu não estou ao seu lado. Fiquei por um tempo em silêncio. Comecei a dizer o texto e notei que ela se interessava. Continuei por mais um tempo e conversávamos como duas comadres. Ela me ouvia interessada e compreensiva. No meio do assunto, levantei-me rapidamente, dei uma gargalhada exagerada e ela se assustou. Em seguida, nós duas gargalhávamos. Ela então disse: *Ô bicha doida!* Comecei novamente a andar no corredor do ônibus de uma ponta a outra. Inesperadamente, aproveitei uma parada e desci na praia de Iracema.

Notei que os integrantes da Pã não esperavam que eu descesse ali e se apressaram em descer também. O combinado era descer no ponto de origem, na praça da Gentilândia. Terminava ali, na areia da praia, mais uma intervenção de *Noiada*. Olho para a areia e vejo minhas pegadas. *Noiada* e Iracema pisam juntas comigo. Três índias revisitando no tempo de agora, o lugar onde tudo começou. O vivido em arte superava o planejado na cena teatral.

Vejo aqui resignificado os passos dados em relação ao conceito de *artesanias da cena teatral contemporânea* considerada aqui em sua dimensão imaginativa e de autoformação. Há como se vê, um jogo interdisciplinar, híbrido que norteia as ações dos artistas do coletivo que trabalham agora, em processos colaborativos, segundo trocas de saberes constantes em autoformação, trabalho imaginativo e sem a perda da autonomia de cada um, de acordo com seus interesses e pesquisas. Um pensamento multifacetado que organiza a feitura da cena,

seus materiais e a diversidade de linguagens artísticas que evoca para a concretização da cena, sem a sombra do “mestre”.

O “ser professora de teatro” também se alimentou deste fazer artístico reconfigurado, para pensar a minha prática docente junto aos alunos. Não sei dar aulas sem fazer teatro, e espreiro a beleza das descobertas que aí se instauram, em partilhas de aprendizado com meus alunos; tempo vivido do intercruzamento entre dois ofícios que origina, à medida dos improváveis do seu acontecer, uma teoria que, por sua vez, já se revisa na prática. *Se a aprendizagem experiencial é um meio poderoso de elaboração e de integração do saber-fazer e dos conhecimentos, o seu domínio pode se tornar um suporte eficaz de transformações.* (JOSSO, 2004, p. 41).

Finalmente, acredito que considerar os aspectos aqui levantados sobre o trabalho na artesanaria da cena de *Noiada*, contribuiu para uma revisão dos meus lugares como atriz e mulher empenhada em perceber e registrar os possíveis do fazer, do pesquisar e do ensinar teatro, como práticas complementares de resistência aos modos de instrumentalização dessa arte. As incursões na cena da rua me deixaram em posições desconfortáveis: dúvida, insegurança, medo, risco, solidão; ao mesmo tempo em que recolhia alegrias. De outra forma, tentei dividir com o coletivo Pã tais momentos, como substrato do amadurecimento desta pesquisa e como autoformação, em meio ao contexto social, político e cultural de um fazer artístico que opera na contemporaneidade. É assim que sigo a cada feito, descobrindo o modo de partilhar essa *artesanaria da cena*, seus movimentos de criação artística e aprendizagens, em verdade e poesia com os parceiros, outros colegas de ofício e espectadores com quem partilho as rebeldias e sonhos da criação e do ensino em teatro.

IN-CONCLUSÃO

Ao resignificar o conceito de *artesanía da cena teatral* na contemporaneidade com base no trabalho imaginativo e na dimensão autoformativa aí presente, além de outros elementos próprios à composição da cena, tomando como campo empírico a criação da intervenção cênica *Noiada*, não tencionei chegar à verdades acabadas.

À medida da dinamicidade do estudo, deparei-me com outras reflexões em diálogo com as experiências de vida de arte, com os atos imaginativos e memórias de três artistas integrantes da Companhia Pã de Teatro imbuídos da dramaturgia, encenação e representação (aqui me incluo), do trabalho há pouco referido, entre 2009 e 2010. Desde então, as ondas desse mar profundo do fazer-pensar teatral tocaram novamente os meus pés. Devagar e às vezes de súbito, fui molhando as mãos, o rosto, até o corpo inteiro ser invadido por um frio balanço líquido que inda hoje me deixa na espreita e, às vezes, me desgoverna; fazer da cena, pesquisa e vida em ajuntamentos de risco e prazer.

Escrever essa tese foi em parte, como se jogasse na água, uma rede de frágil trama, feito pescadora (ou atriz-pesquisadora) de primeira viagem. De outra parte, desafiei o recolhido anteriormente, como substrato vivencial que precisava analisar com profundidade, em função de sua natureza artesã e autoformativa. Retomei as veredas incertas desse percurso, com os passos do que me tornei no tempo de agora, assumindo explicitamente o lugar de sujeito das reflexões aqui sistematizadas na contramão dos recursos de impessoalidade comuns à linguagem acadêmica.

Partindo das assertivas de Fayga Ostrower (1987), Mário de Andrade (1975) e Pareyson (1997), e ampliando as leituras com Rugiu (1998), Grotowski (1987), Barba (2006; 1994); Varley (2010), Fernandes (2010), Linhares (1999, 2001), entre outros, redimensionei a ideia de **artesanía da cena**, numa perspectiva de complementaridade, para além da apropriação técnica e sensível das diferentes fases e elementos da criação teatral, como prática cotidiana mediada pela expressividade corpórea e imaginativa do ator.

O meu deslocamento como atriz e pesquisadora em formação da posição de discípula, para assumir a posição de “mestre,” de mim mesma, mantendo com quem aprendi (diretor, colegas de ofício e docência em teatro e os espectadores), uma relação de parceria e trocas de saberes durante o fazer-pensar teatral, foi outro aspecto relevante. Esta compreensão do percurso criativo da cena mediante processos colaborativos e ao mesmo tempo autônomos, foi referenciada no que aprendi com tais parceiros, porém, de forma renovada. Na prática, isso

significou ter as mesmas perguntas desses “mestres” e outras tantas, para respostas diferentes, criadas e assumidas por mim, em lugares de autoria, na feitura e representação da cena teatral.

De modo ampliado, acredito que essa ideia de um discípulo que se tem como mestre, contribui para a formação de qualquer artista teatral (dramaturgo, cenógrafo, figurinista etc.), de acordo com as especificidades da criação da cena. Isso não significa recusar o que aprende com o outro, ou por outra, reivindicar a centralidade ou relevância do seu fazer mas, a compreensão de que nos verdadeiros processos colaborativos de criação artística, ninguém se anula e nem deixa de se presentificar como autor daquilo que faz.

Essa posição de autonomia assumida enquanto atriz integrante da Pã e segundo um pensamento ético e estético acumulado e revisto por esse coletivo ao longo de 15 anos, desde a sua fundação, possibilita-me hoje, uma mirada para o hibridismo de funções, ações e linguagens artísticas, com acento na *artesanía da cena* em movimentos de interdisciplinaridade, lhes conferindo segundo a pesquisa, a vivência com elementos de complementaridade a essa concepção artesã de criação da cena: o **trabalho imaginativo** e a **autoformação**.

O primeiro – **trabalho imaginativo** se configurou como um microcosmo onde ocorreu o **trabalho do imaginar** meu e dos artistas pesquisados, como partícipes da ideia concreta de dar forma à cena, incluindo aí, os substratos da escrita dramaturgic e cênica e dos movimentos de representação de *Noiada*: treinamentos corpóreo-vocais, construção da personagem e intervenções cênicas nas ruas e ônibus de Fortaleza; bem como desejos, conflitos e fragilidades, que perpassaram essas etapas. Logo esse **trabalho imaginativo** não se reduziu à produção de imagens imaginadas apenas, mas à transubstanciação destas, para a cena, unindo imaginação, memórias do vivido e **trabalho** criativo, como veio de síntese e redimensionamento do real, em estado de poesia que é objeto artístico.

Esse olhar para a artesanía da cena de *Noiada* como experiência artística alimentada durante o cotidiano do fazer teatral possibilitou-nos por um lado, modos singulares de narrar o mundo, suas questões e a si mesmos, concebendo-o de maneira transformada por meio de objetos artísticos (o texto e a cena comportando seus diversos elementos e fases); e por outro, o acesso a percursos autoformativos.

A ideia de **autoformação** também investigada como desdobramento da pesquisa, foi discutida por meio das produções de estudiosos como Ferratori (1988), Josso (2004), Nóvoa (1988), Freire (1982; 1976; 1983) e Pineau (1988) entre outros, que sistematizaram reflexões no âmbito das histórias de vida, formação e prática de educadores em diversas áreas em seus itinerários de aprendizagens e de acúmulo de conhecimentos ao longo da vida e da prática

docente em diversas áreas. Ousei compreender as reflexões desses autores, inter-cruzando-as às experiências acumuladas com o fazer, a docência em teatro e o trabalho imaginativo em *Noiada*, em movimentos autoformativos.

A complexidade dessa dimensão autoformativa que vige na artesanaria da cena teatral e suas relações dialógicas com o modo de conceber a cena possibilitou-me compreendê-la como espaço de reflexões sobre o meu percurso formativo como atriz-pesquisadora e educadora nessa área, até aqui. Nortearam essa retomada principalmente, minhas interações com os parceiros da Pã no ato mesmo de dar forma e representação à *Noiada*, apelando ao aprendido com o corpo em movimentos de expressividade, aos sentimentos, à imaginação e à consciência (heteroformação); na compreensão crítica do que tenho aprendido sobre isso (ecoformação), e como tenho me tornado provisoriamente o que sou no presente, segundo o pensamento dos autores há pouco mencionado e de modo especial, de Gaston Pineau (1988).

Embora encenada apenas por mim, no entanto, *Noiada* foi e tem sido partilhada, quanto ao seu processo criativo, também com os componentes da Pã em diálogos convergentes e divergentes com suas pesquisas interdisciplinares, que em geral, fazem uma espécie de escuta plural da cidade de Fortaleza. Compuseram tal processo, encontros e desencontros de histórias de vida e de fazer artístico, reflexões, afetos e um modo específico de estar presente no criado, recriando-nos.

Fazer artesão ancorado de um lado, no confronto de experiências resultantes de certo modo de apropriação e de trocas de saberes teatrais vinculados de diferentes formas, à narrativa cênica em curso e à realidade em que vivemos; e do outro, na vivência dialógica e na dimensão autoformativa aí presente, segundo um modo próprio de leitura e de pertença a esse processo de criação artística, que se expande no além do fazer teatral, e vai dar na vida, com sua efemeridade, fragmentação e descentramentos identitários.

Nessa posição, analisei os aspectos pertinentes à artesanaria da dramaturgia de Suzy Almeida – autora de *Iracema via Iracema*, da encenação e da representação desse texto, com base nos lastros dos atos imaginativos do diretor da Pã, karlo Kardozo, e nos meus como atriz intérprete desse trabalho.

Quanto a mim, os variados contextos autoformativos nos quais me desloquei ao longo desse processo prático e teórico, tanto no que se refere à artesanaria de *Noiada* como à pesquisa, me permitiram dar a esses exercícios, duas formas – a cena e a sistematização sobre ela, ao mesmo tempo em que me formei. Talvez aí, como em outros momentos, assumi/assumo a incompetência em apontar modelos de como ensinar ou formar alguém por meio do fazer teatral, que não a vivência tácita e direta com os códigos próprios desta

linguagem artística, e suas diversas possibilidades em diálogos com as demais áreas de conhecimento. Com o ofício de atriz-pesquisadora, venho tornando-me educadora, refletindo sobre mim mesma e minhas práticas, partilhando-as com meus pares e alunos, só assim, provavelmente, vá ensinando algo nesta direção. Passos dados em busca da reflexão sobre uma prática artística, preche de conflitos, estranheza e deslumbres que apontam para lugares nos quais se torna importante pensar com o corpo inteiro nossa práxis – e aqui me implico como atriz-pesquisadora e educadora em teatro.

Tomando como referência essa **aprendizagem artesã**, registrei como, no ofício teatral, o entendimento crescente sobre as fases de elaboração da cena guarda ainda uma forte relação com o **artesanato**. Produzido em um tempo longo e que deixa presente as marcas do seu criador, como resultante do aprendido pela “tradição”, com outros mestres, com os parceiros de trabalho e a própria vida, esse ofício reafirma a essencialidade do humano na relação entre o “eu” e o “outro”. Pensar essa “tradição” nos tempos de hoje e o modo como ela se estabelece na criação teatral, significa estar aberto para redimensioná-la em movimentos de “tradução” como assinala Hall (2001). Modo escolhido para ler determinada realidade de construção da cena, contextualizada sob as matrizes de uma escuta de “teatralidade híbridas” como observa Sílvia Fernandes (2010), e segundo parâmetros históricos, sociais e culturais, implicados em uma sociedade globalizada como a que vivemos.

As reflexões de Walter Benjamim (1989; 1994) sobre a arte de narrar na modernidade e sobre a **experiência** (proposta aqui como uma das categorias epistemológicas), foram valiosas para compreender o modo de narrar (fabular) na Pã, como mecanismo resultante da transubstanciação do vivido em novas imagens, por que é trabalho com a memória, que reverbera no fazer da cena. Assim, a posição de autoria assumida por cada artista neste coletivo, se fez presente na artesanania da cena, diferenciando-se do narrador pós-moderno, que se exclui ao narrar as próprias experiências.

De algum modo, evoquei nessa trajetória um auditório social imaginado: tantos outros atores e atrizes, pesquisadores e alunos, que mergulham em suas inquietações fronteiriças às que aqui me refiro, e por meio das quais registramos a fé na potência autoformativa e crítica do pensamento criador. Enquanto concretizador de obras de arte, este pensamento pode contribuir para arriscadas possibilidades de um olhar mais integrado para a vida, e um fazer artístico que enfatize o lugar de autoria dos seus criadores como sujeitos críticos e sensíveis em exercícios de autonomização.

Tentei descrever nesta pesquisa um olhar de corpo inteiro para um objeto que me exigiu, de uma parte, o exercício de criação e de experimentações artísticas em movimentos

de *artesanía da cena* contemporânea e, de outra, a reflexão crítica sobre esse fazer em sua amplitude. Escrita de linhas tênues que originam um texto bordado com os matizes multicoloridos e provisórios do meu fazer artístico individual e coletivo na Pã, da dimensão autoformativa que essa ação gerou, e do estado poético que experimentei e assim continuo, como lugar de registro de um fazer artesão da cena que se esparai na vida, como narrativa inacabada. *Noiada* sabe disso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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, 2. ed. 1986. p. 113-156.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Fortaleza: ABC, 1999.

ALMEIDA, Suzy Élide Lins de. **Iracema via Iracema**. Fortaleza, Ce: Realce, 2008.

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)

ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. **Encruzilhadas do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre, Editora Mediação: 2007.

ARROYO. Miguel G. **Imagens quebradas: trajetórias e tempos de alunos e mestres**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

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. 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. São Paulo: M. Fontes, 1993 (5ª tiragem, 2000).

_____. **A água e os sonhos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 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)

BARBA, Eugenio. A tearra de cinzas e diamantes. Trad.. Patrícia Furtado de Mendonça. Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução Patrícia Alves. SP: Editora Hucitec. 1994.

BAVCAR, Evgen. **A luz e o cego**. Trad. José Rubens Siqueira. In: Org. Novaes Aduino. Arte Pensamento. SP: Cia. das Letras, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: M. Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 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)

BRAGA, Bya. Raspas e restos me interessam. In **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. CARREIRA, [et al.] (org.) Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 78-81.

_____. **Étienne Decroux e a artesanaria do ator**. 2010. 334f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 2010.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Potugália: Lisboa. s/d.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poética políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOGART, Anne. A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro. Trad. Anna Viana. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2001.

BUENO, Belmira Oliveira. **O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida com professores**: a questão da subjetividade. Educação e Pesquisa, USP. São Paulo. V.28, n. 1, p. 11-30, jan./jun. 2002. Fonte: www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11653.pdf. Acesso: 23/05/2010.

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.

CARDOSO, Ricardo José Brugger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CARREIRA, André & CABRAL, Beatriz. Teatro como conhecimento. In: **Metodologia de pesquisa em artes cênica**. André Carreira [et al.] (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 9-16.

_____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In **Espaço e Teatro**: do edifício teatral à cidade como espaço. Evelyn Furquim Werneck Lima [et al.] (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. P.67-78.

_____. **Reflexões sobre o conceito de teatro de rua.** Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. 2001, p. 1-18.

CARRIÓ, Raquel. Pefácio. In: VARLEY, Julia. **Pedras d`água:** bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Calidoscópio, 2010.

CAMILO, Vagner. **Mito e História em Iracema:** a recepção crítica mais recente. Campo Grande: UCDB, p. 169-189. <http://www.scielo.br/pdf/nec/n78/14>. 2007.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano:** 1. artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CHEKOV, Michael. Para o ator. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COHEN, Renato. **A Performance como linguagem.** SP: Perspectiva, 2007.

_____, **Work in progress na cena contemporânea:** criação, encenação e recepção. SP: Perspectiva, 2004.

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.

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação.** Rio de Janeiro: J Zahar, 2004. (Psicanálise Passo-a-Passo, 51).

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Geni Chaves. **Semiologia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

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.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad. Estrela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAN, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Trad. Delder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRAROTTI, Franco. **Sobre a autonomia do método biográfico.** In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). O método (auto)biográfico e a formação. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 19-34.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNÁNDEZ, Alicia. **A Mulher escondida na professora: uma leitura psicopedagógica do ser mulher, da corporalidade e da aprendizagem**; trad.: Neusa Kern Hickel. Porto Alegre: Artes Médica, 1994.

FLICK, Uwe. Entrevista episódica. In: BAUER, Martin W. GASKEL George: **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Guaresch. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p.114-136.

FONSECA, André Azevedo da. As rapsódias da vida comum. In: KAPPEL, Irma Beatriz Araújo; CASTRO, Rodrigo Santos de. **Resgate cultural: por entre os labirintos da memória**. Uberaba: UFTM, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança** – um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra: 1992.

_____. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

GAMBOA, Sílvia S. Quantidade – Qualidade: para além de um dualismo técnico e de uma dicotomia epistemológica. In: SANTOS FILHO, José C. dos; GAMBOA, Sílvia S. **Pesquisa educacional: quantidade – qualidade**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000. p. 84 – 108. (Coleção Questões da Nossa Época).

GONÇALVES, Elisa Pereira. **Iniciação à Pesquisa Científica**. Campinas, SP, Editora Alínea. 3º ed. 2003.

GUTIÉRREZ, Angela. **Apresentação**. In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Fortaleza: ABC, 1999.

GROTOVSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. RJ: Civilização Brasileira Teatro Pobre. 1987.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. (Biblioteca Vértice. Sociologia e Política)

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro – 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

ISAACSSON, Marta. O desafio de pesquisar o processo criador do ator. CARREIRA, A. [et Al]. (Org.) In: **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.p. 82-88.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papyrus, 2001. (Coleção Ágere)

JOSSO, Marie-Cristine. **Experiências de vida e formação**. Trad. José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

JOSSO, Marie-Christine. **Da formação do sujeito ao sujeito da formação**. In: NÓVOA, António; FINGER, Mathias (Orgs.). O método (auto) biográfico e a formação. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. dos Recursos Humanos da Saúde/ Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 35-50.

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)

KUPFER, Maria Cristina. **Freud e a educação: o mestre do impossível**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1995.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates)

LANGER, Susanne K. Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva 2003.

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. 1 e 2.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documento de pesquisa. In BAUER, Martin W; GASKEL George: **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Guaresch. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. p.137-155.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa formação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução Rogério de Almeida. 2 ed. São Paulo: Zouk, 2005.

_____. **Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

_____. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Elogio da razão sensível**. 2 ed. Tradução de Albert Cristophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **O Conhecimento comum**. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. São Paulo, Brasiliense, 1988.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 4º ed., São Paulo: Global, 1999.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. São Paulo: M. Fontes, 1977 (publicação original).

MERLEAU-Ponty, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, 2ªed. Martins Fontes: 1999.

MELUCCI, Alberto. “Um objetivo para os movimentos sociais”. **Revista Lua Nova** – São Paulo, junho de 1989, n.17.

MENDONÇA, Maria Beatriz (Bya Braga). **Étienne Decroux e a artesanía de ator**. 2010. 333f. Tese (Doutorado em artes Cênicas do Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro – RJ.

MNOUCHKINE, Ariane. In: BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Trad. Anna Viana. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2001.

MINAYO, Maria C. de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 51-66.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. Trad. Neil R. da Silva. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NOGUEIRA, MARIA A. LOPES. **Cidade Imaginada ou o Imaginário da Cidade** http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000100006&script=sci_arttext. Acesso em 13/06/2009.

NÓVOA, António. **A formação tem de passar por aqui: as histórias de vida no projeto Prosalus**. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). **O método (auto) biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 107-129.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987 .

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 10/05. 2005.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 1997. (Ensino Superior).

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

_____. **O teatro cruzamento das culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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.

PERRENOUD, Philippe. **Pedagogia diferenciada**: das intenções à ação. Trad. Patrícia Hittoni Ramos. Porto Alegre: Artes Médica Sul, 2000.

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-xxxii.

PLATÃO. **A República**; tradução de Ana Lia de Almeida Prado; Martins Fontes, 2006.

PINEAU, Gaston. A autoformação no decurso da vida: entre a hetero e a ecoformação. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias. (Orgs.) **O método (auto) biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 63-77.

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 sobre o trabalho com a imaginação na artesanaria da cena do Teatro radical Brasileiro – TRB**. 2006. 206f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza.

REMI, Hess. **Produzir sua obra**: o momento da tese; trad. Dr. Sérgio de Costa Borba e Dr. Davi Gonçalves, Brasília: Liber Livro editora, 2005.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: UNESP, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar 2003.

RUGIU, Antonio. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas – SP: Autores Associados, 1998.

SAID, E. Narrative and geography. *New Lef Rewieu*, n. 180, março/abril, pp. 81-100, 1990.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVEIRA, Cassio. **Iracema e a graciosa ará**: as metáforas e comparações entre personagens e natureza em “Iracema”. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Letras – USP. Acesso: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../CASSIO_SILVEIRA.pdf. Formato do arquivo: PDF/Adobe Acrobat. 23 mar. 2010 –03/03/2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad.: Pontes de Paula Lima. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TORRES, Luiza. **Teatro e Cidade**: a Performance “Vadia” Dialogando com os Espaços Urbanos de Fortaleza. 2010. 99 f. Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino das artes) – Universidade estadual do Ceará – UECE, Fortaleza.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: perspectiva, 2005.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. Trad. Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1997.

VANNUCHI, Aldo. **Cultura brasileira** – o que é, como se faz. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1999.

VARLEY, Julia. **Pedras d`água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Calidoscópico, 2010.

VIANNA, Heraldo Marelim. **Pesquisa em educação**: a observação. Brasília: Plano Editora, 2003.

VELTRUSKY, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Geni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

ANEXOS

1 – TEXTO *IRACEMA VIA IRACEMA*

2 – ENTREVISTA – KARLO KARDOZO

3 – ENTREVISTA – SUSY ALMEIDA

4 – FOTOGRAFIAS

ANEXO 1 – TEXTO DRAMÁTICO IRACEMA VIA IRACEMA

IRACEMA VIA IRACEMA

IRACEMA, UMA MULHER DE IDADE INDEFINIDA, PASSAGEIRA DE UM ÔNIBUS QUE CIRCULA GRANDE PARTE DA CIDADE, CONVERSA COM DESCONHECIDOS ENQUANTO CONTEMPLA O TRAJETO ATRAVÉS DA JANELA. AO FUNDO, UMA RÁDIO VEÍCULA REPERTÓRIO POPULAR HETEROGÊNEO. AO LONGO DA ESTÓRIA, A PERSONAGEM LANÇA INSULTOS AO MOTORISTA QUE PARECE AMEAÇÁ-LA.

(DA JANELA LÊ COM DIFICULDADE OS LETREIROS DE OUTROS ÔNIBUS QUE PASSAM LÁ FORA E REFLETE SOBRE A CHUVA QUE AMEAÇA CAIR) Ara-ca-pé ,Aguanhamb, Aguanhambi, Paju-ça-ra, Ita-perí, Pi-ram-bu, Pirambu, Curió, Alde-o-ta, Mara-ca-na-ú, Tauap, Mucurip Tupãmirii, Pa-ran-jana... Paranjana..Ê, chuva medõenha que vai cair! Ó, a roda arrudiano a lua!... já já cai...ê toró medõe...cai já, cai já...

(AO MOTORISTA) Perdeu alguém parecido comigo? Perdeu alguém parecido comigo? Tá pensando o quê? (DIRIGINDO-SE A UM ESPECTADOR) Perdeu alguém parecido comigo?... Tu mora aonde? É longe? Me diz como é que a gente faz pra chegar lá? (ESCUA A RESPOSTA DO ESPECTADOR) Há! É aí pras banda do... (ACOMPANHA A MÚSICA QUE TOCA NO RÁDIO) ‘...O maior golpe do mundo que eu tive na minha vida foi quando com nove ano perdi minha mãe querida, morreu queimada no fogo, morte triste dolorida, que fez minha mãezinha dar o adeus por despedida... (REFLETE) Ô musga penosa! (CONTINUA O CANTO) ‘...Quando eu vinha da escola logo de longe avistei o rancho que nós morava cheio de gente encrontei, antes que alguém me dissesse eu logo imaginei que o caso era de morte da mãezinha que amei...’ (CHORA CONTIDA)...Coisa mió do mundo é mãe, né? Foi a mió coisa que deus deixô no mundo... não é não? Pois é... Ó aí.. Pesta atenção, pesta atenção nessa paste aí... (CANTA) ‘Não matá e nem robá, nem ferir sem sê ferido... Descansa em paz minha mãe que eu cumprirei o seu pedido’... (FALA) Tadinha da minha mãe... A coisa que ela mais tinha medo era de morrê nas terra alêa... Ela dizia: A coisa mais peó que pode acontecer com um sê vivente é morrê e se enterrá nas terra alêa. Pois ela acabô morreno e se enterrano nas terra alêa... Antes dela falecê, ela tava no balão, o doto chegô pra mim e disse preu levá pra morrê em casa... O mal já tinha comido tudo... Lá nela! Ela morreu daquela doença, não, sabe? Daquela doença que a gente não pode dizê o nome... O doto abriu e na merma hora fechô... Disse: Leve Dona Iracema pra casa, pra descansá em paz em casa junto da famía... Eu disse pra ele: Pra onde? (FALA COMO SE ESTIVESSE TAMBÉM COMUNICANDO AO MOTORISTA) Mas minha mãe não tem casa, meu fi. A gente não tem pra onde ir... Meu fi, eu tô lisa, lesa e louca, comprando fiado e pedindo o trôco.. Minha mãe vai ficá é aqui, é direito de vocês ficar com ela. (PERGUNTA) Não é direito deles ficar com ela? O doto mandô eu falar com a sistente social, a muié disse que não podia

fazê nada...Eu mandei tudo pra puta que pariu. Eu não mando recado não, meu fi! (AO MOTORISTA) Tá pensano o quê? (VOLTA-SE PARA O PASSAGEIRO) Ra tarra cum uma semana que eu tarra dormino no chão do corredô. Naquele tempo eu bibia umas cachacinha boa, num sabe?...Aí, me passô pelo sentido...Eu deixo minha mãe aqui, aí eles resolve...Eles num vão rebolá minha mãe no mei da rua, que eu sei...Pedi bença a minha mãe, cubri ela cum lençol, fiz o sinal da cruz...Aí, deixei ela lá e fui mimbora...Nunca mais botei os pé lá...Foi a derradêra vez que eu vi minha mãe...A bichinha...Com a batinha branca, sem os dente, nem um fiapo de cabelo na cabeça, só o vem-vem...Na mióra da morte, ela chegô pra mim e pediu pra toma banho na lagoa, só prestava se fosse na lagoa...Ela tava variano, achando que tarra na casa dela, na terra dela. Ela queria no fim na força ir pra casa, lá ia ter farinha, queria pegá um animal pra ir pra farinha, pras fofoca. Nas farinha, as muié ficava lá palestrando, contando história de trancoso (RI)...e eu era broxota, ficarra lá de coca, raspando a mandioca e reno minha mãe cantar, ela era como eu, eu adoro cantar! O apelide da minha mãe quando era moça era jandáia por causa que ela adorarra cantar...O porro dizia: ‘Canta, jandaia! Canta, Iracema! E ela metia o pau a cantar! Minha mãe, quando era moça, era animada, tá pensando o quê? Dançarra a festa todinha. Ela dizia pra mim que quano a minha avó não deixarra ela ir pras quermesse, por causa que tinha algum malfazejo, ela ia pro terrero da casa, botarra as oiça assim no chão, e ficarra ouvindo as radiadora... (IMITA A VOZ DA RADIADORA) ...Essa daqui vai pra Iracema!’... ‘Índia, teus cabelos nos ombros caído, ngo como as noite que tem luar... (RI) Ô putaria, eu me abro... (COMENTA) Ó, cumeçô a serená... (VAI ATÉ A JANELA)... Tá vendo aquele galego ali? Hi, ta feito bode, meu fi, bode é que tem medo da chuva! Minha mãe gostarrra dum galêgo que passarra por lá todo mês, lerrarra corte de ticido pra ela, uns perfume, uns tamanco e tal, Ela servia um cafezin pra ele. Ele dizia que só bebia café se fosse feito pelas mão dela. até que um dia, ele fez mal a ela. Depois disso, dissero que ele sumiu. Ainda viro ele noutra cidade. Ele andou dizeno que a culpa era dela que tinha botado bode nho café dele, aí ele ficou enfeitçado... Dissero que ele era meu pai... Num sei... Nunca perguntei, ela também não me disse... Só sei que depois disso, minha avó botô minha mãe pra fora de casa. Naquele tempo era assim. As moça, naquele tempo, namorarra na janela... O rapaz passarra lá do outro lá da estrada e darra com a cabeça assim. Quando passarra um tempo é que o caboco falava cum o pai da moça, vinha palestrar na calçada, até que pedia em noivado... Não é como hoje não, hoje é tudo esculhambado, filho bate nos pai... Esculhambação.. As menina, os peito ainda nem nasceu, e elas rá tão querendo dá o grelo, cum grelo coçando... Pensa o quê? (VAI ATÉ A JANELA) Aqui na BR mermo, ó... (APONTA) Ó aquela lá. Vai tudo deitar com os caminhoneiro que chega (GRITA) Tua mãe sabe que tu ta aí, cunhã?... Vão tirar a catanga do mijo! Isso aí viajam é muito! Elas sobe no caminhão aqui na Br, atravessam o Pernambuco, a Bahia, depois voltam. Tem delas que vão bater em São Paulo com a roupa do corpo. E ficam nesse vai-e-vem feito coro de pica. Minha mãe, coitada, deu o mal passo, acabô caindo na vida... Ê... Naquele tempo era muito difíci um home querê casá cum muié furada... Minha vó me pegô pra criar, eu ainda era de peito, disse pra minha mãe assim: ‘essa é minha!... Se você não quis dá pra nada, só quis me dá desgosto, pra mim

você morreu...Siga o seu caminho e esqueça que tem família...Aí,minha vó me criô no cabo da inxada. A rente brocava as terra, prantarra mi, feijão, essas coisa... Chamarram um bucado de rente pra trabaiá. Eu me lembro quano eu era menina, broxota, assim...que eu pegarra assim umas tora de lenha, botarra na cabeça, e andarra era légua...Uma fome medonha, e o sol quente chega cuzinharra o juízo da rente, a vista chega escuricia...Quando as tora de pau ia arreano, minha vó dizia: ‘Se apruma,bicha mole...Cuchilô,o cachimbo cai...’(RI) Minha vó era cheia de presepada,era uma bichona alta, meia forte assim,disposta, ô caboca disposta.Ela dizia que não se trocarra por dez macho, que era pra tê nascido era macho, foi porque deus não quis... ‘Eu tomei foi leite de cabra, minha fia, no peito da cabra...’Ela tinha umas gaitada estrambótica, num sabe?...Ela ria e dizia: ‘Ô,putaria,eu me abro’Os zome passarra na boca da noite pra pescare, aí ficarram intimano lá da estrada... ‘Né que os zome foro batê na lua, Dona Iracema!’-minha vó também se chamarra Iracema- Pois bem... ‘Né que os zome foro batê na lua,Dona Iracema!’ Aí ela respondia de onde ela tivesse: ‘Só sendo mermo...Diabo é quem acredita...’Aí darra uma gaitada...Cacacacacaca...Quando ela tarra espiritada, ela jogarra praga nos caboco: ‘Tomara que a negada peide dento d’água, pra não aparecê nem um peixe’...O povo mais véi dizia que se peidasse dento d’água, podia ir embora que não aparecia nem piaba...Ô muié presepera..Morreu de desgosto,a pobizinha...Foi se amofinando,foi se amofinando,foi se amofinando.Ela caiu mermo doente,quando um dia, ela, sem querê, ela viu minha mãe...Eu já era grande, já era menina-moça já...Foi quando chamaro ela pra limpá um roçado lá embaixo, perto da rodage. Eu não fui porque tarra meia adoentada...Ela chegô, já tarra escuro...Armô a rede, nem se assiô, nem quis comê nem nada...Depois, ela gritô lá da rede:‘Vi a fulana lá na rodage servino bibida lá pros macho...’Depois disse um dizezim... ‘É...Tudo para o que nasce...’Só sei que cum tempo depois disso, morreu uma banda assim lá dela, a língua dela imbolô. Quisero ainda levá ela pra Canindé, mas não tinha transposte...Do mei pro fim, ela ficarra só arquejando.A rente botô vela na mão dela umas pouca de vez...Foi interrada com a roupa do corpo.O dono do sítio foi decente, cuidô de tudo. No interro da vovó, o dono do sítio me perguntô se eu num queria tabaiá em casa de família na cidade.Eu era bem bestinha. Eu me lembro que eu corri pro terrero e meti o pau a chorá...Eu morria de medo...A Vó dizia que na capital tinha umas casa que vendia tecido, aí tinha umas bunecona -ela chamarra de calunga- que ficarra tudo parada oiando pra rente cum as mão assim,estendida. E as bicha ainda eram tudo careca! Minha vó era cheia de mungango...Quando os pessoal de lá do interiô rinha pra Capital, pra Fortaleza, ela dizia: ‘Fulano de tal já rai dá bença às calunga...Todo mês ele rai dá bença as calunga’ E não era que era as loja daqui do centro!...Era os maniquin das loja. (VAI ATÉ A JANELA)Olha aquele boneco ali,os bicho parece que tão é vivo,olhando pra gente.Tem uns que toraro o pescoço,num tem nem cabeça (VAI ATÉ A JANELA) Olha aquela mulher lá,essa aí passa o dia no centro,num compra nada,fica no mei do sol,só dando a bença as calunga!Eu era assim que nem essa muié,eu era muito besta.(VOLTA À JANELA) Vai pra casa,bicha bereu!Hiiiiiiiiii!(CONTINUA) Quando eu cheguei aqui, eu era grandona, já era moça, mas eu ainda brincarra de buneca. Tu acredita numa corra dessa? Eu ra tinha peito, já era toda formada...O pessoal que me trouxero pra cidade,dizia

que eu era vê a minha mãe. Quando eu cheguei aqui, o que mais queria era rê minha mãe...Eu tinha ouvido o pessoal dizê que ela tinha vindo batê aqui pra tabaiá aqui mas que eu não podia rê por causa que ela tarra vivendo na casa de muié, nos cabaré chamado, num sabe? Eu só sabia o nome dela,ela tinha o mesmo nome da minha vó, Iracema. Assim que a gente chegô na rodoviara dos pobe,lá no Ontôe Beserra, eu fiquei com aquilo no sentido... 'Eu ainda rô rê minha mãe...Triste no que eu dissé! 'Eu chorarra...Até que um dia, a muié lá dona da casa onde eu trabaiava disse: 'Minha fia,você qué voltá pra sua casa? Eu pensarra cá comigo: 'Que casa?' (DIRIGINDO-SE AO MOTORISTA) Tá pensano o quê? O mesmo chute que eu dô no cego, eu dô no alejado! (VOLTA A FALAR COM O PASSAGEIRO) Eu num tinha mais casa...Era o jeito eu ficá ali mesmo. Mas a dona da casa era bacana, me darra perfume,vestido...Uns agradim. Eu podia bebê até coca cola! Ah, eu adoro coca cola bem gelada...Você pega assim, abre a geladeira,e pega uma garrafa de coca cola bem geladinha...Tsiiiiuiiiiiiiiiiiiiiiii...Eu num sabia nem o que era isso. Peor seria se ela suvinasse comida ô botasse preu bebê coca-cola quente...eu só saí de lá porque o cabra réi, dono da casa, quis buli comigo na minha rede. Eu dei um supapo nele,disse: 'Tá pensano o quê, bicho réi senrergõe? Respeite as cara, cabra réi...Eu fiz logo o inxame! O cabra rei correu pra camarinha, desconfiado, todo mal feito de corpo!...Já fazia um tempo que o cabra réi tarra me arrudiano... 'Minha fia,me traga uma aguinha gelada...'Eu trazia...Toda vez que ele chegarra,eu era que trazia a água gelada dele... 'Rocê pra mim é como se fosse minha fia'. Disse que tinha trazido uma buneca pra me dá. Ele trabaiava viajano. Bicho senrergõe...Eu era besta mas eu era braba! Caboco num se incostarra em mim assim não. Eu darra logo era no zovo, pra alejá...Minha vó dizia (DIZ ISSO DIRIGINDO-SE TAMBÉM AO MOTORISTA)'A rente taca logo é um chute no mei do zovo pro caba caí...'A dona da casa disse que eu tarra era ficano doida, tinha sonhado...Só sendo..Ela puniu por ele,e ainda me chamou de mentirosa! Eu saí com a rôpa do corpo, fiquei lá na calçada até o dia amanhecê. Eu me lembro que chovia desse jeito, mas chovia tanto,mas tanto...E eu lá...Tinha um diabo de uma bica assim, mermo na minha cabeça, fazia chuuaaaá!E eu maginano: '...Se minha mãe tirresse aqui...'O porro na rua de manhã passarra: 'menina, entra pra dento, tá pareceno um pinto molhado! Aí uma vizinha me botô pra dento...Fez um caldim pra mim,me deu uma roupa e disse que ia me arranjà um trabaio na fábrica de castanha la pras banda Do Carlito Pamplona.Pra onde é mermo o Carlito?É pra lá? Aí eu fiquei lá na casa da vizinha.De vez em quano a cabra réia passarra lá na calçada e dizia: 'Iracema, muié, deixa de sê opiniosa,volta pra casa...Essa daí é cagada e cuspada a mãe dela,imprialzin,a mãe dela é mermo que carne de cu,nem cozinha nem pega sal!' (RI/ DIRIGE-SE AO MOTORISTA)...Quero rê quem é que me tira daqui! (AO PASSAGEIRO) Ah! Diabo era quem voltarra...Fiquei lá um tempo ajudano a muié na lida da casa.Essa muié foi muito boa pra mim,foi uma benção, num sabe? Ela era chegada a uma macumbinha. Mas era bacana...Ela era vê um home, num sabe? Era macho e feme. Ela usava uma garrafa de coca-cola na calça, entre as perna, assim. Quando num era um drops.Chega ficarra aquele mondrongo! E saía no mundo. Ela dizia que as muié gostarra. Ela dizia rindo...Ela darra assim com o oi e dizia: 'rocês gosta dessas coisa, né, Iracema?!' Ela chegô pra mim e disse que ia me ajudá a

encontrá minha mãe. Disse assim: ‘rocê qué mermo rê sua mãe, minha menina? Pois rocê vai vê sua mãe’. Ela me levô lá no terrero que ela ia. Toda semana ela ia. Era ali depois do terminal do Siqueira, passa pelo terminal da Lagoa, aí sobe pro Siqueira. (VAI ATÉ A JANELA) Bem aí no Siqueira! Siqueira num aqui, perto do Caça e Pesca? (CONTINUA) Ela foi toda vestida de branco. Na casa dela tinha um quartin assim que eu morria de medo! Era assim: tinha a image de Jesus Cristo assim, numa cruz, São Jorge, aí depois tinha um bicho de chifre. Ela dizia pra mim que era Exu, que não tinha quem pudesse cum ele. A rente chegô lá no terrero e eu toda me tremeno! Nunca tinha risto aquelas coisa, não é, mermo? Só tinha ouvisto falá. Só sei que quano a rente chegô lá, o pessoal ra tarra tudo cantano e dançano. Os menino bateno tambô, e a negada rodano... (RI) Aí, teve uma muié, gorda, parecia um baiacu, que chegô pra mim e disse: ‘tua mãe, minha fia, vai te encontrá... Não se avexe não’. Aí deu uma baforada na minha cara... ‘Mas você tem que ter muita fé’. Depois disso, botô a mão assim na minha cabeça –eu me lembro como se fosse agora- ela botô assim a mão na minha cabeça, aí, se rocê me perguntá o que aconteceu, eu num sei lhe dizê, puf, apaguei! Dissero que eu atuei, comecei a rodá, a rodá, a rodá, a rodá, caí no chão, nos pé das pessoa, e saí bolano, bolano, bolano, bolano... Cum pôco, dissero que eu me levantei, fiquei tesa, com os zói virado, assim, e meti o pau a cantá... como era mermo?... era... (CANTA UM PONTO DE MACUMBA DE UMA ENTIDADE INDÍGENA) Onde é que nós tamo mermo? Onde é aqui...? (CONTINUA A CONVERSA COM O PASSAGEIRO)... Minha amiga disse que eu tinha lerrado uma pêa, que eu tinha que trabaiá... Ela disse: ‘você tem que desenvolvê, se não os caboco não ia me deixá em paz! Eu nunca mais botei os pés lá, eu hein... Fiquei com medo, sei lá! Eu gostarrra dela, num sabe? Dessa macho e feme. E ela gostarrra muito de mim. Quano eu chorarra cum saudade da minha mãe, ela me botarra pra dormí, ela cantarrra um dizezin... (CANTA ÍNDIA). Ela gostarrra de uma dona mas que não podia dizê o nome, era segredo dela. Ela dizia que sabia como amarrá uma pessoa que a gente gosta... Ela dizia assim: ‘Iracema, tu escreve o nome da pesoa assim, bem direitin, no solado do pé... Isso se tu quiser que a criatura fique nos teus calço, agora, se tu quiser que ela cegue por ti, tu escreve assim, bem naquele lugar, aí pronto, jandaínha’, ela me chamarrra de jandaínha, ‘a pessoa nunca mais te deixa de mão!’ Eu fiquei na casa dessa macho e feme até me casá. Me casá não; me cagá, eu digo logo é assim: Eu me caguei... Aquele troço! Eu tarra já trabaiando na fábrica, aí o cabra réi começô a me dá macho, todo dia ele me darrra um macho diferente... Até que eu pedi minhas conta. Aí a rente foi morá numa casinha do pai dele, lá na praia, pro lado do Farol, ali pras quebrada do Serviluz... Ele era pescadô... Ele passarrra de dois dia sem ir em casa... Dizia: ‘Muié minha não trabaia’. Ele não deixarrra eu cortá o cabelo, eu num podia botá a cara na rua. Ele dizia que tinha botado rente pra me pastorá. Quando ele tarra bom, ele era caladão, na dele. Ficarrra lá depois do almoço ouvindo o radin dele. (IMITA VOZ DE LOCUTOR TRANSMITINDO JOGO DE FUTEBOL) Quando o diabo do time véi dele fazia gol, ele saía gritano... (CANTA O HINO DO CEARÁ OU DO FORTALEZA) Ele gostarrra de caldo de cangulo pra passar a ressaca. Ele gritarra lá de fora: ‘Iracema, prepara aí aquele chazin que hoje a a carniça vai apanhar e é muito! Mas quando ele bibia, começarra a judiá de mim. Era só na cabeça. Puf, puf, puf... Os

vizinho dizia: ‘macho,tu vai matá a muié!’ e ele: ‘é da sua conta? A casa é minha, a muié é minha,e eu vivo às minhas custa! Aí era pá, pá, pá,pa...Eu num era besta não, ele batia mas levarra também, e era só no zovo. Ele já chegarra quebrano tudo: ‘cadê ele? cadê a mundiça? Tu ta dando pra mundiça!cadê ele? Metia os pés! E depois ainda queria que eu servisse ele. Eu podia tá doente, não tinha essa não! ‘Tá de bode?’ ele dizia: ‘e eche bode réi num tem cu, não? Da última rez, ele me bateu tanto que essa banda aqui minha ficô toda roxa, ele me deu uma paulada na cabeça que subiu o mondrongo assim, depois disso, o médico disse que eu nunca mais podia tê avexame. Do hospital mermo, eu ganhei o mundo. A casa num era minha mermo! Eu tarra só com uma muda de roupa.Eu subi ali de pé dois pelo centro,arrodiei ali pelo Mucuripe,Me lembro como se fosse hoje,quase dei uma agonia até chegar na Aldeota onde ficarra a radia.Uma muié no hospital que tarra no meu lado disse que ali perto do hospital tinha uma rádio. Na rádio tinha um home que catava as pessoa desaparecida. Ela disse que se tivesse vivo, a pessoa aparecia, podia esperar. Me passô pelo sentido: ‘Eu rô catá minha mãe!...Se deus quisé eu acho minha mãe...’ Só tinha ela no mundo. Essa muié, que me disse, tarra lá fazia bem um mês...Sem mentira nenhuma, a ferida da perna dela tarra em carne viva, tarra engrenano. A enfermêra disse que quano ela chegô, os tapuru já tarram tudo cumeno, o pus chega escorria...(COSPE) O médico torô bem aqui lá nela. Ela gritarra: ‘meu deus,me leve logo, pelo amô de deus! Ô sofrimento medõe! Cheguei lá era bem cedim, na rádio, fiquei até mei dia, o hôme chegarra mei dia. Era um monte rente que tinha perdido parente, o porro rinha de tudo que era canto. Era um calô medõe. Eu tarra só cum leite que me dero antes de me mandare pra casa. ‘Quem aqui chegô premêro?’ o hôme perguntô. Mandô eu entrá pra dento. Me lembro como se fosse hoje, eu tremia feito vara verde. Ele disse: ‘Traga uns carocin d’ água aqui pra essa senhora!’ Me dero uma água réia quente! Outro hôme botô assim um microfone na minha cara... ‘Onde é que a senhora mora?’Aí eu disse que não tinha casa não, disse que morarra no mei do tempo, no mei do mundo.‘Diga aí o nome de sua mãe todo...’ aí eu disse: todo é Iracema. ‘A senhora qué dizê alguma coisa pra sua mãe? Bora, minha senhora! Pode dizê!’ Aí me deu um troço, assim, na cabeça, um aperto no coração. Aí eu pensei: ‘meu deus, não me leve agora!’E o hôme me aperreando: ‘Bora, minha senhora! Tem um monte de rente esperano na fila!’Aí, num sei o que foi que me deu, aí eu lembrei do porro dizeno pra minha mãe cantá nas farinhada, o porro dizia: ‘canta jandaia,canta Iracema!’ Aí eu meti o pau a cantá. Eu lembro que eu comecei a cantar: (CANTA)‘minha mãezinha querida,mãezinha do coração,eu te darei minha vida com grande devoção....’Daí pra frente eu não lembro mais. Dissero que eu dei uma agonia, botaro álcool pra mim cherá, aí foi que eu tornei. Me dero uma coca cola, aí foi que eu me despertei. Quando eu ia indo embora, uma muié rêi correno atrás de mim. ‘Demora aí,Iracema, que um casal ligô pra cá dizeno que rão arranjá um lugá pra senhora ficá. Esse casal foi uma bençã. Eles tinham uma casa, uma casinha, lá perto do aeroporto, lá praquelas banda. (AO PASSAGEIRO)Nós tamo perto do aeroporto? Nós já tamo aqui?Pra que lado nós tamo? (CONTINUA A CONVERSA)...Eles dissero assim: ‘a senhora cuida da casa...’Eles dissero que com um tempo,ali ia ser a casa do senhor.Lá tinha uma cachorrinha! ‘a senhora cuida da casa,vai ficano aí, zele pela casa que ela vai ser a casa do senhor!’

Todo mês eles mandava uma cesta básica. Só num tinha coca cola...Eles diziam que coca cola era a bebida do diabo,por isso que as pessoa se aviciavam.Eles me perguntavam: ‘Iracema,tu sabe do que é que é feita a coca cola? E eu: ‘ignoro’.E eles: ‘pois é...Ninguém nunca soube...É segredo do Inimigo!Eles eram crente, num sabe? Eles dizia que eu ficasse longe do inimigo, eles dizia assim: ‘Ó, tudo que aconteceu com rocê foi por causa do inimigo’. A casa não tinha nada, nem vizim, só tinha uma bomba de puxá água, um pote, um fogarero e uma rede. O casal dono da casa tinha medo que o porro invadissem o terreno e ocupasse a casa.(AO MOTORISTA) Eu nunca tive medo do inimigo...E digo mais, se o inimigo rinhé, eu dô só no zovo! Digo: ‘perdeu alguém parecido comigo,cabra véi?(VOLTA A FALAR COM O PASSAGEIRO) Eles dissero que depois iam arranjar um rádio pra mim ouvir os louvor.A muié la crente disse que se eu quisesse arranjar um marido era só botar um copo d’água encostado do rádio quando o pastor tivesse fazendo a oração mas que debaixo do copo,botasse o nome do cidadão,era assim.De tardezinha eu ia lá pra fora olhá o tempo. Os avião lá passarra por cima da cabeça da rente...Sem mentira nenhuma! Os bichão xuuuuuuuuuuuu!Eu morria de medo,Ave Maria! Eu imaginava: ‘se um bicho desse caí aqui, não sobrrarra nem as alma! O pai dos meu fi, do primeiro e do segundo, dizia assim: (IMITA SOTAQUE SULISTA) ‘deixa de ser besta, bicha besta, tá vendo que esse bicho não cai, não é assim não. Prum bicho desses caire, tem é Zé!Ele falava assim,todo chiano. Ele chiava mais do que panela de pressão. Ele não era fi daqui não. Ele dizia assim: ‘tu sabe quanto pesa um bicho desse?’Aí dizia: ‘tanto’.Ele sabia quantos metro os bicho tarra do chão. O caboco era danado. Num sei se é ainda, num sei se tá vivo. Pela zuada, ele sabia de onde rinha, quantas pessoas tinha, se tarra cum algum defeito. Ele apontarra pro bicho e dizia: ‘Oh,Iracema,esse aí que tá descendo é um bongo 464, o outro era o 556,e assim por diante...Ele tinha um radin de pia. Ele passava o dia escutando esse radin de pia, sentado, pastorando os avião subindo e descendo,subindo e descendo...Ele dizia que ouvia tudo que os piloto dizia um pro outro. Um dia, não é que ele botô o bicho preu ouvir? Eu ainda era meia bestinha, não era desenrolada. ‘tu qué ouvi o que os zomi tão dizeno?’ Eu fiquei foi cum medo! Ele botô assim no meu ouvido....A gente ainda não tinha nada não, a gente era só amigo...Pois bem, ele botô assim o radin de pia no meu ouvido...Eu comecei a me abrí...Ele disse: ‘presta a atenção,abestada!’ O hôme dizia assim: (IMITA UMA VOZ DE RÁDIO) ‘atenção torre de comando, atenção...No comando, no comando...Vamo descê, vamo descê...Como é que tá por aí, como é que tá por aí?’ Era assim. O pai dos meu fi, dos primeiro, dizia assim, como era mermo? Era... ‘Procedimento de poso’ É quano os bicho rão descê. Os zome budejava tanto, era tanto budejo...(IMITA) ‘presta atenção,presta atenção...!’ Vichi! Ele adorava. O maiô sonhe dele era voá naqueles bichão e voltá pras terra dele... ‘no dia que eu voá pra minha terra num bicho desse, deus pode me levá que eu morro feliz!’A gente passarra a tarde no pé do radin. Ele pastorano os avião,e eu esperano notícia da minha mãe.A rente se conheceu por causa do radin.Eu tarra tirano um cuchilin depois do almoço - foi assim que eu cheguei na casinha dos crente,perto do aeroporto- Eu tarra dando um cuchilin, aí eu ouvi lá longe: (CANTA) ‘Eu vou tirar você desse lugar,eu vou levar você pra morar comigo,e não interessa o que os outros vão falar...’ quando eu ouço

essa música, eu só penso na minha mãe... (CANTA) ‘...Olha, a primeira vez que eu tive aqui, foi pra me distrair...’ É a estória de um hôme que gostarra de uma muié bandida ‘olha, da segunda vez que eu vim aqui’ Aí ele diz que rai tirá ela da vida, montar uma casa pra ela... ‘eu vou tirar você desse lugar, eu vou levar você pra morar comigo, e não interessa o que os outro vão falar...’ Pois é, eu ouvi a música, aí eu pulei da rede e fui caçando onde era que a musga rinha. Fui lá pro terrero, e ele tarra lá no alto, sentado, pano passado, ele era bem parecido. Eu sentei lá do outro lado, assim. Aí ele foi se chegano, se chegano. ‘Essa boneca tem nome?’ Eu calada tava, calada fiquei. E continuô..., ele era inxirido: ‘Ei, faz que olha, morena!’ Eu nunca gostei de deixá meus dente no coradô! Eu perguntei, me lembro como se fosse hoje. ‘Esse rádio é seu?’ e ele: ‘É nosso!’ Cum tempo depois, eu comecei a gostar dele. Ele me considerava muito, diferente do outro, aquele troço! Nunca mais tive notícia, deve de tá me caçando até hoje, a desgraça. (DIRIGE-SE AO MOTORISTA) Se ele aparecê aqui agora, eu quero é cegá se eu num alejá ele. Tá pensano o quê? (PERGUNTA AO PASSAGEIRO) Onde é que nós tamo? Tamo perto de quê? Pra que lado fica o castelão? (VAI ATÉ A JANELA E GRITA) Dô só no zovo! Carniça! (RI) Ô putaria, eu me abro! (CONTINUA A CONVERSA) Eu perguntava pra esse hôme que eu gostarra: ‘pra quê que tu pastora esses avião o dia todin?’ Ele ficarra assim, parecia que tarra pescano pêxe. Ele dizia: ‘Eu sou um peScador de avião! Um dia eu ainda pescu um bem grandão! Pra ti’ Um dia ele perguntô pra mim: ‘Iracema, tu sabe ler e escrever teu nome?’ Aí eu disse: ‘eu não!’ Eu não ia menti, né? Pra morrê preta. Eu nunca fui boa da memória mesmo? ‘Pois eu vou te ensinar!’ Ele pegou minha mão assim, pegô uma caneta, e escreveu: I-ra-ce-ma. Depois escreveu o nome dele assim bem pestim. (RI E CANTA UM FORRÓ ROMÂNTICO DA MODA) ‘...você é meu segredo la ra la ra la ra...’ Eu não presto pra ser doida não que eu sou muito alvoroçada! Eu disse pra ele que eu não era mais moça, já tinha sido casada mas eu não era muié de ficar andando cum um e cum outro não. Ele dizia que eu não confiava nele. Ele dizia que eu esperasse que ele ia lá na minha casa. Eu disse: ‘num ta nem doido!’ Pois num é que ele foi. Eu nunca tomava bãe na bomba, na bomba que tinha lá no terrero. E não é que nesse dia me deu um calô, parecia que ia chovê, assim, o tempo tava abafado. Fui tomá bãe na bomba. Pegava uma latra e chuaaaaaaaa... Cum pôco, eu tarra lá tomando bãe na bomba, cum pôco a cachorra cumeçô a alarmá: ‘au, au, au, au...’ E eu: ‘passa pra dento, cachorra nojenta’. Cum pôco eu vi um vulto, corri pra dento, peguei uma pexêra que tarra na cozinha, e sai pra fora, nua em pêlo: ‘Se vinhé eu capo, caba safado! (DIZ COMO SE ESTIVESSE TAMBÉM FALANDO AO MOTORISTA) Rem pra tu rê!’ Só ouvi aquela vizinha mofina chiano: ‘Sou eu, Iracema! Deixa de ser doida, doida!’ E não é que ele tarra me brechano!’ (RETOMA O FORRÓ ROMÂNTICO, DEPOIS FALA) Daí em diante, toda tarde ele ia lá. Nós ficarra lá... Eu preparava café pra ele cum gosto, num sabe? (RI)... Dava água pra ele... Ô putaria, eu me abro! Ele dizia que quando ele voltasse pra terra dele, ele mandava me buscá. ‘E tu vai de avião!’ Eu dizia: ‘vô nada, hôme! Eu rô bem morrer nas terra alêa! Eu rô é caçar a minha mãe!’ Quano eu embuchei do meu premero, ele passrra a mão na minha barriga e dizia: ‘esse aqui vai ser piloto de avião’ Quano eu tarra assim, cum barrigão, ele escreveu no meu bucho assim: ‘Peloto de avião’ (SILÊNCIO. CHORA E DEPOIS RI NUM CRESCENTE.

INICIA UMA MÚSICA E CANTA COMO SE ESTIVESSE GOZANDO COM A CARA DO MOTORISTA) : ‘Ela deu o rádio e nem me disse nada,ela deu o rádio.Ela deu sim,foi pra fazer pirraça,mas deu de graça o rádio que eu comprei e lhe presentiei...’ (RI) Eu cantarra isso, ele ficarra puto! ‘Eu devia era botar um chifre em ti que nem fez a outra’,eu dizia pra ele. Eu soube que ele tarra gostano duma dona lá na Barra,aí a dona começô a botar chifre nele.Ele chegarra aqui quebrano tudo.E aí é que eu cantarra ‘o rádio que eu dei pra ela todo mundo já conhece...Mas ela deu o rádio...’ (GRITA PARA O MOTORISTA) ‘Ô,mói de chifre!’ Ela era dessas que andam cum todo mundo.Dessas bichas nojenta.Parecia que tarra era pelo avesso,a fuampa!(CONTINUA A CONVERSA COM O PASSAGEIRO) Um dia eu fui lá desfazê o nin deles...É,ele já tarra cum nin lá.Eu tarra cum bucho pelas tampa do meu premero. Peguei, desci lá no terminal,peguei outro,e desci lá. Minha cabeça já tarra se alvoroçano. Cheguei lá, eles tarram sentado na praia, bebeno. Num sei não, mas deixei ela nuínha no mei da rua. Rasguei a rôpa dela todinha, disse: ‘isso é pra rocê num se metê mais cum home alêi!’ Na hora que eu vi os dois escureceu assim minha vista, eu ceguei! (RI) Ela gritarra: ‘Ela está louca, ela está louca,esta mulher está louca!...Socorro, alguém me ajude!’(RI) Ele quis me dá uns empurrão, puni por ela,mas o pessoal que tarra lá não deixaro. Lá mesmo, na praia, eu tive o menino. Cumeçô a dar uma dô no pé da barriga, eu tarra ficano roxinha.O menino nasceu da cô de um tição,pretim,tarra todo roxo.O porro se alvoroçô. ‘chega que a muié rai tê o menino na praia!Chama a ambulância!’ e eu ‘ai,ai,ai,ai...’Eu só vi quano o menino saiu, depois, não me pergunte o que aconteceu...Quando eu acordei, eu tarra no hospital. Peguei o bichin assim. O bichin,bem pequeninin. O porro passarra por ele e dizia: ‘Esse aí mermo num se cria não!’ Mas eu me apeguei cum nossa Senhora da Assunção. Fiz uma promessa pra que se meu fio se criasse, naquele ano eu daria de comer a duzentos cachorro. E assim eu fiz, dei de comer a duzentos cachorro. Eu via assim um cachorrin no mei da rua como aquele que ta passano ali!(DIRIGINDO-SE A JANELA) E darra leite.A premeira foi a cachorrinha dos crente!A pobe,eu butei leitin assim na mão,e ela toda se penerando...Tadinha,é bicho bruto mas é fi de Deus!Minha vó,que deus a tenha,dizia que no começo dos tempo,tudo que era bicho bruto falava como gente,cristão!Aí chegô um tempo-tá escrito na bibla-Aí Jesus disse: ‘a partir de hoje,só quem vai falar é gente que anda nos dois pé,aí mandô Noé avisar os anjo...Nós somo tudo fi legítimo de deus.É por isso que a gente se batiza!Só quem num se batiza é bicho bruto.Eu nunca tive sorte cum fi. O meu mais véi, sumiu no mei do mundo, acompanhou o pai.O pai disse que não ia deixar o fi dele no meu poder não que era avexada da cabeça.Disse que num levava o outro porque num sabia se era dele mermo.(MURMURA A MÚSICA AMOR INGRATO) Aí eu fiquei com o menor.Nesse tempo, o casal de crente quisero me tirar da casa. Aí cumeçô a luta.Eles cumeçaro a dizer que eu tarra com o inimigo, dissero que eu tinha deixado o inimigo entrar. (FALA TAMBÉM COMO SE INFORMASSE AO MOTORISTA) ‘Diabo é quem me tira daqui!’ Bicho,bossal!(RI NUM CRESCENTE) Um dia, o casal de crente chegaro lá na casa, aí me passô pelo sentido... Eu vô é botá esses filho da puta pra corrê. Peguei, assim, um pedacim de carvão que tinha lá em casa,e risquei o nome do inimigo bem grande assim na minha testa.: INIMIGO (RI) Menino, mas

bichinha,a caçula, avançarra nos zome,mordia,punindo por mim.Ela mirava bem no zovo dele.A bicha era escrota (RI) E os zome: ‘tira essa menina daqui se não ela entra na pêa também!’ A bichinha, inocente...Foi aí que a gente foi parar na rua.O casal botou a gente pra fora. Aí eu passava o dia no terminal,como deus queria.O pessoal passarra e dizia: ‘me dá essa menina preu criar’ E eu dizia: ‘não!’ Eu imaginarra: ‘quem é que vai cuidar de mim mais tarde, quando eu tiver véia?’ O povo passarra e dizia: ‘vai trabaia,cabra veia!’ Os zotro passavam e diziam: ‘Vou já telefonar pro SOS Criança!’Como é que eu podia trabaiaar cum essa menina pequena? Ela era mofina,tinha um puxado.O porro dizia que era asma.Ela ficarra: fio- fio e o ronco no peito,parecia um gato....roooooooooooooo Quando ela nasceu,ela foi direto pro balão. Os medico disse que é porque eu tomarra droga.eu era drogueira.Eu não tive culpa,meu leite secou. Mas eu fazia assim,um minguauzinho de farinha,mexia assim...A bichinha bebia que se fartava.Ás vez,eu caçava umas garrafa de coca cola que o povo rebolava no terminal,aí juntava aqueles restin e darra pra ela..Viiiiichi...Tive maior coidado cum ela. Eu cantarra assim,pra ela dormir...É...(CANTA UMA MÚSICA) Perdido! Não deu pra nada!A paga foi desgosto. Taí,o que ela deixô pra mim resolver. Eu dizia: ‘Iracema, Iracema,deixa de ser teimosa,Iracema!’Eu botei até o nome da peste de Iracema,meu nome,o nome da minha mãe e nome da minha vó. Ela se perdeu com um turista que ela conheceu la na praia,dizia ela.Tinha um véi que gostarra dela,o véi era bom pra ela,darra cigarro pra gente,dava até dinheiro pra gente.Mas ela dizia que não queria ele não.Que amarra era o outro. Era um bicho véi que não tinha onde cair morto.Não darra presente,não darra nada...Só deu um bucho e se mandô pras terra dele.As amiga dela tudo ia pros forró dos véi,lá perto do outro terminal.Elas saíam era de bando,tudo pro forró dos véi,quando num iam pra Beira-Mar,lá elas botavam os otário pra dormir cum negócio que elas botavam na bibida deles...(ri)...Os otário,primeiro dava tudo que tinham,.Eles diziam até as senha deles do banco...Elas butavam assim um preparo,num sabe?Era uns remédio que elas compravam na farmácia, elas diziam que era segredo.É o chamado Boa Noite Cinderela.Os cabôco ficavam à moda um zumbi,cum zói gelado,faz tudo que as menina mandam...Depois o caboco dorme que o cu faz bico!Ô putaria,eu me abro!Ô meninas danada,de madrugada,eleas saem do forró dos véi,e vão tudo tomar bãe na lagoa da Parangaba....No meu tempo,era raspa de unha,a muié deixava o cabôco sair,pegava a cerveja,e xiiiiiiiiii,raspava a unha,e pronto,deixava o cabôco zuruózin.Aí as muié bandida fazia o rapa na capanga dos besta.Eu dizia pra minha fia: ‘vá pro forró dos véi! Você já não sabe como é? É só fazer as mesma coisa só que você vai trazer alguma coisa pra gente comer...Tá pensando o quê?’ Eu num pego mais nada porque eu já sou couro véi.(AO MOTORISTA) Perdeu alguém paraecido comigo? Posso ser couro véi mas ainda dô pro gasto,ó!(INSINUA-SE FAZENDO GESTOS OBCENOS.CANTA) Ô putaria,eu me abro!No forró dos véi, tem deles que dão a aposentadoria todinha pras menina, e ainda pagam bebida! E quando é cabaço, aí é que eles quiere mermo.Mas as menina diz que eles ficam só amolengando,num faze mais nada não!(VAI ATÉ A JANELA) Onde é que nós tamo? Mas nós num já passamo por aqui? Ó,o forró dos véi é pra lá...(CONTINUA)Quando a menina é limpinha e cabaço,aí tem deles que dão é de dez conto,levam pro interior deles,passam uns

tempo, e depois voltam. Ela não quis me ouvir. Ela dizia que queria ser cantora de banda de forró. Até que cantava direitin... Ela cantava lá no terminal... O povo chamava ela de jandaíinha... É... Como é? Aquela musga na língua de gringo... É... (CANTA O MESMO FORRÓ ROMÂNTICO ATUAL QUE CANTAVA PARA O PESCADOR DE AVIÕES NUMA VERSÃO EM INGLÊS INVENTADO). Quando ela embuchou, ela escreveu na barriga dela um dizezim... Ela lia assim... é... Ai Love iú ... Ela dizia que era Eu amo você na fala dos turista... Taí, o que foi que ela ganhou. Ela dizia que o macho que ela gostava, o turista, dizia ela, ele tinha um troço, dum nome aí que eu não sei dizer (RI) Esses bicho aí que o povo tudo uso, um bicho que até, eu descunjuro! Mas era a moda um celular, num sabe? Assim, bem pequenin... Ela diz que ele pegava assim, e o bicho mostrava tudo, era a moda um retrato que o povo batia do mundo, visto de cima, da Lua... Qualquer lugar que a gente tava, o bicho mostrava, as casa, as rua, as pessoa... Ele apertava assim, aí dizia: 'Ó, Iracema, repara aqui, aqui é onde nós tamo, aqui é o terminal onde tu mora... (RI)... Ô, putaria, eu me abro! Só sendo... Pra que lado tá a lua? (SILÊNCIO. VAI ATÉ A JANELA E GRITA PRO ALTO) Diabo é quem acredita! O médico disse assim que butou os zói em cima dela: 'Agora é só esperar a hora...'. Ela não quis me ouvir! Embuchou, o cabôco se mandou pras terra dele e nunca mais voltou. Quando ela tava pra parir, deu a eclampsia lá nela lá no terminal, ela começô a inxar dos pés a cabeça. Ficou toda roxa... O povo que passava dizia: 'chama o Samu que é eclampsia!' Peguei ela, botei no ônibus. O povo dizia: 'essa muié tá é doida, essa menina buchuda vai é morrer aqui dentro!'. O motorista quis tirar ela a pulso. Eu segurei no zovo dele, e ele 'ai, ai, ai, ai...', fiquei assim segurando. Sentei ele na cadeira e disse: 'se tu levantar dessa cadeira, eu arranco seu zovo!' O cabra véi foi bem devagazim até a maternidade... 'Bora!', eu disse. Pra onde é a maternidade? Pra lá? O centro é pra onde? Quando chegamo na maternidade, ela já tava desfalecida... Os médico correro pra tirar a menina... Tiraro, ela foi direto pro balão... Depois o médico chegou pra mim e mandô eu levar a meninazinha dela pra casa (RI COM SORDIDEZ) Casa? Que casa? Casa do carái! (ALUCINA-SE CADA VEZ MAIS)... Eu vi a bichinha na encubadeira, nasceu cum um quilo e trezentas. Será que se cria? Não sei se se cria não... A bichinha, sem nem um fio de cabelo na cabeça, de batinha... Me passou pelo sentido: 'eu deixo ela aqui no hospital... Eu sei que não vão rebolar ela no mato! A enfermeira perguntô o que é que ela escrevia na pulseirinha dela. Fiz um sinal da cruz na testinha dela e disse: 'I-ra-ce-ma' O nome dela é Iracema! Escreve aí: Iracema! E me mandei no mei do mundo, peguei o primeiro ônibo que parô, entrei pela frente, e nunca mais saí (CANTA) 'descansa em paz minha mãe que eu cumprirei o seu pedido lá ra ri lá ra ra láá....' Há, minto! Teve a veínha que eu deixei no hospital! Eu tenho pra mim que aquela veínha não era minha mãe não... Era minha mãe não! Aquela veínha? Um dia eu ouvi assim na rádio: (IMITA LOCUTOR DE RÁDIO) 'atenção, Iracema, sua mãe, dona Iracema pede que você vá no hospital tal, que ela te espera lá...' Foi aí que eu encontrei aquela senhora. A parênça dela não era não... Ê, meu fi, a gente é para o que nasce! Do mei pro fim eu falava com ela, e ela olhava pra mim e dizia: 'Perdeu alguém parecido comigo? Perdeu alguém parecido comigo? Perdeu alguém parecido comigo? (VOLTA-SE PARA O ESPECTADOR QUE FOI ABORDADO NO INÍCIO DO

ESPETÁCULO) Já chegamo no terminal, daqui o Senhor pega outro que vai bater la onde o Senhor mora...Eu?Eu moro aqui dentro, minha casa é aqui...E eu quero ver quem vai me tirar daqui!(DIRIGINDO AO MOTORISTA) Esse cabra véi aí se caga de medo da mamãe aqui,mas ele não vai me tirar daqui não,se for pra morrer morre os dois,eu vou mas levo ele comigo!(RI)Fico aqui ouvino meu radin,de repente minha mãe de verdade dá notícia,aí eu vou bater lá onde ela ta.Essa morada aqui é boa porque eu to aqui,cum pouco tô acolá,depois tô aqui de novo,fico nessa putaria,feito couro de pica...Ô,putaria ,eu me abro! Ó,eu gosto dessa paste aí,ó!(CANTA) ‘... Não matar e nem roubar, nem ferir sem ser ferido... Descansa em paz minha mãe que eu cumprirei o seu pedido... (OLHA EM DIREÇÃO À PLATÉIA)... Perdeu alguém parecido comigo? FIM.

ANEXO 2 – ENTREVISTA – SUSY ALMEIDA**25 de março 2011 – início 13:h46min – Biblioteca Municipal Dolor Barreira**

Quando eu comecei a pensar a Noiada, eu não pensei em fazer nenhuma versão assim ou adaptação. Pegar uma mulher que é chamada de Iracema, que vai fazer a mesma história da Iracema, uma mulher hoje, urbana e tal, não pensei nisso. Eu pensei em me inspirar em alguns pontos do texto do José de Alencar, para a partir daí, pensar uma narrativa. Que pegasse alguns pontos, que pra mim... o que seria alguns pontos que me chamam atenção, no José de Alencar e eu fazer um outro texto mas, inspirado, ancorado em alguns momentos. Me disseram que é uma inspiração livre, que se trata de uma inspiração livre e não uma adaptação; por que se não, eu teria que contar a historinha todinha com começo, meio e fim, de outro jeito, mas daquele jeito, na mesma estrutura. No caso não é. Ela é inspirada em alguns aspectos da Iracema. Vou citar alguns; um – que foi a pedra de toque aí, do meu processo criativo, eu acho embora, talvez uns vinte anos, eu já pensasse nisso, mas a gente... pra racionalizar isso aí, algumas questões, eu tenho que pensar. Hoje o que eu lembro, é que a pedra fundamental do meu processo criativo, foi uma palavra chamada rapsódia, que agora eu lembro quando eu fazia o ensino médio e li a Iracema. Ou seja, eu era adolescente, isso me chamou atenção, rapsódia, rapsódia. Tanto sonoramente, aí, as velhas obsessões (risos)... velhas e novas e eternas obsessões. Então, essa palavra rapsódia me chamava atenção. E eu à procura disso, me chamava atenção, as críticas que as pessoas faziam, né. Aquela brincadeira, como é que a Iracema tá lá no... no caso eu, não fazia essa crítica. Eu achava que não precisava ter essa lógica dela tá aqui, ali, ali. Pra mim isso não tinha problema. Mas, eu ouvia os meus amigos dizendo é... como até hoje, como é que ela tá ali no Ipu, e de repente tá não sei aonde. Aí, eu não me preocupava muito com isso. Mas, me chamava muita atenção, essa mobilidade no espaço que hoje é fundamental no cheiro do queijo porque eu tô no espaço virtual. A mobilidade no espaço virtual. Depois eu falo do Cheiro do Queijo. Então, Ensino Médio, rapsódia, essa mobilidade, essa agilidade desse corpo, tá aqui, tá ali, tá em todo lugar, né. Aí eu comecei a pensar, aí me veio uma imagem.

Depois da Meire Love, eu comecei a pensar, quem seria a mãe da Meire Love. Essa conexão que eu lembro claramente. Meire Love, eu tava fazendo Mestrado, 2002, 2003, por aí, eu escrevi aí quando eu terminei, eu lembrei. Aí é obsessão, lá vem a rapsódia... Aí juntei com uma outra obsessão que é pensar quem é essa mulher que gerou tantas Meires. Quem são essas mulheres. Pensei em partir de uma coisa que pra mim, é fundamental no que eu escrevi que é, não ser politicamente correta, por que o cotidiano não é politicamente correto, e também porque eu queria fazer piada e não se pode fazer piada, sem ser politicamente incorreta. Aí, como eu queria ficar livre, eu pensei: não essa mãe não é bem a mãe que se quer, né. Ela então vai trair a tribo dela. Ela vai trair a tribo dela. Aí, eu pensei, ah, Iracema. Pensei primeiro num roteiro pra vídeo. Tal como eu havia pensado pra Meire, Pensei, aí veio uma imagem, pa! Jogada na minha cabeça, num certo dia aí, qualquer da minha vida, que é uma mulher num ônibus e aí... ela vai pensando sobre a vida dela esse ônibus se movimentando. Então, começou a compor na minha cabeça, uma imagem de uma mulher em movimento. Aí, veio a palavra Paranjana.

Quando eu pensei no que hoje é Noiada, o primeiro título dela era Paranjana. Achava tão bonito, sonoro, Paranjana. Fui até atrás do significado que hoje pra mim não teria problema nenhum ter um significado completamente diferente. Só a sonoridade Paranjana, que hoje nem existe mais, Paranjana... aí, em contato com o terminal, eu comecei a ver. Potira... ah! Olha aí. Aí eu pensei e essa mulher olhando os letreiros dos ônibus... vamos ver como é que seria. Primeiro ela olhando. Era diria uma língua indígena... foi assim que eu comecei a compôr. Potira... aí eu fui escrevendo. O que que essa mulher diria? Potira, Aguanambi, A-guan-nan-bi, dizendo de várias formas, é... Curió, Curió. Aí comecei, aí foi se esboçando uma tentativa de construir uma linguagem urbana, que são os nomes dos bairros, daí eu coleí com a cidade. Coisa que eu não fiz com a Meire.

A Meire pode acontecer em qualquer cidade. No caso aqui, claro que essa encenação pode ser feita em qualquer lugar. Mas, ela foi feita colada com a imagem de Fortaleza. Terminal. Aí eu pensei também

em colocar terminal, terminal, porque aí, tem vários sentidos. Terminal ou terminais, Paranjana. Aí, eu que tal essa mulher ter nome de ônibus. Com o movimento todo tempo. Essa mulher estar em movimento todo tempo, o corpo em movimento. Então, ela é o próprio ônibus. Aí eu pensei Iracema via Iracema. Aí eu pensava em termos de linguagem. Aí eu fui para as palavras. Mas eu de imagens, essa mulher dentro do ônibus. Aí eu fui, pronto. Aí, aí, como foi que eu pensei, eu não pensei nessa história começo, meio e fim. Normalmente. Mas na Noiada, não. [...]Eu faço o esquema na minha cabeça. E eu faço o imagético e depois jago a palavra.

Na Meire, depois no Nen e o Bando, pensei começo, meio e fim. E o Cheiro do Queijo tinha começo, meio e fim. Só que a Noiada, não. Embora eu acho que o cheiro do Queijo não deva ter fim porque pra mim hoje, é hipertexto. Aí ... mas até então eu pensava começo, meio e fim. A historinha. Literatura. A historinha dessa mulher. Depois pensei em colocar, primeiro era Paranjana, depois pensei em terminais, depois pensei em colocar Circular. Mas aí veio o nome desse ônibus com a trajetória dessa mulher. Bom, então, eu vou escrever a trajetória dessa mulher. Como é essa trajetória dessa mulher? Então eu pensei essa mulher que já passou pela cidade, então ela já passou por mundos, ela fica falando loucuras, que não são bem loucuras, é a história dela, enquanto ela olha a cidade.

Aí vai lá. Aí ela começou. Que tal ela ir para a infância ela cidade, então eu comecei a escrever a relação dela com a mãe, com a avó, né, lá no interior. Aí eu pensei que tal fazer a trajetória dessa mulher nordestina que vem do interior trabalhar em casa de família? Aí vem a minha infância que eu lá em casa... as meninas vinham do interior, tal. Tinha exploração, as mulheres sem carteira assinada, tinha assédio que essas mulheres sofrem, né, até hoje, sofrem assédio, muitas coisas. Tem em todas as casas. Então, era uma casa de periferia, uma casa pobre de se morar, mas tinha um sistema das antigas senzalas. Que é a empregada que também podia fazer, se vacilasse trabalhos de escrava, ama de leite, para... então era isso. Então eu sempre fui indignada com isso. Pôxa, essas mulheres vem, esas meninas parecia um vaticínio, né. Você tem que ir lá. Você tem que dar pro patrão, você tem que sofrer, tem tal. Aí eu pensei por sinal, minha mãe foi, sofreu como empregada doméstica. Nove anos trazem as meninas pequenas para estudar, para serem criadas, no entanto... ela sofreu bastante até se casar. Aí então, eu juntei tudo isso, eu vou para a infância. Como seria essa mulher?

Eu pensei nessa mulher, uma mulher violenta. Uma mulher cicatrizada por todas essas questões. É uma mulher feita, desenhada por cicatrizes. Toda desenhadinha. Como se fosse os recortes de cicatrizes. Aí eu pensei isso. Aí, eu comecei a contar a historia dela Aí eu comecei a racionalizar o que era. Aí, bom então, entrou a literatura fazer uma estrutura circular então, essa estrutura circular, que tal o nome da mãe dela ser Iracema. O nome da mãe dela que se perdeu aqui é Iracema, que tal ela ser Iracema, a filha e a neta. Começar tudo de novo. Então a estrutura do texto, eu vou começar ela com a avó dela ou a mãe dela, nem lembro.

Todas chamadas Iracema, e vamos começar ela no hospital. Aí eu comecei a lembrar, isso me chamou a atenção, é que aqui no Ceará, não sei se no Brasil todo é assim, que me chamou atenção aqui no Ceará, as pessoas se perdem, né. As pessoas se perdem das outras ainda. E muita gente é deixada no hospital. Eu assisti um programa de rádio, aí ainda existe hoje com internet e tudo mais, pessoas que se perdem da família, porque querem, porque tá com a cabeça ali e vão parar não sei aonde. As pessoas desaparecem. Até o leito ser requisitado elas vão ficando mesmo. Lá elas conseguem comer, em casa não consegue, né. Então as famílias deixam os velhos, no hospital. Então, que tal se essa Iracema deixasse a avó dela lá no hospital. Parece uma coisa... viche Maria, você deixou no hospital mas, não é porque não tinha onde ir. Aí deixa a mulher no hospital.

Aí, ta bom. E a mãe dela? Desapareceu. Aí a notícia no rádio, que tal ela ficar esperando. Essa relação com o rádio. Achei interessante, porque nos ônibus quando eu morava no Pirambu, eu vinha ouvindo rádio. Até hoje, eu amo rádio. Imprevisível até certo ponto, depois a gente nota que são as mesmas músicas. Mas de certa forma é imprevisível. Não é como ouvir cd no carro. Aí, que tal ela ficar esperando? Então, onde é que ela esperaria a notícia da mãe que desapareceu? Qual é o ambiente que tem rádio ah, o ônibus. Então ela vivia dentro desse ônibus. Outro ponto que me chamou atenção para essa inspiração no José de Alencar, foi a questão do segredo da Jurema. Aí eu comecei a colar na

minha cabeça confusa (risos). Colar alguns signos. O segredo da Jurema é o boa-noite-cinderela, que o cara fica com o mesmo efeito do cauim.

Então eu me inspirei também no segredo da jurema. Outra foi rapsódia, o segredo da Jurema. Outra coisa que eu hoje sempre faço um paralelo, eu gosto de fazer é que eu gosto muito do mas na época eu não pensei. Eu tô pensando agora. Na arte do Carlos Câmara. Peraldiana. Quando eu terminei a Noiada, eu pensei Olha é a Peraldiana. Porque é uma mulher que vem do interior e vê a cidade. E ele fez isso no começo do século. E a gente refazendo isso no século como é que essa mulher se depara com a cidade. Foi uma reflexão que eu fiz, depois de fazer a... quando eu olhei, eu pôxa lembrei do Carlos Câmara que me influencia. É uma comédia, fala sobre essa transição para a cidade. Essa confusão de signos do interior e da cidade e esse novo ser chegando, vindo daquela outra cidade, olhando as calungas e tal, que continua. Essa mesma situação do tempo que ele fez. Mas foi Fortaleza, a Peraldiana. Só muda o espaço mas, o drama é o mesmo. Aí eu pensei pronto, eu vou fazer essa narrativa assim. Eu vou falar dessa mulher que vem aqui ainda criança, a mãe desaparece lá no interior, a avó fica muito doente, aí ela vem parar aqui em Fortaleza, vai trabalhar em casa de família, lá o dono da casa tenta thu, thuca nela, a mulher não acredita nela diz que é mentira dela ela vai embora da casa, vai para omeio da rua, na rua alguém a acolhe, no caso foi uma mulher que era da umbanda e ela sempre atrás da mãe dela, achando que tudo isso acontecia por que? Porque ela não tinha encontrado a mãe. Então, ela foi pra casa dessa mulher, depois se casou com um cara que batia nela, foram morar na praia. Aí, depois eu comecei a notar que ela nunca tinha casa. Foi a aí que eu percebi. Eu não quis vitimizá-la dizendo: ai ela não tem casa, pobrezinha! É mais uma explorada, não tem casa. Vamos resolver o problema da habitação... Não queria falar sobre isso. Embora tenha a sua dimensão objetiva, mas, eu não queria falar sobre isso.

Aí, eu bom, então ela vai vagar. Ela não vai ter nunca uma casa. A única casa que ela vai ter, vai ser em movimento, que é o ônibus. Ela vai contar essa história toda dentro de um ônibus e as pessoas vão notando ao final, que esse ônibus é a casa dela. Eu quero que as pessoas lá no final, eu já esquematizei então, o final que ela vai... vai acontecer tudo aí ela vai contar a história toda dela no Paranjana circulando a cidade. Só que a cidade que ela vai ver, aí eu lembrei novamente da Peraldiana. A peraldiana vai pro centro: olha ali, olha ali, e ela vai ver uma cidade que não é. E ela vai fazendo a trajetória da vida dela, em função da cidade e a cidade também vai se materializando, tomando forma a partir da lombra dela. Aí o porquê? Por que eu quis dar essa rapsódia, essas possibilidades de tá aqui e tá ali ao mesmo tempo. Eu não queria falar da Fortaleza como é mas da Fortaleza construída a partir da vida dela, ser, do olhar dela, dos sofrimentos dela, aí eu fui pontuando através dos encontros. Pensei encontros com homens, né. Os diversos amores, os amores. Porque ela tem um grande amor por essa mulher, primeiro ela tem esse amor por esse homem, na verdade ela não tem nada com ele. Mas no caso, existe uma relação de tentativa de estupro.

Aí, ela sai da casa e encontra essa menina, essa senhora que a abriga e elas têm um romance e ela a ensina varias coisas. Aí dessa senhora ela se casa com um home e vai morar na casa dele na praia ele é pescador. Aí ela tem aquela relação normal de mulher que sofre violência. Aí de uma última violência que ela sofre, ela vai parar no hospital. Do hospital, aí a gente vai construindo a cidade. A casa aonde ela foi morar, a casa da outra, a casa do marido que dá uma surra nela e ela vai parar no hospital. Sai do hospital e vai para uma rádio e vê a possibilidade de encontrar a mãe. aí nessa trajetória dela, ela sente um alvoroço. Esse alvoroço que normalmente as pessoas sentem, essas agonias que a gente sente por causa da fome, por causa do sofrimento e tal, eu quis pontuar também, diversos alvoroços. Essas pessoas alvoroçadas. Aí, ela dá uma agonia. Eu vou trazer essa mesma agonia que eu não nomeio, que eu não consigo nomear. Essa mesma agonia vai ter no *Nem eo Bando*. Ninguém sabe se ele tá fingindo ou não. Dá uma agonia de fome. Dizem que é por que eu quero ritualizar uma agonia que eu tive de fome lá no clube (risos), no Luxou quando eu era pequena e o médico me deu coca-cola porque era hipoglicemia por que eu era do tamanho da Marina. Aí depois, foi que eu vi isso. Por que o cara lá da rádio leva coca-cola quente pra ela. Aí eu vi a história da coca-cola. Aí, eu poxa, coca-cola também tem um segredo na fórmula, aí pode ser o outro segredo da Jurema. Vem de lá dos Estados Unidos que a gente representa como opressor, na verdade, ele não é sozinho. Tem uma pressão aqui muito maior que é muito mais próxima da gente. Mas a gente tem esse signo do estados Unidos, coca-cola que tem

um segredo na fórmula e ela vai ter outro segredo pra rebater, pra lutar, que é o boa-noite-cinderela. Pronto, ela dá uma agonias na trajetória. Várias agonias.[..]. Que o crente vai dizer que é o diabo. Ela na verdade, ela entra em transes, que ela fala línguas.

Sim, tem essa relação com a música. Eu queria fazer um musical na verdade, Comecei a pirar querendo fazer um musical. Tem momentos lá na rádio que o homem diz: como é seu nome. Bora, bora minha senhora. Aí ela se vê alvoroçada e aí o que ela faz? Ela não tem como resolver aí, ela empurra o pau a cantar. Como a mãe dela fazia, como a avó fazia, como a menina que quer ser cantora de forró, né a menina que ela vai ter depois. É isso, eu não tinha pensado nisso. Vai ter os transes. Sempre pontuado por transes. Ela vai tentar encontrar a mãe dela lá, através dessa menina que é da umbanda e essa menina a leva para um terreiro. Você quer encontrar a sua mãe? Pois vamos lá. Eu acho que é pra mulher botar os búzios. Nem sei o que seria. Mas, sei que ela vai e aí ela começa a ouvir as batidas, ela entra em transe. Ninguém sabe se é fome. Mas é um transe. É o mesmo transe que faz ela cantar lá na rádio. Aí aqui ela ainda tá muito politicamente correta, muito boazinha e tal. Aí eu achei bom, lá na rádio um casal de crente ouve ela cantando e oferece a ela uma casinha, que eles vão transformar em igreja, mais tarde. Então essa casinha é no aeroporto. Perto dali do aeroporto. Por que? Porque eu quero que ele encontre outro cara e o outro cara é um personagem que eu já havia feito já um arremedo de conto ou crônica, sei lá como é o termo e... aquele caras que me chamavam atenção que ficam com um rádio no ouvido ali no aeroporto. Ouvindo as transmissões. Eu gosto daquilo. Eles passam a tarde... que eu chamo de pescador de avião.

E comecei a fazer uma crônica antes da Noiada. Aí eu disse rapaz, eu vou pegar aquele personagem que eu gostei pra caramba, que não nada que prestasse com ele, eu vou botar ele pra namorar com essa mulher. Aí ela foi tomar conta da casa dos crentes lá. Lá tinha uma cachorrinha. Isso aí, é uma homenagem que eu faço que ao autor de Iracema. Que eu disse assim, vou agora fazer o encontro. Um encontro que até ficou parecido que depois eu revendo a Hora da Estrela, é? Eu vi assim, um sentimento parecido. Ah! Olha é uma Mackabeia. Sim, o encontro deles dois. Como que tava? Ela tava em casa ouvindo o rádio todo final de tarde e ela não queria ouvir a notícia da mãe dela? Ela sempre com aquela obsessão. Cadê a mãe dela. Aí, ela sempre ouvindo esse rádio, ele se aproximaram, ela fica grávida do primeiro filho.[...]. O outro é o que ela apanha ele com outra na praia. É o cara. Ela engravida dele aí dessa gravidez ela começa a fazer um “nin” lá na praia. Um “nin”, aqui no Ceará a gente chama de “nin”. Ela vai desfazer o “nin”. Engraçado a gente é muito bicho, a nossa linguagem é toda de bicho. Aí eu comecei a montar, tal. A nossa linguagem é toda de bicho. Aí eu radicalizei lá no Nem e depois no Cheiro do Queijo. A história do bicho então bezerro, veio da história do bicho.

Aí, ela encontra esse cara. Eles têm um romance, ela gosta dele, fica grávida, vê que ele tá apaixonada por outra. Na praia ela vê ele, que é mais uma referência ao Alencar, aí lá na praia ela entra em trabalho de parto. Então ela fica toda roxa, eu quero falar que ela tem eclampsia e a filha dela tem eclampsia também, só que a filha dela morre. A filha dela tem um menino dentro do ônibus e morre e aí fica só a menininha. Então ela tem esse primeiro filho, sei que eu acho que ele leva, que eu queria fazer essa referência de novo ao romance.. Nem lembro se ele leva, ou se o menino some porque é avião, se envolve com drogas. Sei que ela toma conta da casa dos crentes aí, os crentes vão tomar porque depois que ela se separa, o filho dela que ficou, começa a fazer de lá uma boca de fumo. Que é um dos amiguinhos dele, bem novinho tem um romance. É o novo homem dela. Aí, lá um dia outro momento de transe, numa das festinhas deles lá na boca, ela apaixonada por ele, e ele por ela. Ela vai se cicatrizando, ela vai fazendo uma tatuagens, a relação dela com o corpo. Aí então ela fica grávida e ele some, porque fizeram uma cruzetagem pra ele, levaram ele pro cheiro do queijo, aí ele deve ter morrido, não sei. Mas eu acho que ele morreu. Aí, então, desapareceu. E ela sempre com aquela obsessão de encontrar a mãe. Aí, ela tem esse filho, que vai para os terminais e tem contato com o crack. Acho que some ou morre, nem lembro. Só sei que aí, por último ela tem uma filha que é desse cara bem novinho que desaparece. Então essa menina é essa continuação dessa linhagem. Vai se chamar Iracema. Aí essa menina, vai crescendo. Ela mesma oferece a menina no forró dos véi. Ela toma conta da cas dos crentes que ela não é politicamente correta, ela não vai lá atrás da bolsa família. Ela vai resolvendo logo na hora. A forma dela resolver é tomar conta da casa. Então para fazer medo ao casal de crente que ela foi super ingrata, não foi boazinha, o casal de crente achou que ia

evangelizá-la, na verdade ela fez foi ocupar a casa e ainda transformou a casa numa boca de fumo. Aí o casal tenta tirá-la da casa aí ela se faz que tá reebendo o demo. Mas, no final ela é expulsa da casa. Aí ela vai parar no terminal com a menina. Aí vai ter uma nova referência à coca-cola quando ela tava lá na casa e o casal de crentes dava cesta básica pra ela, aí ela se lamenta que não vinha coca-cola, porque eles diziam que coca-cola era uma bebida do demo. Eles diziam: á não tem o segredo, né pois é, ninguém diz nada porque é coisa do demo. É o sangue do cão, sei lá. Aí, ela vai para o terminal, tem uma nova referência da coca-cola, que ela alimenta a menina com as latinhas de coca-cola sem gás. A menina gostava. Aí ela dá, fica lá pelos terminais, até que a menina cresce se prostitui e engravida. Só que ela não engravida dos clientes. A menina engravida do cara que ela gosta, que era um gringo. O gringo não necessariamente na minha cabeça é gringo.

O estrangeiro não necessariamente é um gringo. Poderia ser um caminhoneiro de São Paulo, daqui de Recife ou de outro bairro, né. Essa questão de território não necessariamente faz fronteira com o Brasil ou outro país, mas são fronteiras de bairro, né. Que aqui a gente tem as fronteiras. E ela em casa, ela rompe com as fronteiras porque ela é todo o tempo circulando. Não sei como pensar isso. Mas na verdade é isso, o amor da vida dela é esse. Ela muito novinha a Iracema que é a personagem principal, fica chateada porque ela não ganha nada com ele e tem uma pequena menção do que eu queria desenvolver e acabei nem desenvolvendo, que é... mas, eu coloquei no texto, que é ele se apaixona também por ela, e mostra a ela tipo um GPS e mostra onde eles estão. Porque lá no início. eu lembrei que a avó dela não acreditava que o homem tivesse ido à lua. As tecnologias. E agora ela vendo GPS e tudo o mais. Acha a menina uma tola porque o cara não dá dinheiro a ela mas aí, a menina grávida começa a entrar em eclampsia. Aí, ela fica desesperada bota a menina no ônibus e leva a menina para o hospital. Vira bicho porque o motorista que passa, porque agora que a gente vai entender porque que ela fica falando mal do motorista desde o início do texto. A gente vai entender que ela não gosta dele porque num determinado momento que ela ia levar a filha dela, ele não deixou. Aí ela usou da arma dela, que foi segurar os testículos dele. Aí, que a gente não tem uma relação com o corpo, né. Segurar no cabra véi. Aí, eu comecei a investir realmente nessa linguagem animalesca e urbana. Que é onde fertiliza, onde tá o espermatozoide. Engraçado, né. Você tira a possibilidade da procriação. Você pega no falo. Segura o falo do homem. Eu acho que é como segurar no do touro. Acho que tem a ver isso com a questão da fertilidade. E isso eu vou tentar fazer um estudo maior no Cheiro do Queijo. Aí, sim, aí eu investi nessa questão do animal que no Nem e o Bando vai ser um passarinho. Aqui não tem um animal propriamente, mas no Nem e o Bando eu vou pegar o ambiente do passarinho e no Cheiro do Queijo eu vou pegar o ambiente do sertão, do boi. É tanto que o pistoleiro chama o que ele vai assassinar de boi. A gente atia o boi, sangra ele.

Então a menina em trabalho de parto, motorista não quer, eu tinha que ter um antagonista. Aí eu lembro do Ricardo dizendo: Suzy tá faltando o antagonista. Lembro que ele leu o texto quando tudo terminou. Terminei tudo, aí ele: tá faltando o antagonista. Aí, eu voltei ao texto, voltei tudo, desde o momento que ela começa a dizer: moí de chifre, não sei o quê, pa,pa,pa. Aí eu voltei ao texto e fui aplicando, enxertando falas do antagonista, até que as pessoas entendem lá. Aí ela deixa a menina no hospital, é a última vez que ela sai do ônibus, depois ela nunca mais sai. Ela vai para o hospital e o médico diz que a filha dela morreu e tem uma meninazinha no berçário, aí eu aproveitei, peguei a mesma imagem, que é ela cuidando lá do que ela acha que é mãe, depois ela vai ver que não era ...é deixei em aberto porque eu começava a usar uma expressão que eu achei legal é: perdeu alguém parecido comigo? Que a gente usa muito isso quando a pessoa encara o outro aqui no Ceará. E ao mesmo tempo, ela perdeu a mãe dela parecida com ela.

A relação com a plateia, eu pensei a atriz falando com a plateia, depois pensa no ônibus. Mas, essa relação com quem estava assistindo o ator. Tomei consciência de que aquela fala era para dizer para alguém. Valha é mesmo. Então comecei a fazer. Voltei ao texto todinho e comecei a fazer incersões como se ela estivesse falando com alguém. Aí, pronto a menina morre, filha dela, Iracema, fica outra menina, aí eu terminei fazendo isso. Ela deixa a menina no hospital e a enfermeira pergunta o nome que vai colocar na pulseirinha. Aí eu vi que tinha ficado no ar a história da mãe que era tão importante. Ela encontrou a mãe? Aí eu pensei eu vou pegar aquela do hospital não vai ser a mãe dela. Ela vai dizer que aquela mulher tava variando. Ficou no ar. Na verdade ficou no ar. Po rque ela começou a

variari: perdeu alguém parecido comigo? Perdeu alguém parecido comigo? E nesse momento ela entra no ônibus e nunca mais sai. Essa é a história do texto, né.

Meire, veio depois da Meire. Na meire eu tive a Marina, minha filha. Veio depois da Meire, foi a minha primeira, Noiada, depois Nem e o Bando, eu quis aprofundar a questão do animal. Fui para o ambiente do passarinho, que eu não preciso me aprofundar. Aí sim, a questão da literatura, aí eu publiquei o livro. Literatura, depois eu convidei você para fazer a história da Noiada, o que era Iracema via Iracema. Só que quando entrou o Karlo Kardozo, deu uma outra repercussão e isso repercutiu em toda a minha trajetória na dramaturgia, que é: eu nunca gostei das palavras, né. Por isso, é... eu detesto as palavras. Tem autor que gosta muito das palavras, aí fica rebuscando e tal. Eu acho que palavra atrapalha. Ela por isso que diz logo. A fala diz logo é... aí não tem que ali simboliza... é não é isso mesmo, a palavra é aquilo mesmo. Aí da literatura passou a teatro com a sua intervenção e a do Karlo Kardozo, que pegou o texto e picotou. Ficou sem ordem. Sem uma lógica cronológica, que eu tinha passado não sei quanto tempo. aqui, aqui, aqui... eu valha meu Deus, como eu tô apegada à literatura. Não é teatro. É outra história. Aí então, quando fui ver o teu ensaio, e vi que o texto tava sem lógica, aí, eu puxa, é isso mesmo. Não é literatura é teatro. Aí o encontro com o Karlo, esse contato com o Karlo explodindo o texto, me fez pensar na cidade de Fortaleza e eu comecei a investir tanto na questão do animal, como na questão do que eu tô chamando de cracklinguagem, que é essa coisa picotada, que eu vejo na web. Aí a minha relação com as novas tecnologias, que hoje, a minha fase é o Cheirodo Queijo. Por isso que eu não comecei no mundo que se chama mundo real. Comecei no virtual. Aí, a cracklinguagem que seria isso. Seria uma linguagem sem a lógica e, em termos de pós-dramático aqui que eu coloquei, porque expandindo o texto, expandia também o sujeito. Um sujeito vasado. Um sujeito que tá ali vivendo aquele momento. Que é tudo sem espaço e sem tempo. Que é tudo que não é mais sujeito, que não tem mais memória. E ela é toda pautada na memória. Aí o Karlo veio e cortou a memória. Aí, eu pa! Ela não é um sujeito, ela não é personagem. Aí quando eu vi a tua interpretação eu lembrei da interpretação pós-dramática. É a Edneia. Ela não tá na carga da memória. Ela jamais vai ser aquela mulher, porque a trajetória da vida dela foi outra. Tinha uma linearidade na dramaturgia e aí ocorreu uma fragmentada, uma cortada. Então você investiu no Pós-dramático e a gente foi conscientemente fazendo isso. E a dramaturgia tinha que também ir seguindo isso. Aí eu achei mais parecido com o que eu queria, era o que vocês tinham feito. Comecei a investir nisso. Aí vi que eu não era dramaturga no sentido de me apegar as palavras. Eu tinha que me apegar a outras coisas. Então, eu não tinha mais que fazer texto. Aí sim, só a relação da cracklinguagem, comecei a pensar nisso. Achei muito parecido com o espaço e o apagar das fronteiras de espaço e de tempo que a web propõe, a relação com a Pã, no caso com o Karlo Kardozo e com você, foi fundamental para isso, essa nova forma de acabar com o sujeito, criar uma coisa polifônica e o que eu tô chamando hoje, que não sou eu que chamo, mas, o pessoal que trabalha com a cybercultura, que é o hipertexto.

Texto não é mais aquele só escrito ou fado e tal. Você pode ao invés de dizer uma coisa você pode junto, colocar um vídeo. Colocar uma foto. Colocar textos juntos. A bricolagem, acho que o que tá parecido com a bricolagem que a Ângela Linhares fala. Não sei se é. EU LI ... Então o hipertexto, ele pode tudo. Tem gente falando aqui, bate papo.... A TV União também faz isso. Na tela tem imagem, informação e pessoas acessando e mandando mensagem. Então eu tô a procura desse hipertexto. Que é, eu posso colocar o depoimento de uma mulher lá na cadeia, na casa de custódia no dia da visita íntima, ao invés de dizer o texto, eu colocar é uma mulher: meu nome é fulano de tal, eu tô aqui na visita íntima, meu marido tá aqui na... pronto passa a ser uma dramaturgia feita refeita, volta, porque a questão do tempo-espaço na web, é diferente. Você faz as coisas on-line, você quando manda um e-mail, o último fica sendo o primeiro. Então eu abri um facebook para o Cheiro do Queijo, o Twitter, que a gente tá chamando o *tuitter* teatro para o cheiro do Queijo, nós estamos fazendo um vídeo, lançando pequenos vídeos e eu tô colocando o texto na web. Sem compromisso com a linearidade, sem compromisso em criar personagem.

Eu quero fazer eu mesma, dizendo o texto. Eu mesma Suzy Élide dizendo o texto. É isso, sem sujeito, sem aquele sujeito, aquele personagem que a gente vai fazer laboratório..não. Eu quero que eu seja vasada por várias emoções. Na verdade eu quero emoções. Por isso que no vídeo, eu procuro emoções, de raiva. Os últimos três vídeos era a inveja. Eu quero trabalhar com aquela energia. Eu estou

incorporando os erros. Na literatura, eu fui pincelando, limpando pra ficar lindo. E na... eu quero a sujeira, o ruído, a esculhambação dessa linguagem contemporânea. [...]. Não tem fim. Eu até proponho um fim na minha cabeça. Eu quero esse projeto pro resto da vida. Como você falou na Noiada, pra mim é a última coisa. O que vem aí, é Cheiro do Queijo. Tudo é Cheiro do Queijo. Eu junto a sexualidade e o Cheiro do Queijo que é a morte. No caso aí a dramaturga morreu. Morreu no momento em que houve a explosão do texto Noiada. Claro que tem autoria, aquela velha autoria tradicional. Mas, morreu essa autora. Essa dramaturga. Nasceu outra coisa que não é dramaturgia. Que rompe com Aristóteles. É uma outra dramaturgia, que eu tô chamando de cyberdramaturgia. Que eu tô trabalhando com experimentos na web. Depois esse corpo vai migrar e eu quero fazer um nesse mundo presencial. Só que as pessoas vão esperar uma coisa e vai ser outra. Porque eu quero resgatar a Conga. Já que é pra falar do medo lá, é o medo que vai imperar no Cheiro do Queijo, então eu vou levar as pessoas pro Cheiro e vai ser uma coisa extremamente lúdica e da nossa infância. Vamos ritualizar o medo. A gente ia pra Conga, a mulher macaca, a mulher gorila, a Telma, pra ritualizar o medo né não? A gente não sabia que ia morrer de medo? Mas ia. Pensar esse atravessamento desse virtual para o real. Migra. É o inverso, do costumeiramente real para o virtual. É o corpo dramaturgicamente da atriz atravessado por esse espaço virtual que salta para o mundo real. Como é que é isso? E ao mesmo tempo eu uso um código que não é real. E é do circo que é de séculos passados, que é o jogo de espelhos. Por que é Conga? Porque é uma mulher que não é vítima, é uma mulher-monstro. A Telma começa assim bem... não sei se tu lembra, não sei se tu ritualizou isso, quando era criança. Ela era bem bonita e depois vinha o jogo de espelhos e ela virava gorila. É dessa que eu tô falando. Não era medo muito. A gente sabia que era jogo de espelho. O que é o jogo de espelho é uma tecnologia que se usava antes dessas congas. Aí eu vou tentar fundir os tempos. Fazer a fusão dos tempos dessas tecnologias artesanais. Vai terminar numa tecnologia artesanal. Acho que é isso.

É a craclinguagem que eu tô tentando compor que é você tá numa fila do banco e as pessoas todas assim. Esse é o sintoma da paranoia do crack, quando você usa o crack. Paranoia. Você passa o cartão e depois apaga, aí volta de novo, apaga. Aquela compulsão que não é uma pessoa que faz, todas fazem. Você tem um medo do outro. O outro aparece bem ali, você já tem medo de ser assaltada. Isso é uma doidice. Você ser uma pessoa aqui e na sua casa ser outra pessoa completamente outra. Então esquizofrenia. Então as pessoas que consomem crack só ritualizam e sintetizam esteticamente, o que na verdade a nossa sociedade faz. Paranoia. Medo. As pessoas têm medo de entrar na internet com medo das pessoas pegarem os dados dela.

ANEXO 3 – ENTREVISTA – KARLO KARDOZO

Entrevista – karlo Kardozo: 29 /11/2010 às 17: 18h – sede da Pã

Iniciamos a entrevista com a apreciação de alguns trechos de um vídeo criado e editado por Karlo que exibia os trabalhos *Vadia, Noiada, vai ver se Eu to na Esquina e Nas Encruza*. Em seguida, ele selecionou outros dois específicos da sua pesquisa com *Vadia* para iniciarmos a sua entrevista.

Eu queria mostrar dois vídeos e um trechozinho de um texto. Eu queria mostrar esse vídeo, eu queria mostrar um trechozinho da, da *Vadia*. São fragmentos da *vadia* pra gente pegar esses dois motes como discussão, sabe? Esse é um dos tantos que a gente vai apresentar agora. A gente já fez apresentação dele lá em Guaramiranga em 2009, um primeira experimentação. E que agora a gente vai fazer aqui também com uma outra roupagem, com uma outra forma de trabalhar e que eu acho que define um pouco o meu trabalhão. A minha linha de pesquisa. Quando ele diz aqui: “lixo papel jogado ao chão. Um fragmento de acontecimento. Um pedaço de vida. Um meio bilhete. Uma meia sorte. Uma rotina de um instante. Deixa que eu apanho. Roubo das ruas suas lembranças e levo na bolsa que trago comigo a esperança de haver me encontrado.

A Pã, ela tem muitas faces, né. Eu queria fazer uma passagem assim e que fragmento de conhecimento, de pensamento, que fragmento de idéia, que fragmento de formação foi colhido nesse momento da Pã para identificar a Pã de hoje. O que é que é essa Pã. A Pã surgiu em 96 como uma Companhia de contação de história, altamente influenciada pelo Teatro Radical. A gente tinha acabado de sair de uma convivência, com o Ricardo Guilherme na época do CAD, os quatro integrantes da Pã são oriundos do CAD. Passaram por uma vivência com o Teatro Radical, né, eu, Eugênia, Suzy, Cícero. É a primeira formação, o primeiro trabalho que a gente faz enquanto Pã. Não só pelo Ricardo mas também, pelo Artaud, Grotovski, Barba.

Tinha acabado de passar por aqui o Lao, o Lao Santos, que a gente fez uma oficina com ele, eu participei, Eugênia participou. Nós chegamos a criar um grupo chamado Neo Bufões. E que a Suzy nos últimos tempos também participou. Logo depois o Cícero que de uma outra forma também tem um contato com o Lao, porque o Lao deu também uma assessoria à cantora careca que era o espetáculo que a gente ia montar.

A gente se reúne e começa uma pesquisa. Mas com essa vocação, com essa intenção de trabalhar com a contação de história, que logo em seguida, isso foi em 96, ô perdão, em 2006, quer dizer em 96, isso foi em 96, logo em 97, Ricardo Guilherme tá voltando de Brasília, Ghil Brandão também tá voltando de Brasília, os dois tinham cada um a sua Companhia, O Ghil com a Pessoas de Teatro e o Ricardo com o grupo Pesquisa, e o Ricardo propõe então da gente fundir as coisas, juntar os três grupos e montar uma associação, que aí saímos discutindo o nome a acabou chegando na Associação de Teatro Radicais Livres. Até a gente brincava de por que esses livres? Até uma forma de amenizar dizer que estávamos todos numa pesquisa só ou uma teoria única e a gente brincava, livres de Ricardo Guilherme (risos). Livres do Teatro Radical (risos). Essa é uma piada interna.

Nesse período a gente monta um espaço que foi fundamental e fundante na minha formação, né, na minha compreensão mesmo desse fazer teatral. Se a gente já vinha com essa idéia de contar história que é um primeiro elemento, que história que nós vamos contar, o que é que nós queremos falar.

E aí, entra um conceito que já tem a Pã, que é o conceito que o Ricardo bate muito na, na dentro do conceito da teoria do Teatro radical que é o conceito da *pan-brasilidade*. Esse conceito destes múltiplos brasis. A gente tá muito influenciado por este trabalho e a minha própria firmação está muito ligada a minha terra, ao meu lugar e depois toda a visão política desta época e depois vem toda essa trajetória que vai de 97 até 2005 a gente ainda participa de uma mostra radical com Iracema. (Grifo meu)

Neste período a gente monta A Menina dos Cabelos de Capim com essa temática telúrica mas sempre universalizando isso, sempre preocupada com as questões do homem, sem nenhum bairrismo, sem nenhum nacionalismo, nesse sentido mas dessa compreensão humana, desse caldeirão isso tá muito ligado ao estudo do Povo Brasileiro do Darcy Ribeiro mas, como é o nome dele meu Deus. Só quero dizer Maffesoli, que é o Brasil Outros Quinhentos, né.

Ele é Junguiano, depois eu pego o nome dele que tá me fugindo que faz um diálogo com uma jornalista, é muito interessante o livro. O livro é essa jornalista que escreve a partir de um diálogo onde ela traz algumas perguntas, alguns questionamentos sobre a historiografia brasileira. Os diversos autores que ela vai pegando desde o Câmara Cascudo, o Sérgio Buarque de Holanda, o próprio Darcy Ribeiro, O macunayma do Oswald de Andrade aí ela vai trazendo diversas perguntas para ele e ele vai respondendo à luz de uma pesquisa Junguiana. Ele é um psicólogo Junguiano. Ele faz a análise da sombra, de toda a Psicologia profunda do Jung. É interessante, é interessante isso aí e a gente tá sobre essa influência. Desse processo além do exercício do coletivo que depois entra você, Hertenha Glauce, entra a Luiza. A Luiza já é de dois mil, também com um trabalho de substituição na Menina dos Cabelos de Capim. Depois que fecha o Teatro há um certo arrefecimento, né porque tirou a base, tirou a importância da sede, a importância do ponto, do lugar e a gente começa cada um a trabalhar mais individualmente aí a gente dá continuidade à pesquisa de Iracema. Lembro que a gente começa com diversas experimentações que culmina com o solo da Luiza em 2005 no Teatro Radical. Nesse período, eu to fazendo um histórico aqui pra gente falar de uma coisa importante aqui hoje.

A partir de 2000, eu que já tinha essa preocupação com essa coisa da Pan-Brasilidade, com a questão política do Teatro, com essa passo de uma forma mais intensiva a partir da fotografia, através do vídeo, através do audiovisual passo a ter uma relação política mais forte com a Pã. É o período que eu dou uma assessoria ao vereador Rogério Pinheiro, e isso eu tenho uma ligação muito grande com as questões ambientais eu eu saio mapeando as lagoas de Fortaleza, as ruas de Fortaleza e eu faço um projeto com os manguezais, a gente vai para as áreas de risco. Vou então para um trabalho mais direto dessa utilização desse trabalho da arte com a política sem abrir mão da coisa e com a cidade e com a cidade.

Depois desse período, teve também, o Fórum das áreas de Risco. Faço um trabalho também dentro da área de lixo e cidadania, sempre com a fotografia, sempre com o trabalho da imagem, sempre colocando o teatro. Nesse período ainda faço um trabalho com a população carcerária. Passo um período num projeto lá através do teatro. Então surgem alguns textos, algumas experiências a partir disso. Eu escrevo Iracemáguas junto com a pesquisa que eu vinha fazendo com as águas. Faço uma apresentação com essa população carcerária a gente consegue tirar esse grupo de dentro do presídio para se apresentar no Teatro do SESC. Eu tenho fotos disso, tenho um vídeo e teve uma produção textual a partir das vivências.

Em 2005 eu saio dessa assessoria e vou para dentro da Secretaria de Cultura mergulhando no projeto de cidade da Luiziane. Passei um ano e meio lá dentro da antiga FUNCET. Nesse período eu encontrei com Fortaleza sob outro olhar, com o olhar de gestor público. Percorri 49 Festivais de

quadrilha, de festas juninas, carnaval que é uma coisa que eu venho fotografando já a alguns anos. Eu tenho um acervo sobre isso.

Então essa pesquisa sobre cidade, utilizando a arte, utilizando a fotografia, o teatro e o vídeo principalmente, vem desembocar em 2006, perdão em 2007, vem desembocar num trabalho direto de retomada com a Pã. Dessa vez com uma nova formação, com um novo pensamento. Começa aí a germinar uma nova forma. Eu usava a arte em função dos Movimentos Sociais. Mas fazendo esse trabalho dentro da política, dentro da administração ou dentro do legislativo ou dentro dos movimentos sociais, dos projetos e tal, mas sempre usando a arte como um instrumento de uma construção política, de uma construção e foi nesse instante que eu comecei a me questionar com o teatro que eu vinha fazendo, com a fotografia que eu vinha fazendo, o vídeo que eu vinha fazendo. Da forma que eu vinha construindo o discurso.

Não me utilizar da arte como ferramenta, mas como produtora de uma própria linguagem de uma proposta própria de uma linguagem artística para essa atitude política por isso eu gosto muito da frase: Cidade Noiada é antes de tudo um ato político, né, é um ato político. É... o primeiro experimento que a gente começa a fazer chama-se Fragmentos do Corpo, Fragmentos do Corpo. Esse trabalho do Fragmento vem de 2007, né. É quando a gente vai discutir a linguagem do teatro hoje. Aí vem a história dos recortes de trabalhar com o meu lixo. Eu vou buscar no Teatro Radical, é o seguinte, essa é a grande aprendizagem: o teatro é um homem diante de um outro homem, contando uma história. Só preciso disso, não preciso de mais nada. O teatro o fenômeno teatral acontece isso.

Todas as tecnologias, todas as tecnologias, as redes de internet, eles juntam mais eles separam de um homem diante de outro homem é cada vez mais raro, é cada vez mais um luxo você poder conversar olho no olho, troca de. Nesse sentido esse possível pensamento de que teatro é coisa do passado, ele tá cada vez mais promovendo um encontro entre os homens. Mas ele também é efêmero. Ele também tem a sua efemeridade.

Bom, diante disso, eu trago esse pensamento aqui. Vem uma outra coisa. Mas as relações, as experiências relacionais, as experiências de convivência, elas tem se alterado por um outro fenômeno que se inicia no final da década de oitenta que se populariza a questão da internet, nos anos 90 mas, nos anos 2000 com a vinda da internet banda larga, com a vinda da internet 2.0 a possibilidade de interação e de a possibilidade de criar as comunidades, a diferença da televisão, da mídia tradicional que tem apenas uma mão, apenas uma pessoa falando e você escutando né, essa relação de uma só via, é... A internet, ela permite a troca e hoje tem uma música belíssima que diz que hoje é a banda larga é a estrada por onde tudo passa. Ele compara à estrada de trem passa boi, passa boiada. Onde vão passar os livros, onde vão passar os filmes onde vai passar todo o conhecimento acelerando o fluxo e é o espaço onde fala o especialista, onde fala o que está o que está na lista e fal o que tá fora da lista. Todo mundo tem esse espaço. Então nesse momento, como é que se dá o papel do teatro? Eu to colocando aqui uma problematização, o teatro que é efêmero, que tem o seu próprio tempo, o seu próprio instante, o teatro que permite o contato direto, como é que ele se posiciona na era do on-line, na era da internet, né? Essa pergunta acompanha essa virada de ciclo, lá do começo como você falou por que fazer teatro.

Junto com uma crise maior né, do papel da arte, que antes se questionava o teatro, aqui questionando a arte como um todo. E aqui o Teatro Radical ele elimina outros meios, ele é teatrocêntrico e aqui a gente tá querendo falar de uma relação entre as outras artes, é que vem a linguagem da internet, né. Eu tenho texto, eu tenho vídeo, eu tenho movimento, eu tenho fala, eu interajo, eu escuto. Eu tenho mil e uma informações fragmentada ao mesmo tempo a minha disposição lá. Mas ele também tem o seu próprio tempo. O tempo que ele tá falando aqui é o tempo do

acesso. Eu vou acessar isso quando eu quiser. Eu faço essa minha relação e outra coisa que tem me provocado é que como existe aí um acesso gigantesco da informação, a própria estrutura da autoralidade. O próprio... quando você uma coisa na rede, você permite a apropriação, você provoca a paropriação.

Então me veio uma forma de significar isso dentro do teatro, o *sample*, né. O sampleamento, o conceito de sample, que é a apropriação o, o... Fragmentos do Corpo busca essa linguagem fragmentada, nós temos aí o que eu chamo de unidade poéticas. Eu vou me apropriar não de uma linha melódica, digamos assim, não é só pegar um texto de outras pessoas, mas sim, unidade poéticas por exemplo, o teatro como movimento, como gesto, eu vou buscar esse elemento da dança, por exemplo, eu pego o samba, tem o passo, eu não vou botar para atriz sambar. Tem unidade aí eu pego um, dois, três ou do tango, eu pego um, dois, três, ou da umbanda, ou um gestus da missa, eu pego um elemento desse e vou ressignificando, vou fazendo colagens com ele e vou dando outro significado. A mesma coisa eu faço com os textos, eu pego de Santa Tereza D'Ávila a Cantares de Salomão. Do Trevisan ao trecho da poesia do Salomão. Eu vou mesclando essas unidades poéticas e vou construindo o texto, a oralidade verbal. A mesma coisa eu faço com a música. Pego dos benditos dos penitentes de Barbalha, à música de Shubert, a um tango, a um fragmento de samba e monto uma partitura musical sampleada, né. Faço um sample no texto, um sample no corpo e tento aproximar essa linguagem da internet que altera essa comunicação entre as pessoas, essa coisa rápida, cortada é, entre as pessoas e ressignificada, reutilizada, apropriada, que vai trazer isso pra dentro do teatro.

Só um parêntese em relação a essa que eu vejo aí, momentos passos de uma poética que você e aí eu penso nas matrizes corporais do radical que você está fazendo isso de uma outra forma, mais ampla. Juntando a isso também outras linguagens buscando nisso uma linguagem contemporânea. Fazendo esse link, essa fonte de pesquisa na internet. Juntando a isso também outras linguagens. Outras linguagens e também sintetizando isso num outro. Que vai mexer com o texto, com a dramaturgia, com a movimentação em cena, com a música, com a fotografia com a imagem. Eu to tentando estabelecer paralelos pensando assim nessa dimensão do lixo que vai ser descartado desse fragmento.

É que a gente tem um texto eu digo no Radical que tem uma narrativa e acabada de certa forma, não vai ter essa estrutura desmontada. Ela é montável mas, ela é caleidoscópica. Ele tem uma possibilidade de transformação dentro disso aí. De reapropriação. Eu quero dizer é a quebra de uma narrativa e dá uma outra narrativa. Instaura uma outra narrativa já mais aberta. Ela permite múltiplas leituras, a própria estrutura não tem um começo, meio e fim. Quando ela acontece, ela já está acontecendo e quando ela termina, ela vai continuar acontecendo. Ela tem as linhas de fuga dela que permite mil interpretações, mil leituras em cima disso. A estrutura da poética de imagens no conceito de recortes, de freios de imagens congeladas que se movimentam e ta, ta, tal que você faz essa leitura, ela também permite diversas leituras. Ainda as unidades com essas falas: frango recheado com farofa de passas e ameixas. O que é que isso quer dizer? E o ator pode dizer isso de diversas formas. Há um esvaziamento semântico deste signo, o que eu chamei desta unidade poética, onde ele vai ser preenchido, colorido, iluminado de acordo com a necessidade de uma criação do ator em cena.

Agora chegou aí, aí esse movimento que a gente faz também ainda muito influenciado, porque aí é uma leitura no sentido temático que a gente tinha o pensamento do Maffesoli, do orgiástico, é... da, da, do... do nomadismo? Não ainda não é a questão do nomadismo que se coloca aí, do erotismo como adstringente social, adoro essa palavra! O erotismo como adstringente social. As relações humanas sendo perpassadas, sendo coladas, grudadas, justificadas pelos Eros, pelo erótico. Então a temática de Fragmentos do Corpo é uma temática erótica, onde é postas as diversas facetas

desse erotismo nas relações humanas. E nas relações humanas com as outras coisas, com os objetos, com os desejos, né. Os corpos desejantes na ausência do objeto é... (toca o telefone celular, o entrevistado atende e desliga-o em seguida), nós estávamos nessa relação do erótico... bom nessa relação do erótico que culmina esse processo no final de 2008, com uma apresentação que a gente faz lá no farol, lá no Serviluz, é... dentro de uma parceria com a Associação das prostitutas que estava se fazendo lá naquele momento. Isso bra, dá um craque, dá uma quebra, dá uma cisão na nossa cabeça e... a gente tinha trazido a internet pra cá, tinha trazido o social pra cá, e aí nós saímos da caixa cênica e aí fomos mergulhar no erótico num cabaré, lá dentro do lançamento, na inauguração de um momento. A epifania do Instituto Serviluz, foi um moneto de epifania também da Pã. Há uma explosão em todo mundo e aí a gente, não cara vamos dialogar com a cidade, a gente tem alguma coisa pra dizer e tem muita coisa pra escutar.

Aí, entramos 2009, com uma série de processos, aí e que a coisa pira mesmo porquê ao invés de ser um trabalho só para o grupo que estava sendo testado como fruto de uma experiência que a gente vinha trazendo da cidade, a gente se abre e retoma um outro tipo de relação do grupo, eu acho que 2009 é um marco de gestar durante essa época, de ter esse bum aqui na coisa com o Fragmentos do Corpo, ele de uma certa forma traz novamente essas pessoas, o Cícero retoma, você que tinha passado pelo radical pela pesquisa de Iracema, depois retoma com isso aqui. Eugênia que estava lá nos promórdios e que está nas Artes Plásticas, nas Artes Visuais, na Performance, também vem aqui. A Rosa que nos acompanhou esse tempo, mais como espectadora, claro sempre dialogando com a gente, trabalhando com a gente também se aproxima, Camilo, depois vem Amália que compuseram isso aí que é: nós queremos dialogar com a cidade. Começamos 2009 com essa idéia. Só que o que acontece (risos), cada um tinha uma conversa diferente, né. Com a cidade (longa pausa. O entrevistado levanta-se para ajustar a câmera e abrir uma das janelas da sala). Sim, mais aí veio um monte de propostas diferentes. Eu to escrevendo Vadia, que nesse processo, aí eu quero dar o crédito aqui a duas pessoas do Fragmentos do Corpo, altamente autorizado (risos).

Tinha comprado uma porrada de livros sobre erotismo e prostitutas que aí, depois dessa retomada é bom lembrar que eu já tinha feito um trabalho com a APROCE há doze anos atrás, depois, retomo um trabalho do SERVILUZ, e a minha relação com a Associação de Prostitutas do Serviluz e na minha cabeça eu ia montar um espetáculo chamado puta. Então Idéia Tutti me chega com outro Maffesoli, chamado Nomadismo né, Pós-Modernidade e Nomadismo, como é mesmo o nome do livro? Ai agora não lembro não. A Sombra de Dionísio e A Parte do Diabo estiveram no turbilhão do Fragmentos do Corpo. São dois livros que me mecheram muito. A questão da sombra, esse conceito que ele diz que de Santo Agostinho à Karl Marx, passando aí por Freud, todo o pensamento ocidental vem com o intuito de explicar, explicare. Ele vai na etimologia da palavra né, que é tirar as plíças, tirar as pregas, espichar, dar luz a tudo e que não incorpora a sombra. Aí o nomadismo cai na cabeça, pum. Aí na cara se a gente tá começando a sair do teatro, se a gente tá começando a se movimentar na cidade, eu vinha de um período que eu vinha girando com questões políticas e tal e vendo e me deparando com muitas coisas e muitos lugares e eu sabia que eu precisava sair dali. Aí eu já vinha escrevendo a Vadia, que é um texto aberto, aí a gente escancara com tudo ainda influenciado pelo Fragmentos de uma linguagem quebrada, fragmentada pela era da velocidade, pela sobreposição de tempos. O tempo também fragmentado. O tempo em micro milésimos de segundos. O tempo comercializado, contado. Time is Money nesse capitalismo tardio. A metrópole com essa vivência do paleolítico que eu chamo os carroceiros, os catadores que buscam a sua comida nomadizados numa determinada região, preocupados com o lamento do dia-a-dia, preocupados com a para manter o coisa. Tá no paleolítico, enquanto temos ilhas de prosperidade com altas tecnologias. Então dentro dessa coisa eu não quero perder o erotismo essa puta, essa puta nômade é o quê? É a Vadia. Aí esse encontro

com o nomadismo e o erotismo do Maffesoli que a gente havia trabalhado com a puta que ia ser vem da Vadia como signo da cidade. Os textos são fragmentos que a gente vê aqui que tem uma frase que a gente vê aqui não freia não que vira, goze com o pé no acelerador. Agarra no volante e grita, grita porra! É uma cena. Há outras cenas mais elaboradas... mas todo esse material com ele vai pra rua, aí é que vem, quando ele vai pra rua, ele é um texto em aberto. Ele é tomado, aí é que vem, vamos retomar aqui um pouquinho a questão da Pã, eu tava com esse texto pra trabalhar com Luiza eu acho que ela vai falar disso mais especificamente, eu vou me manter na Pã. Deixamos essa dramaturgia em aberto por que a gente pensava ainda pensamos, tenho trabalhado com isso, é... o Teatro como uma interface para esse diálogo.

O Teatro como interface para dialogar com a cidade. Dialogo no sentido aqui, eu até faço um brinquete de dialogicidade. O diálogo com a cidade e o dialógico né, de falar, de escutar, de entremear isso em nosso discurso. Eugênia vinha com *Vai ver em aberto se eu to lá na esquina*, são cupações que ela faz nos espaços públicos onde também, onde ela tá fazendo a pesquisa do excesso de produção de imagens e da exteriorização das intimidades ela faz isso quando faz as ocupações de rua. O Cícero trabalhando o *Nas encruza*, que é um texto do Ricardo Guilherme, onde a princípio o texto do Ricardo fala da questão de gênero, né. É um homem que experiência ser mulher. Mas, o Cícero já leva a pesquisa dele mais adiante, quando ele diz que as letrinhas GLS, GLBT, GLBTT... já não dão mais conta da questão de gênero, né. Esse homem pós-tudo, esse homem pra lá de DZ- Croquetes. E esse homem, a questão de gênero, muitas vezes vinculado à marcas que que aí entra na questão do capital, na questão da cidade né.

O homem é homem porque usa determinads marcas, a mulher é mulher porque usa determinadas marcas. (Risos). Tá mais na etiqueta a questão de gênero do que do, então ele abre esse diálogo aí também com a cidade. A Susy chega com Iracema via Iracema, e nesse momento eu to rompendo... até a gente vinha pensando em retomar outros trabalhos e tudo e quando eu reli o texto eu disse: não, não é mais isso, não é mais identidade, sabe. Tá rompido, tá quebrado. E fomos construir a Vadia, aí ela chega com Iracema via Iracema, aí eu pelo amor de Deus Susy, Iracema não. (risos). Mas quando eu leio o texto que vejo a grandeza do desenraizamento que ela faz, botando essa Iracema para rodar de terminal em terminal desse ônibus, rolando, peregrinando, uma Iracema Pós-tudo, né. Uma Iracema e aí, propõe a dirigir a Idéia, e a gente nas loucuras a gente vai pra dentro dos ônibus e tal e tal. Durante esse percurso, outros trabalhos foram agregados. E aí também a Pã toma uma outra dimensão. A gente abre mesmo para (risos)... como é que a gente vai lhe dar num único projeto com tantos projetos? E vem a questão da formação da Pã como um lugar onde a gente pode começar a construir, a Pã como um link. A gente pode começar a construir essa rede aqui. Essa rede de informação, de estudo, de pesquisa sobre a cidade, sobre as relações, sobre as diversas linguagens artísticas, né. É isso.

ANEXO – 4 FOTOGRAFIAS

Foto 1 – Menina dos Cabelos de Capim – Edneia Tutti e Hertenha Glauce



Foto 2 – Tempo Temporão – Edneia Tutti e Suzy Almeida



Foto 3 – Contos de Ouvir Dizer – Eugênia Siebra e Suzy Almeida



Foto 4 – Fragmentos do Corpo (Ausência) – Luiza Torres

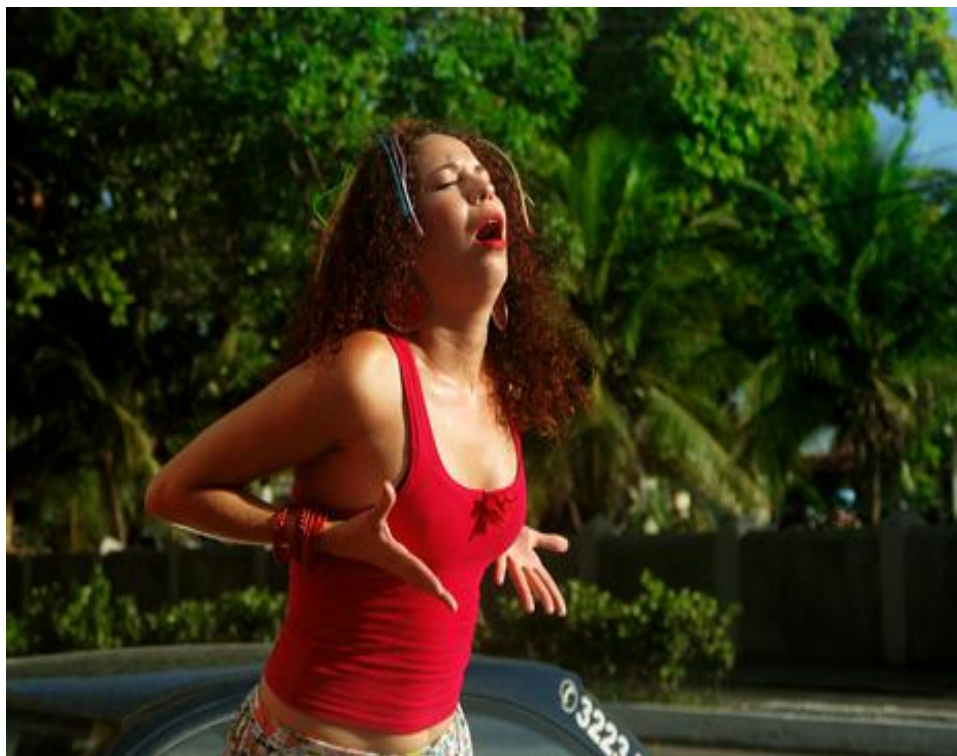


Foto 5 – Solo Vadia – Luiza Torres



Foto 6 – Intervenção Nas Encruza – Cícero Lopes



Foto 7 – Intervenção Planta Baixa – Eugênia Siebra



Foto 8 – Intervenção Xepa – Mário Filho



Foto 9 – Territórios Errantes: erperimento I – Alquimia – Maria Rosa

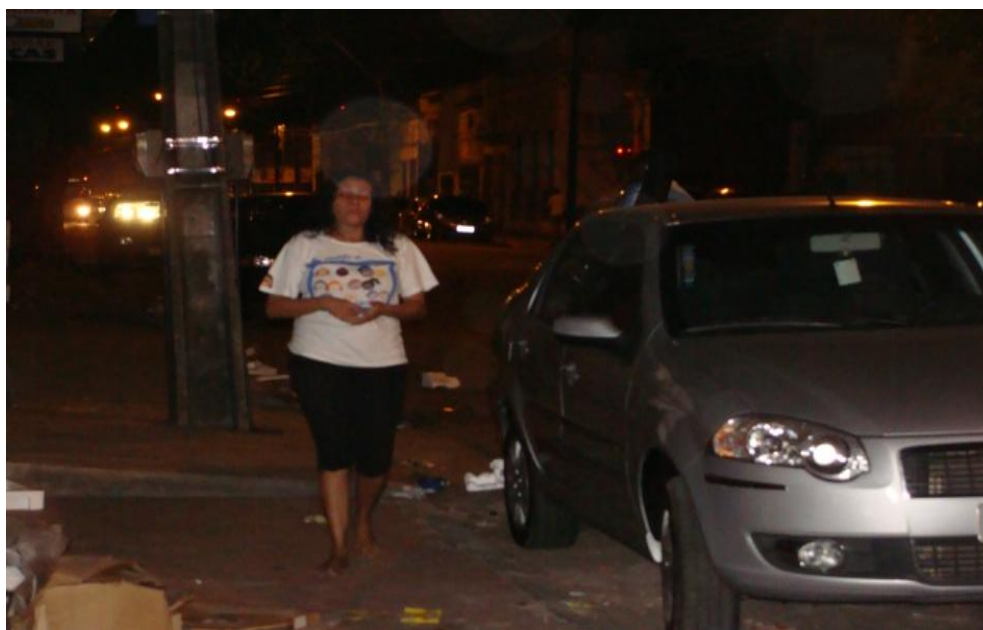


Foto 10 – 2ª Intervenção *Noiada* – Rua Marechal Deodoro

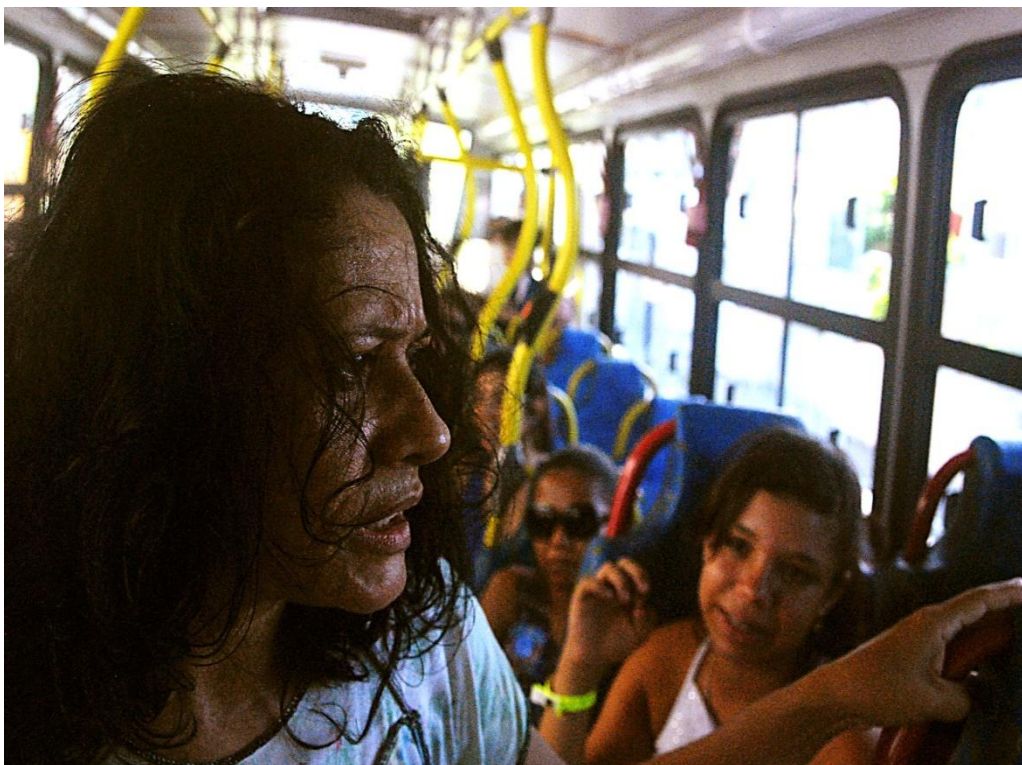


Foto 11 – 5ª Intervenção Noiada - Teatro José de Alencar - ônibus



Foto 12 – 7ª Intervenção Noiada – Praça da Gentilândia – ônibus Circular



Foto 13 - 1ª Intervenção Noiada – ônibus Circular