

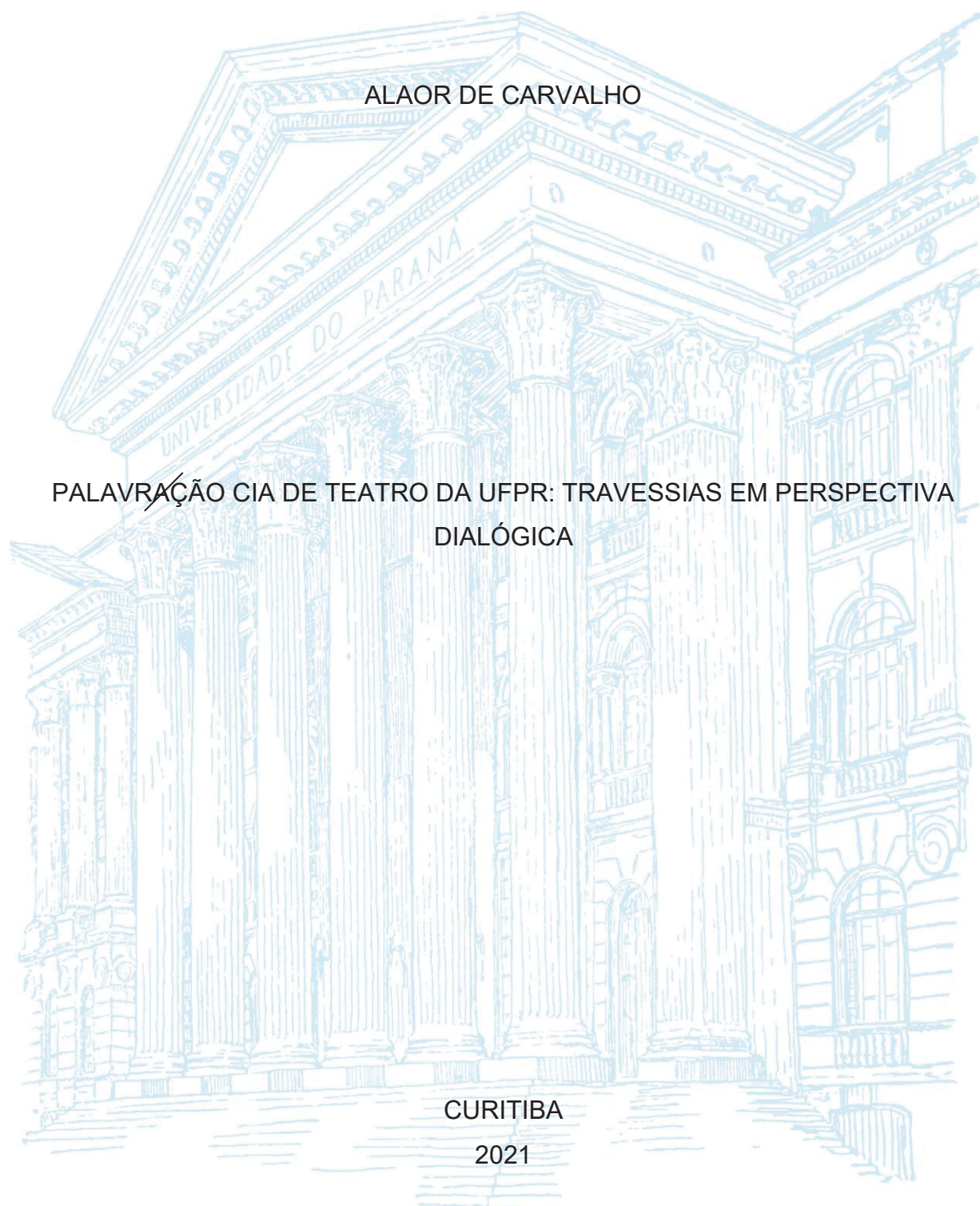
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALAOR DE CARVALHO

PALAVRAÇÃO CIA DE TEATRO DA UFPR: TRAVESSIAS EM PERSPECTIVA
DIALÓGICA

CURITIBA

2021



ALAOR DE CARVALHO

PALAVRAÇÃO CIA DE TEATRO DA UFPR: TRAVESSIAS EM PERSPECTIVA
DIALÓGICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação - Doutorado, Linha de Pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca do Campus
Rebouças Maria Teresa Alves Gonzati, CRB /1584

Carvalho, Alaor de.

PalavrAção Cia de Teatro da UFPR: travessias em perspectiva
dialógica / Alaor de Carvalho. – Curitiba, 2021.

147 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de
Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves

1. Companhias de teatro. 2. Teatro na educação. 3. Linguagem e
cultura. 4. Universidades e faculdades. 5. Atores. I. Título. II.
Universidade Federal do Paraná.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO –
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de ALAOR DE CARVALHO intitulada: PalavrAção Cia de Teatro da UFPR: travessias em perspectiva dialógica, sob orientação do Prof. Dr. JEAN CARLOS GONÇALVES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 03 de dezembro de 2021

Assinatura Eletrônica

03/12/2021 22:47:22.0

JEAN CARLOS GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

04/12/2021 14:36:20.0

SÔNIA MACHADO DE AZEVEDO

Avaliador Externo (ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA)

Assinatura Eletrônica

06/12/2021 17:20:47.0

KÁTIA MARIA KASPER

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/01/2022 15:43:25.0

VALÉRIA SILVA FERREIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ)

Rockefeller nº 57? Rebouças - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80230-130 - Tel: (41) 3535-6255 - E-mail: ppge.ufpr@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 132574

Para autenticar este documento/assinatura, acesse

<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 132574

Dedico esta tese à Rafaela Dionizio Caetano de Carvalho, meu “amorção”, linda esposa e companheira de todos os momentos bons e ruins da nossa trajetória de vida, sendo esse amor, um dos diversos enunciados que nos constituem como família;

À Ana Luiza Guerra e Heloisa Caetano Braga, filhas amadas que ganhei de presente nesta existência e me adotaram como pai ou “papito” como amorosamente me batizaram.

São três gerações de mulheres que me acompanham desde os primeiros estudos para esta pesquisa e aguentam minhas inquietudes, nervosismos, ansiedade, tristezas e alegrias, momento bons e ruins, alguns criativos e outros nem tanto, mas que me atravessaram e continuam atravessando o sujeito Artista-Docente-Pesquisador desta jornada acadêmica.

Também dedico ao meu eterno mestre do teatro Hugo Daniel Mengarelli, criador da Palavração Cia de Teatro da UFPR, que me constitui como ator desde o primeiro momento do teste seletivo em 1996, quando dei meu primeiro passo rumo a essa eterna travessia na história do teatro da Universidade Federal do Paraná, sendo o que reverbera em todas as minhas ações artístico-culturais-educacionais na contemporaneidade.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Gertrudes Chagas de Carvalho e meu pai João de Carvalho (*in memorian*) por me trazerem ao mundo e me proporcionarem autonomia e liberdade em todas as minhas escolhas pessoais e profissionais no caminhar de minha existência.

Aos professores e professoras que fizeram parte da minha caminhada na esfera educacional, desde o ensino fundamental e médio, graduação e pós-graduação, os(as) que deixaram suas marcas fundantes na constituição do sujeito acadêmico em (in)formação e que hoje se apresenta como colega deste ofício tão nobre e digno de respeito – um brinde à Docência.

Aos Mestres e Mestras da Arte do Teatro que me constituíram como **Artista** com “**A**” maiúsculo, no sentido ético e estético da criação: Laerte Ortega (*in memorian*), Tina Souza, Odair Silveira, João Paulo Leão, Luthero de Almeida, Mauro Zannata, Fernando Kinas, Luís Mello, Carlos Simioni, Itaércio Rocha, Tádica Veiga, Joelson Cruz, Júlio Cristiano e Roberto Innocente (*in memorian*). Todos e todas são responsáveis direta ou indiretamente por compartilharem conhecimentos, experiências, teorias e práticas, pesquisas, vivências únicas, singulares, irrepetíveis, simbioses necessárias para uma formação profissional pautada no campo do desejo, da ética, da responsabilidade e amor ao Teatro.

Às companheiras e companheiros da Palavração Cia de Teatro da UFPR, desde os(as) integrantes que originaram esse coletivo em 1995 até os(as) integrantes atuais que continuam comigo na eterna travessia que nos constitui enquanto grupo artístico que faz, produz, cria, pesquisa teatro na universidade.

Às minhas colegas docentes, todas doutoras, do Curso de Licenciatura em Artes da UFPR Litoral, Débora Opolski, Luciana Ferreira, Carla Ruchmann, Ana Elisa de Castro, Gisele Klieman, Michele Schiochet e Gisele Brasil pelo

apoio fundamental nessa conquista essencial para minha carreira profissional na arte e na educação.

Aos companheiros e companheiras professores educadores e educandos do Curso de Especialização em Alternativas para uma Nova Educação (ANE), que atualmente me fortalece no campo educacional com projetos alternativos que vislumbram uma nova perspectiva na evolução das pesquisas em educação, em especial, Dr. Valdo José Cavallet, um gigante da educação e um dos meus inspiradores nesta jornada de doutoramento, e Dra. Susan Regina Raittz Cavallet, que nos momentos mais complexos do processo de escrita me acolheu com maestria, carinho, atenção e amor. Gratidão eterna!

Ao Professor orientador Dr. Jean Carlos Gonçalves, por me apresentar à Bakhtin e o Círculo, promovendo diálogos necessários na compreensão do sujeito enquanto Artista-Docente-Pesquisador que hoje sou.

Às colegas e aos colegas de doutorado, Adriana, Thaís, Patrícia, Annie, Lya, Fernanda, Zeca, Andrio e Reinaldo por compartilharem suas pesquisas, anseios, devaneios, angústias, receios e afins, o que possibilitou uma vivência única, para que eu compreendesse melhor minha trajetória enquanto sujeito na esfera da educação e meus caminhos na pesquisa fossem constituindo novos horizontes para minha trajetória acadêmica.

Ao Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (Labelit/UFPR/CNPq) e a Linha de Pesquisa LICORES – Linguagem, Corpo e Estética na Educação (Licores/UFPR/CNPq). Coletivos que reúnem pesquisadores nacionais e internacionais que discutem e produzem pesquisas relevantes para a esfera educacional, artística e humana.

Às professoras Dra. Sonia Machado de Azevedo e Dra. Katia Kasper, que realizaram minha banca de qualificação, e que depois também retornaram como avaliadoras na Banca Final com a professora Dra. Valéria Silva Ferreira que também agradeço. Muito obrigado pelas leituras sensíveis, emocionantes, mas com o rigor acadêmico necessário com que essa banca avaliou meu trabalho e possibilitou o enriquecimento ainda maior da escrita final.

À Universidade Federal do Paraná (UFPR) que me abriu as portas a partir de um edital de seleção para atores do grupo artístico Palavração Cia de Teatro em 1996, o qual me inscrevi como ator e fui selecionado para integrar esse coletivo. Isso me proporcionou uma vida universitária que eu não vislumbrava até então, e a perspectiva de uma carreira como professor universitário, que surgiu em 2006, com edital aberto para concurso público para professor de teatro, no qual também fui selecionado e desde então minha vida na universidade se dá entre a arte de ator e à docência em teatro, que hoje culmina como pesquisador e finalizando esta tese de doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFPR, que nos proporciona uma experiência singular na compreensão do que é ser estudante de pós-graduação com toda sua equipe de servidores e servidoras que nos atendem em todas as instâncias, o que nos dá uma noção da importância de ocuparmos uma vaga pública na universidade pública que defende um ensino público gratuito e de qualidade.

Meu sincero e amoroso muito obrigado!

“Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõem a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir.”

(Mikhail Bakhtin)

RESUMO

A presente pesquisa está vinculada ao Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (Labelit/CNPq/UFPR) e tem como objetivo compreender o processo de construção coletiva de uma linguagem artística própria, singular, de um grupo de teatro vinculado à uma universidade. Esse vínculo institucional influencia no processo de criação artística desse grupo de teatro? A partir do discurso presente nas montagens do grupo, é possível identificar uma linha de trabalho própria, autônoma, sem interferência da instituição universitária ao qual ele pertence? Que sentidos são produzidos nos sujeitos-atores-pesquisadores que integram esse grupo dentro da universidade? São questões que norteiam minhas “*travessias*” enquanto artista-docente-pesquisador, e consequentemente permeiam as discussões sobre teatro e educação que já venho desenvolvendo desde a dissertação de mestrado defendida em 2017. O aporte teórico está ancorado em perspectiva dialógica com os estudos de Bakhtin e o Círculo e a ação metodológica foi pautada em materialidades enunciativo-discursivas presentes nas produções artísticas da Palavração Cia de Teatro da UFPR, desde suas origens até nossos dias. São mais de 30 montagens de espetáculos cênicos, e como recorte metodológico em relação ao tempo, espaço e linguagem, optei em analisar 03 espetáculos que apontam para possíveis respostas às questões já elencadas acima. Com esse “*corpus*” de análise dos enunciados que reverberam na linguagem artística do grupo até agora, a pesquisa aponta para reflexões éticas e estéticas no trabalho de ator, como gatilho impulsionador na constituição de uma linha de pesquisa artística muito singular do grupo, independente do vínculo institucional. Entre as possíveis conclusões (in)conclusas da pesquisa, destacam-se os sentidos do trabalho de ator nas suas montagens, a partir do treinamento de preparação de atores denominado “*razão orgânica*”, criado e desenvolvido coletivamente, no “grande tempo” bakhtiniano, durante o processo de doutoramento do professor Hugo Daniel Mengarelli, o mentor que permeia a (re)existência da Palavração Cia de Teatro da UFPR até nossos dias.

Palavras-chave: Teatro. Universidade. Identidade e memória. Bakhtin e o Círculo.

ABSTRACT

The present research is linked to the Laboratory of Studies in Education, Language and Theatricality (Labelit/CNPq/UFPR) and aims to understand the process of collective construction of a unique artistic language of a theater group linked to a university. Does this institutional bond influence the artistic creation process of this theater group? Based on the discourse present in the group's montages, is it possible to identify its own, autonomous line of work, without interference from the university institution to which it belongs? What meanings are produced in the subjects-actors-researchers who are part of this group within the university? These are questions that guide my "crossings" as an artist-teacher-researcher, and consequently permeate the discussions on theater and education that I have been developing since my master's thesis defended in 2017. The theoretical contribution is anchored in a dialogic perspective with the studies of Bakhtin and the Circle and the methodological action was based on enunciative-discursive materialities present in the artistic productions of PalavrAção Cia de Teatro at UFPR, from its origins to the present day. There are more than 30 montages of scenic shows, and as a methodological approach in relation to time, space and language, I chose to analyze 03 shows that point to possible answers to the questions already listed above. With this "corpus" of analysis of the statements that reverberate in the artistic language of the group so far, the research points to ethical and aesthetic reflections in the actor's work, as a trigger for the constitution of a very unique line of artistic research for the group, regardless of the institutional bond. Among the possible (in)concluded conclusions of the research, the meanings of the actor's work in his productions stand out, from the training of actors called "organic reason", created and developed collectively, in the "great time" of Bakhtin, during the doctoral process of professor Hugo Daniel Mengarelli, the mentor that permeates the (re)existence of the PalavrAção Cia de Teatro at UFPR to this day.

Keywords: Theater. University. Identity and memory. Bakhtin and the Circle.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Logomarca da Palavração Cia de teatro da UFPR.....	56
Imagem 2 - Cartaz “O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”	71
Imagem 3 - Programa “O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”	73
Imagem 4 – Foto dos Narradores em cena.....	76
Imagem 5 - Cartaz “Agídi, Uma Antígona Brasileira”	82
Imagem 6 - Programa “Agídi, Uma Antígona Brasileira”	85
Imagem 7 – Foto personagem Rhuan e Clarissa.....	90
Imagem 8 - Cartaz “Um Olhar Brechtiano”	92
Imagem 9 - Programa “Um Olhar Brechtiano”	96
Imagem 10 – Foto personagem Paul, Cantora e Vigia.....	98

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA “O INCRÍVEL RETORNO DO CAVALEIRO SOLITÁRIO”	118
ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA “AGIDI, UMA ANTÍGONA BRASILEIRA”	120
ANEXO 3 – FICHA TÉCNICA “UM OLHAR BRECHTIANO”	122
ANEXO 4 - FICHA TÉCNICA “LA CHOSE VIVANT”	123
ANEXO 5 - FICHA TÉCNICA “UMA COROA DE ORQUÍDEAS PARA UMA FRIA PECADORA”	124
ANEXO 6 - FICHA TÉCNICA “OS MENINOS DA RUA PAULO”	125
ANEXO 7 - FICHA TÉCNICA “O RICO AVARENTO”	126
ANEXO 8 - FICHA TÉCNICA “A BICICLETA DO CONDENADO”	127
ANEXO 9 - FICHA TÉCNICA “ARRASTOM	128
ANEXO 10 - FICHA TÉCNICA “VÉSPIDAS”	129
ANEXO 11 - FICHA TÉCNICA “CHÁ DAS CINCO”	129
ANEXO 12 - FICHA TÉCNICA “CRIÂNSIA”	130
ANEXO 13 - FICHA TÉCNICA “A ECXEÇÃO E A REGRA”	131
ANEXO 14 - FICHA TÉCNICA “BAILEI NA CURVA”	131
ANEXO 15 - FICHA TÉCNICA “TANGUAPO”	133
ANEXO 16 - FICHA TÉCNICA “DON RICARDO TERZO”	134
ANEXO 17 - FICHA TÉCNICA “PORQUE O OGRO VERMELHO CHOROU”	135
ANEXO 18 - FICHA TÉCNICA “A CASA DE BERNARDA ALBA”	136
ANEXO 19 - FICHA TÉCNICA “AS AVENTURAS DE UMA VIÚVA ALUCINADA”	137
ANEXO 20 - FICHA TÉCNICA “CARÍCIAS”	137
ANEXO 21 - FICHA TÉCNICA “LA CHOSE VIVANT II”	138
ANEXO 22 - FICHA TÉCNICA “ROCKVILLE”	139
ANEXO 23 - FICHA TÉCNICA “3 / 9 / 6 / 2”	140
ANEXO 24 - FICHA TÉCNICA “A BOA ALMA”	141

ANEXO 25 - FICHA TÉCNICA “HISTÓRIAS DE ACOSTAMENTOS”	141
ANEXO 26 - FICHA TÉCNICA “CURTA PASSAGEM”	143
ANEXO 27 - FICHA TÉCNICA “APNÉIA”	143
ANEXO 28 – FICHA TÉCNICA “CURTA PASSAGEM II”	144
ANEXO 28 - FICHA TÉCNICA “SOCIEDADE DOS RATOS”	145
ANEXO 29 - FICHA TÉCNICA “LILITH”	145
ANEXO 30 - FICHA TÉCNICA “ABAJUR LILÁS”	146
ANEXO 31 - FICHA TÉCNICA “PARALELO 49”	147
ANEXO 32 - FICHA TÉCNICA “LIBERDADE LIBERDADE”	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. VIVO E OLHO DE ONDE VIVO E DE FORA MOSTRO O QUE VEJO DO OLHAR DO OUTRO.....	22
2. BAKHTIN E O CÍRCULO EM PERSPECTIVA DIALÓGICA COM A PESQUISA.....	34
3. ENCONTRO DIALÓGICO NO “CAFÉ DO TEATRO” COM BAKHTIN, STANISLAVSKI, MEYERHOLD E GROTOWSKI.....	40
4. MATERIALIDADES DISCURSIVAS EM ANÁLISE: A eterna travessia de um grupo de teatro com vínculo universitário.....	52
4.1 PalavrAção: Uma Cia de teatro que inspira a palavra e a ação na Universidade Federal do Paraná	56
4.2 Espetáculo “O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário” (1997) ..	71
4.3 Espetáculo “Agídi, uma Antígona Brasileira” (2001)	82
4.4 Espetáculo “Um Olhar Brechtiano” (2012)	92
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA CONCLUSÕES (IN)CONCLUSAS DE PESQUISA.....	103
REFERÊNCIAS.....	114
ANEXOS	118

INTRODUÇÃO

[...] a pré-atuação é o momento do *engate ético-estético*. Quando esse engate se realiza, a pré-atuação deixa de ser pré para transformar-se em atuação, isto é, no teatro o que reina é a constante atualização, é o *dever* que se instala como comandante da *travessia*. Fazer teatro é estar em movimento, sempre sujeito ao novo. (MENGARELLI, 2014, p.59, destaques do autor)

Em movimento constante. Mesmo parado, sentado, diante de uma tela, estou “em movimento, sempre sujeito ao novo” (*idem*), como afirma Mengarelli na epígrafe inicial referindo-se ao fazer teatral. Em movimento e no movimento, me desloco para o novo, naquilo que está porvir, ou a devir, no sentido de que as palavras, frases e parágrafos que serão descritos adiante, sejam lidos, refletidos, questionados, compreendidos, dialogados com os leitores. É a partir dessa premissa que pretendo estabelecer uma conexão própria com esse leitor, que porventura está acessando neste exato momento este trabalho.

Um trabalho de pesquisa que materializa o que chamo de *travessia*, a minha travessia do fazer teatral. É a partir desse fazer teatral que pretendo estabelecer o fio condutor, a linha mestra que enuncia uma história no teatro que se fez e se faz presente em minha vida, dentro de uma universidade pública brasileira, especificamente na cidade de Curitiba, a capital do estado do Paraná, e depois se estendendo para a cidade de Matinhos, no litoral paranaense, de onde estou neste momento escrevendo esse trabalho.

A partir daqui, todas as letras, palavras, frases digitadas, epígrafes colocadas, citações definidas, pensamentos, conceitos, autores referendados, tudo que chega aos olhos do leitor, escrevo em perspectiva dialógica a partir do conceito de “*Cronotopo*”, que me aproprio da obra “*Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo*” de Mikhail Bakhtin.

Chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o sentido específico na teoria da relatividade, e o transferimos daí para cá – para o campo dos estudos da literatura [...] importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo [...]. Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura (BAKHTIN, 2018, p.11, destaques do autor)

Assim como Bakhtin, ousou deslocar também o conceito de cronotopo da esfera da literatura para o campo do teatro, como uma proposta metodológica da minha escrita, pensando exatamente nessa “inseparabilidade do espaço e do tempo” (BAKHTIN, 2018, p.11), como metáfora de minha travessia proposta desde o título deste trabalho.

Retomarei esse conceito com maior aprofundamento em um capítulo específico sobre Bakhtin e as relações dialógicas que estabeleço com o teatro, porque neste momento inicial, proponho uma aproximação maior com o leitor estabelecendo alguns compromissos éticos durante a minha escrita e a sua leitura. Ética aqui, “do campo do puro ato singular do sujeito, pura ação do particular para o universal” (MENGARELLI, 2014, p.31), ou seja, da escrita desta tese que estou produzindo (meu ato singular), para os futuros leitores (para o universal), as diversas pessoas que terão acesso ao texto.

O primeiro compromisso a ser estabelecido é de que escreverei em primeira pessoa, como um ato ético, no sentido bakhtiniano do ato como assinatura do sujeito, pois o ato corporificado na escrita já imprime minha assinatura e minha responsabilidade por inteiro diante do meu pensamento frente ao outro, portanto, no ato aqui, responderei pelo que estou escrevendo, assino, me descortino, me revelo, me coloco no risco por inteiro ao apresentar este texto como ato vivido, me situando na esfera do gesto ético do meu existir-evento bakhtiniano, ou ainda, no espaço-tempo do meu “cronotopo artístico-teatral” (grifo meu), por isso escrevo em primeira pessoa.

Este trabalho é realmente sobre “tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros” (BAKHTIN, 2017, p.29). É na relação do eu com o outro que me constituo como sujeito, e meu nome próprio já me conduz para essa relação a partir do nascimento, da minha chegada ao mundo exterior, meus genitores provavelmente já haviam me batizado com um nome mesmo enquanto feto no ventre de minha mãe.

Supostamente essa identidade nominal é o que me identifica perante a sociedade e tudo isso para que o sujeito (Eu) se apresente ao mundo, para que outros sujeitos (Tu) saibam quem sou? De onde vim? Com um nome, um

gênero, uma história, uma vida. Como se tivéssemos alguma possibilidade de escolha sobre todas essas interrogações logo ao nascermos.

Assim vejo a semelhança do nascimento de uma obra acadêmica, dissertação ou tese, um documento que identifica o ser pesquisador, mas com uma bela diferença. Aqui na tese eu já fiz minhas escolhas teórico-metodológicas que irão permear a escrita do início ao fim, se é que existe algum final para essa travessia a qual me proponho enquanto artista-docente-pesquisador, consciente do inacabamento bakhtiniano do sujeito, provavelmente terei uma (in)conclusão a dizer nas últimas páginas do trabalho.

Neste momento, caro leitor, proponho uma inserção dialógica sobre meus pensamentos, ideias, reflexões, análises e apontamentos sobre meu objeto de pesquisa, que gerou esta tese, e que agora apresento para o seu olhar, com suas referências, sua visão de mundo, sua capacidade intelectual de trocarmos experiências éticas e estéticas expressas nestas páginas.

Bakhtin afirma que “eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo” (BAKHTIN, 2017, p.30). Portanto, sua leitura neste momento será também “palavra, forma e tom” que irão integrar minha travessia na esfera do teatro dialogando com a educação, já que meu objeto de pesquisa tem como objetivo compreender o processo de construção coletiva de uma linguagem artística própria, singular, de um grupo de teatro vinculado à uma universidade.

É nessa perspectiva que irei trabalhar durante o texto no sentido de compreender essas relações da palavra, forma e tom, a partir da análise de alguns espetáculos montados pela PalavrAção¹ Cia de Teatro da Universidade Federal do Paraná. Se a “palavra, a forma e o tom”, que Bakhtin afirma ser dado pelo outro me constitui, penso que a “palavra, a forma e o tom” em uma montagem teatral também influenciarão no processo de constituição de uma

¹ Após algumas páginas, o leitor deve estar se perguntando, por que a letra “A” aparece sempre com uma barra em cima? Qual é a explicação disso? O nome do grupo já é simbólico, o “A” barrado significa “o corte do desejo”, ou a “castração edipiana”, uma metáfora de conceitos psicanalíticos que o Prof. Dr. Hugo Mengarelli trabalhou em sua teoria sobre o “desejo no ator” no campo da ética e da estética. Mais informações o leitor poderá acessar na obra “Ética e estética no ator: uma questão de desejo”. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2014.

linha de trabalho própria do grupo, ou seja, uma identidade artística da linguagem cênica desse grupo que está vinculado a uma universidade.

Na questão sobre identidade artística do grupo de teatro, necessito me ater um pouco mais neste primeiro momento para que o *start* do texto seja bem estruturado em uma tessitura compreensível ao leitor que chega, e que por sua vez, possa entender de onde partem minhas reflexões de pesquisa: Bakhtin diz que

[...] dos lábios da mãe e de pessoas íntimas a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma. Dos lábios delas, no tom volitivo-emocional do seu amor, a criança ouve e começa a reconhecer o seu *nome*, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados interiores; são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro da sua própria e obscura autossensação interior, dando-lhe forma e nome que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como *algo*. (BAKHTIN, 2011, p.46 grifos do autor).

Partindo da premissa de que nascemos a partir dessa raiz constituinte, portanto, nas “primeiras palavras”, da mãe, segundo Bakhtin “são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela” (*idem*), e nos localizamos no mundo como “algo” que me identifica, logo, posso afirmar que ao nascer, teoricamente, já estou identificado, e meu corpo já recebe um nome, que lhe foi dado também por um fator externo, “dos lábios da mãe [...] a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma” (*ibidem*), o que determina para o sujeito, a se tornar algo do corpo interior em perspectiva dialógica com o corpo exterior.

Posso compreender, portanto, que o processo de constituição de uma identidade em algo está diretamente relacionado com o corpo, sendo o corpo do sujeito, ao nascer, um viés direto desse processo. E quando esse corpo se alia a outros corpos? Aqui retomo meu foco sobre grupos de teatro, dialogando com Bakhtin a partir do conceito de corpo.

O corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que nele são valores plásticos e picturais. Minhas reações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação

ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à autossensação interior e à visão exterior fragmentária. Só o outro *está personificado* para mim em termos ético-axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita *do outro*, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior – a carne pesada – é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo. (BAKHTIN, 2011, p.48 destaques do autor).

Considero essa uma forte premissa, mas não única, forma de ver, compreender e refletir sobre a constituição de um grupo de teatro. Concordo com Bakhtin quando afirma que o corpo “necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora” (BAKHTIN, 2011, p.48), e ousa afirmar que é o teatro, enquanto arte, ofício, linguagem, que irá unir os sujeitos/atores a partir dessa necessidade, desse reconhecimento, dessa atividade formadora, em um plano axiológico, como diz Bakhtin, o que leio aqui como “a criação de um grupo de teatro” (grifo meu), ou seja, o que me une à outras pessoas para formar um coletivo no teatro é o desejo de fazer teatro, e a partir do nosso ativismo passamos a criar artisticamente em grupo.

Dessa mesma forma, trago a reflexão também para discutir sobre o nome fantasia que identificam os grupos de teatro. Quando se unem para formarem esses coletivos das artes cênicas, os integrantes já se articulam para nomearem logo seu grupo, pois é esse nome que identificará o grupo perante o público, será a marca divulgada externamente à sociedade. Esse nome, na esfera do teatro especificamente, enuncia geralmente as vozes que reverberam nos sujeitos-atores que integram o grupo, e que fundam uma marca registrada na linguagem artística que produzem, que dali em diante torna-se sua representação social enquanto artista pertencente àquele grupo.

Retornando especificamente ao meu objeto de pesquisa, quando o grupo nasce dentro de uma universidade, portanto, farei um paralelo aqui, acontece como a criança recebendo “dos lábios da mãe [...] as definições iniciais de si mesma” (BAKHTIN, 2011). O nome da instituição (equivalente a mãe) já vem fixado na denominação do grupo. Por exemplo, no grupo de teatro da Universidade Federal do Paraná, a sigla UFPR já está intrínseca na denominação do grupo, seja ela qual for, ou seja, já foi dado ao grupo uma

marca, que caracteriza o grupo como um coletivo que faz teatro relacionado diretamente àquela universidade.

Ficam diversas questões a serem debatidas. Como se dá o processo de nomeação de um grupo que é constituído dentro da universidade? Seria possível quebrar essa identidade pré-determinada pela instituição já a partir de uma escolha do nome fantasia para aquele grupo? Seria o nome da instituição fator determinante no tipo de teatro que aquele grupo vai fazer? Necessariamente um grupo vinculado à universidade tem que definir seu fazer teatral com a denominação de teatro universitário? O termo teatro universitário influencia o processo em termos de linguagem artística produzida pelo grupo? Os atores-integrantes se identificam com a linguagem artística do grupo? E ainda, as gestões político-administrativas da universidade com mandatos quadrienais, podem influenciar direta e/ou indiretamente no processo de identidade dessa linguagem artística que propõem o grupo de teatro vinculado à instituição?

São interrogações que me impulsionaram e ainda impulsionam para o campo investigativo da pesquisa, e a seguir o leitor poderá visualizar diversos tópicos resultantes dessa jornada acadêmica, os quais dividi em cinco momentos/capítulos além da introdução, referências e anexos do trabalho que estruturei na escrita deste texto com a premissa de apresentar ao leitor um convite para uma viagem metafórica pela minha eterna travessia do fazer teatral que vivi desde 1996, quando fiz o processo seletivo para entrar na PalavrAção Cia de teatro da UFPR.

O primeiro momento/capítulo intitulado “*Vivo e olho de onde vivo e de fora mostro o que vejo do olhar do outro*”, será de apresentação do espaço-tempo que me encontro, de onde eu falo, do que falo, de quando eu falo, para quem eu falo e principalmente como falo, e de que escopo teórico-metodológico discursivo eu falo. São dados históricos que achei pertinente levantar a respeito do teatro que fiz durante minha vida desde a primeira peça teatral que assisti na adolescência até adentrar no universo do teatro a partir de duas primeiras oficinas que fiz, uma de interpretação e outra de expressão corporal, até chegar na Universidade Federal do Paraná (UFPR) como integrante-ator-pesquisador da PalavrAção Cia de Teatro e como essa

experiência artística reverbera atualmente em minhas ações artístico-pedagógicas de pesquisa na esfera da arte e da educação.

No segundo momento/capítulo intitulado *“Bakhtin e o Círculo em perspectiva dialógica com a pesquisa”*, trabalho alguns conceitos bakhtinianos que me aproprio para o devido aporte teórico-metodológico que conduzirei na argumentação de minha travessia artístico-pedagógica descrita aqui. Conceitos como *“Cronotopo e Exotopia”*, por exemplo, que são dois conceitos de Bakhtin “que falam da relação espaço-tempo. O primeiro foi concebido no âmbito estrito do texto literário; o segundo refere-se à atividade criadora em geral – inicialmente à atividade estética e, mais tarde, à atividade da pesquisa em Ciências Humanas” (AMORIM, 2016, p. 95).

Para o terceiro momento do trabalho, crio uma metáfora cênica colocando frente a frente em uma mesa de café, autores da teoria teatral para dialogarem com Bakhtin, durante uma noite qualquer da boemia curitibana, especificamente no Café do Teatro, localizado na Rua Amintas de Barros, 154 – Centro, Curitiba-PR. Os apaixonados das artes cênicas sonhariam com esse momento em que Bakhtin se sentaria para um bate-papo com Stanislavski, Meyerhold e Grotowski, nomes importantes da teoria teatral do século XIX e XX. Como uma singela homenagem a esse encontro denominei este momento/capítulo de *“Encontro dialógico no Café do Teatro com Bakhtin, Stanislavski, Meyerhold e Grotowski”*.

Após o café dialógico, partiremos para as análises das materialidades discursivas definidas para a tese. Dentre mais de 30 espetáculos montados pela Palavração desde 1995, ano de sua criação na universidade e que desde então produziu ações artístico-pedagógicas e espetáculos cênicos ininterruptamente até nossos dias, optei em fazer um recorte metodológico de três peças montadas pelo grupo, das quais fui ator no elenco. Por isso denomino este capítulo como *“Materialidades discursivas em análise: a eterna travessia de um grupo de teatro com vínculo universitário”*.

É neste momento/capítulo que apresento o nervo centralizador da minha pesquisa. A minha *“travessia em perspectiva dialógica”* (grifo meu), título da tese que diz respeito ao fazer teatral enquanto Artista-Docente-pesquisador que sou/estou, em constante diálogo. O teatro que me levou até a

universidade. A universidade que me levou para o teatro. O sujeito-ator-pesquisador que depois se constitui como educador. A ética e a estética no trabalho do ator como desejo pulsante. “O ator, como desejante, não tem outro objeto a não ser a **travessia** da criação artística, o objeto é o próprio devir”. (MENGARELLI, 2014, p.31, destaque do autor).

Na realização dessa proposta de travessia, o momento/capítulo foi subdividido em três outros momentos. O primeiro subtítulo é “*PalavrAção: Uma Cia de Teatro que inspira a Palavra e a Ação na Universidade Federal do Paraná*”, no qual apresento um contexto histórico da linguagem teatral na UFPR desde o surgimento do primeiro grupo de teatro até a inauguração da PalavrAção em 1995. No segundo subtítulo apresento o primeiro espetáculo definido como recorte metodológico de análise dos dados. A peça “*O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário*” (1997); como terceiro subtítulo a análise do segundo espetáculo “*Agídi, uma Antígona Brasileira*” (2001); e finalizando as análises o recorte da terceira peça intitulada “*Um Olhar Brechtiano*” (2012).

O quinto e último momento intitulado “*Considerações finais para conclusões (in)conclusas de pesquisa*”, procuro retomar o objetivo inicial e bakhtinianamente faço uma conclusão inacabada do tema, pois se somos seres inacabados, a pesquisa também não será determinada ao fim dela por ela mesma.

Muito ainda há por se dizer das relações dialógicas entre Bakhtin e o círculo e o universo do teatro, e nessa perspectiva, meu caro leitor, que tenhamos juntos uma ótima “*travessia em perspectiva dialógica*” (grifo meu).

1. VIVO E OLHO DE ONDE VIVO E DE FORA MOSTRO O QUE VEJO DO OLHAR DO OUTRO

[...] Seria possível contemplar e compreender a própria imagem externa de um puro ponto de vista do eu-para-si? [...] O papel da memória nessa eterna transfiguração do passado. Conhecimento – compreensão do passado em sua índole inacabável (em sua coincidência consigo mesmo) [...]. (BAKHTIN, 2017, p. 60)

Como sujeito da pesquisa recorro agora à minha “memória nessa eterna transfiguração do passado” (*idem*) que Bakhtin expressa na epígrafe desse primeiro momento/capítulo, para apresentar ao leitor um pouco da minha história, do meu passado, já que optei pela escrita em primeira pessoa. Justifico essa escolha a partir dos conceitos bakhtinianos de “*Cronotopo e Exotopia*” que “nos falam da relação espaço-tempo, sendo o primeiro cunhado por Bakhtin em relação ao texto literário, e o segundo na atividade estética, na atividade criadora em geral e depois dentro da atividade da pesquisa em ciências humanas”. (AMORIM, 2016 p.95).

É de uma posição exotópica bakhtiniana que trato aqui no primeiro momento da escrita sobre a minha vivência com teatro, desde a primeira vez que tive essa experiência estética, como plateia, depois como ator, diretor, professor, até este momento da escrita como pesquisador.

Pretendo conscientemente me “situar em um lugar exterior” (BAKHTIN, 2017, p.60), utilizando da memória, para viajar no tempo-espaço da minha vida, como um “olhar do outro” (grifo meu), do autor deste texto, que também está em mim e num processo de deslocamento exotópico bakhtiniano, retomarei meu passado como linha de conexão com o presente que já é resultado da arquitetônica cronotópica da minha vida.

O ano era 1990. O colégio Estadual Costa Viana onde estudava abriu as portas para uma Cia de Teatro que passava pela cidade divulgar seu espetáculo, e alguns professores nos incentivaram a ir assistir, com o apoio do colégio partimos para o Teatro de Bolso Iguaçu, na cidade de São José dos Pinhais, Estado do Paraná, região metropolitana de Curitiba, a capital paranaense.

Uma experiência única, irrepetível, singular para um jovem adolescente de 16 anos que nunca havia estado em um edifício teatral. Por menor que

fosse aquele teatro, a magia do primeiro encontro ressona até hoje em mim. Meu corpo foi marcado por essa vivência. Bakhtin diz que “[...] é de suma importância o lugar singular que o corpo ocupa como valor em relação ao sujeito em um mundo singular concreto.” (BAKHTIN, 2011, p.44)

Ainda sinto a emoção quando entrei naquele espaço, já no pequeno hall de entrada fomos recebidos por alguns atores sorridentes, felizes dando as boas-vindas, agradecendo a nossa presença, e naquele momento me senti importante, afinal eram pessoas completamente estranhas falando comigo, olho no olho, sorrindo e agradecendo nossa presença ali.

Achei tudo aquilo mágico, fantástico, pois sendo muito tímido, como qualquer menino que vem do interior, de família humilde, filho de roceiros, “criado no mato” como dizem na cultura popular, tinha muita vergonha de falar com os outros, até mesmo na sala de aula eu tinha vergonha de me expor perante a turma. Mas isso modificou totalmente a partir daquele momento.

Entre no teatro, me acomodei na poltrona, sentia um cheiro diferente, ouvia um som alto, bom, animado, música que emanava felicidade, alegria, e encantado pela penumbra da sala eu olhava aquele palco à minha frente sem saber o que iria acontecer ali.

Escuto uma campainha tocar uma vez, e não acontecia nada, de repente a campainha retorna com dois toques, a turma que conversava fizeram um silêncio ensurdecedor. Olhei para todos os lados, pois queria ver de onde vinha aquela campainha, aquele sinal esquisito. De súbito, um rapaz sobe ao palco, a música diminui, uma luz em formato circular aumenta de repente iluminando o rapaz que nos dá um “bom diaaaa!!!”.

A turma toda animadíssima e em coro, praticamente gritamos um bom dia estrondoso com aplausos para nós mesmos. Adorei aquilo. Achei sensacional aquela sensação de gritar em coro, me senti forte, corajoso em emitir o som da minha voz que até então estava tímido, com vergonha, mas a partir do incentivo do rapaz, “o outro, o corpo exterior” que Bakhtin nos aponta, me conectou em relação dialógica com “meu corpo interior”, o que propiciou a segurança necessária para expressar meu sentimento para fora.

O rapaz se apresentou como o produtor da peça e da Cia de teatro. Nos deu as boas-vindas e falou sobre o prazer deles estarem apresentando a peça

para nossa turma do colégio. Agradeceu aos professores que nos trouxeram e citou outros nomes de algumas pessoas que seriam as responsáveis em trazê-los para o teatro da cidade, já que todos do elenco eram de Curitiba, a capital paranaense que até então eu nem conhecia ainda.

Foi uma emoção saber que aqueles artistas vinham da capital para se apresentarem para nós, um orgulho, mais uma vez me senti importante e muito feliz. Ele se despede, nos deseja um “ótimo espetáculo a todos”, se retira e a luz se apaga. Novamente vem a campainha, com três sinais, e imediatamente ouvimos os atores que estavam no hall começarem a cantar e foram entrando no teatro em direção ao palco, como numa grande festa.

A partir daí começou o espetáculo “*Vamos Transar*”, uma comédia musical que tratava da sexualidade na adolescência, com o texto e direção de Nautilio Portela, da Cia NBP Produções, de Curitiba/PR, o primeiro espetáculo de teatro profissional com o qual tive contato. Foi um turbilhão de sentimentos, lembro da sensação de estar flutuando na plateia, admirado com as luzes, as cores, as roupas, as vozes dos atores, as músicas, canto, dança, choro, riso, informações sérias, enfim, uma mistura de sensações corporais que nunca havia sentido antes.

Bakhtin fala dessas sensações corporais que tive, em sua definição a respeito do “corpo interior – meu corpo enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior.” (BAKHTIN, 2011, p. 44).

Fui tocado, afetado por aqueles atores, sem saber como reagir naquele instante memorável, somente sentia algo muito forte no meu corpo, uma sensação interior indescritível. Hoje posso dizer que a emoção era tão forte que o coração queria saltar para fora, do “corpo interno” para o mundo externo, estava apaixonado, amando tudo aquilo e sobre isso Bakhtin também me elucida quando diz que

Não posso reagir de forma imediata ao meu corpo exterior: todos os tons volitivo-emocionais diretos, que em mim estão ligados ao corpo, dizem respeito ao seu estado interior e às suas possibilidades como sofrimentos, gozos, paixões, satisfações etc. Pode-se amar o próprio corpo, sentir por ele uma espécie de ternura, mas isso significa apenas uma coisa: o anseio permanente e o desejo daqueles estados

e vivenciamentos puramente interiores que se realizam através do meu corpo, e esse amor não tem nada de essencialmente comum com o amor pela imagem externa individual de outra pessoa. (BAKHTIN, 2011, p.44)

São esses “estados e vivenciamentos puramente interiores” que nos levam a amar tanto nosso ofício. Após tantos anos ainda tenho a mesma sensação ao lembrar daquela emoção, e hoje compreendo bem o que estava acontecendo com meu corpo. Sim, a reação ao “meu corpo exterior” não foi imediata como afirma Bakhtin, mas posso dizer que “os tons volitivo-emocionais diretos” já estavam sendo acionados em mim, no meu “corpo interior”.

Nascia ali uma paixão pelo teatro, mesmo sem saber nada de teatro e nem ter visto uma peça, nem contato com atores profissionais, nada, absolutamente nada, mas o meu corpo já respondia ao olhar do outro, ao olhar externo que imediatamente dialogou com meu “corpo interno” e nessa relação dialógica meu corpo produziu sentidos, enunciados que reverberariam para sempre em minha vida. Inclusive alterando totalmente minha trajetória pessoal e profissional.

É apaixonadamente que todo profissional do teatro fala de seu ofício. Entre o doar das vísceras e as dores causadas por processos físicos e mentais, os processos corpóreo-criativos têm o poder de transformar expectativas e percursos, aproximando e realocando sujeitos no cronotopo da criação.” (GONÇALVES, 2020, p.69)

Fui com certeza aproximado e realocado no “cronotopo da criação”, como afirma Gonçalves, já que dois anos depois, em 1993 lá estava eu fazendo a primeira oficina de teatro, já tomado pelo amor ao ofício de ator, pois descobri que na cidade onde cresci existia um teatro, e lá existiam artistas, e lá também existiam professores de teatro, e lá tinham projetos artístico-culturais como política pública do governo estadual daquela época.

Chegou na cidade uma figura carismática chamada Laerte Ortega, artista curitibano que estava divulgando várias oficinas de Artes (Teatro, Dança, Xilogravura, Canto Coral e Violão) promovidas pela Secretaria de Estado da Cultura. O teatro já me interessava como público e isso me

estimulou a fazer a inscrição na oficina de interpretação teatral e expressão corporal.

Ali nascia um sonho, minha alma de artista aflorou e logo após o término das oficinas que duraram uma semana, fizemos duas apresentações como finalização de curso. Fomos para a rua apresentar, fato que se tornou outra experiência singular para minha formação artística enquanto ator. Fazer teatro na rua e ainda iniciante foi um desafio enorme, mas propiciou um encontro singular com a plateia, o público, as pessoas que estavam passando pela rua e paravam para assistir.

Gonçalves ressalta esse valor do teatro como encontro quando diz que “o teatro é, imanentemente, arte do encontro. Cada encontro, aqui, percebido como um evento de acontecimentalidade (Morson, 2015), que se renova e provoca novos sentidos, ou como diria Bakhtin, uma *festa de renovação*” (GONÇALVES, 2020, p.70, destaques do autor). Foi exatamente o que fizemos, uma grande festa nas ruas da cidade de São José dos Pinhais/PR, naquele sábado de sol nos idos de 1993.

Com essas oficinas e a partir delas, considero o “*start*” para minha trajetória profissional como ator. O estudo, a prática, o conhecimento, o treinamento, tudo que fui aprendendo em uma semana de trabalho trouxe resultados significativos para minha iniciação teatral. Uma nova perspectiva de vida iniciava para mim.

É nesse desenvolver-se (fazer-se e refazer-se, resignar-se ou ressignificar-se) que os indivíduos se constituem enquanto sujeitos e constroem sua identidade profissional, seja ela desejada e bem-sucedida ou não. Nesse trilhar, é natural e salutar que, em alguns momentos de reflexão, surjam questionamentos quanto às escolhas feitas, procedimentos adotados e decisões tomadas. A autoanálise em busca do autoconhecimento faz parte deste processo de desenvolvimento humano, assim como o desejo, a vontade e a necessidade de conhecer e compreender também o outro em suas escolhas e suas ações. (BAKHTIN, 2017, p. 60)

Aqui Bakhtin confirma o que penso sobre meu processo de identificação com o teatro, em como o (Eu)sujeito vai se constituindo a partir de suas escolhas e suas ações em um processo de “fazer-se e refazer-se, resignar-se ou ressignificar-se”, para o sujeito desenvolver-se, constituir-se e como ato ético “construir sua identidade profissional” (*idem*).

Esse conceito me interessa em Bakhtin para que possamos seguir meu raciocínio sobre a linguagem artística que me constituiu já a partir dessas primeiras experiências vividas da profissão, pois mesmo ainda aprendiz após as oficinas de uma semana, depois das apresentações finais, os professores foram embora e nós ficamos articulando o que fazer para continuarmos juntos fazendo teatro.

Alguns colegas toparam iniciar comigo então um trabalho de grupo. Assim nasceu o “*Grupo de Teatro Amador² Arte Viva*”, nome escolhido em votação logo após nossa primeira reunião depois de tudo combinado. Retomo Bakhtin para compreensão dessa nossa postura na época quando decidimos criar esse grupo de teatro.

Quando o autor diz que “[...] a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados interiores; são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ele [...]” (BAKHTIN, 2011, p.46), está falando diretamente sobre esse processo de identificação que já descrevi anteriormente.

Vejam como isso faz muito sentido agora, o grupo que criamos era amador, que não nos considerávamos profissionais ainda, já que havíamos feito apenas uma semana de oficina, isso tem referência total sobre nosso “corpo e as vivências e estados interiores” (*idem*) que Bakhtin coloca. Depois vem o termo “**Arte**”, uma palavra que passamos a amar incondicionalmente durante aquela semana juntos, e finalmente o termo “**Viva**”, por ser exatamente o que estávamos vivendo naquele momento, e já intrínseco aí a criação de um grupo de teatro como projeto de vida, ou seja, são todas “palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ele” (*ibidem*) confirmando o sentido que Bakhtin nos traz para a reflexão.

Os primeiros passos eram dados em direção do que se tornaria um “ato responsável meu” (BAKHTIN, 2010, p.80). Uma filosofia de vida que optei, mesmo com dificuldades, em um contexto socioeconômico precário. O sujeito-

² Amador no sentido de não ganhar a vida com a profissão, não ser profissional da área devidamente registrado, sindicalizado, que não cobra cachê para se apresentar. Também se brinca no meio teatral que o ator amador é aquele que ama a dor de fazer teatro por fazer, sem ganhar nada pra isso, sem a finalidade de levar adiante como profissão. Tem pessoas que se identificam assim a vida toda, tem sua profissão regulamentar e fazem teatro após o horário de trabalho ou finais de semana.

ator manteve firme as convicções de que a arte mudaria sua vida para sempre. Recorro a Bakhtin para confirmar esse tipo de pensamento que me moveu, desde então, como sujeito constituído pelo ato responsável.

Somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – a realização de uma decisão; o ato é o resultado final, uma consumada *conclusão* definitiva; concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular e já final o *sentido* e o *fato*, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha *uma vez por todas*. (BAKHTIN, 2010, p.80 destaques do autor)

A minha escolha já estava feita conscientemente, de “uma vez por todas”, como Bakhtin coloca, não havia hipótese nenhuma de me afastar daquele ofício. Parti para a ação, estudar, ensaiar, apresentar, além de trabalhar com outra coisa, fato natural quando atores começam a fazer teatro amador, ou seja, sem ganhar dinheiro, mas ganhando experiência.

Em 1994, um ano após o Grupo Arte Viva estar na ativa, fiz meu segundo curso de interpretação teatral, dessa vez com outro profissional curitibano que vai até São José dos Pinhais para conhecer nosso grupo de teatro e oferece um curso para nós em contrapartida de divulgarmos na cidade a sua oferta, esse, um curso pago, também com duração de uma semana. Outra vivência singular que pudemos ter com esse profissional.

João Paulo Leão, ator profissional que ao final do curso nos levou para Curitiba assistir ao seu espetáculo que estava em cartaz, e esse momento foi inesquecível. O jovem ator/amador/aprendiz saía de São José dos Pinhais e adentrava ao edifício teatral de Curitiba, a capital, onde a efervescência cultural artística era renomada.

Conheci o Teatro José Maria Santos, e assistimos ao espetáculo “*O Longo Caminho que vai de Zero a Ene*”, peça escrita em 1974 pelo dramaturgo paulistano Timochenco Wehbi, com direção de João Paulo Leão, montado pela Companhia do Drama 2, de Curitiba/PR. Trata da relação do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo que o cerca.

Ao final do curso João Paulo Leão nos leva então para conhece o maior centro de referência do teatro paranaense, o Teatro Guaíra³. Um dos momentos de maior emoção que já tive em minha jornada existencial. Como eu ali naquele espaço? Logo eu, um aprendiz, iniciante, amador, andando ali dentro, conhecendo, aprendendo, admirando aquele espaço mágico, por onde passaram grandes nomes do teatro nacional e internacional. Mal contia minhas lágrimas de emoção.

Tudo parecia um sonho que nunca imaginaria viver. Mas vivi, pelo menos por um dia inteiro. A vida real então me puxava de volta. Continuava fazendo teatro amador em São José dos Pinhais e trabalhando em uma indústria têxtil da cidade, afinal vindo de família humilde, precisava ajudar em casa com as despesas. Mas o teatro era tão latente em mim, que na própria indústria criei outro grupo de teatro, o qual carinhosamente foi nomeado de *“Grupo de Teatro Amador Operários da Arte”*.

Repetem-se aqui os mesmos sentidos bakhtinianos que citei anteriormente. A única mudança era o termo “Operários” que designava nossa função social no sistema capitalista empresarial. Com a referência anterior do grupo Arte Viva, que consegui levar para apresentações dentro da indústria em épocas de eventos artísticos promovidos pela gerência, o encarregado do meu setor sugeriu e incentivou a ideia da criação de um grupo de teatro que representasse a empresa e montasse peças teatrais com temas de segurança no trabalho, e valorizasse mais o cotidiano dos empregados.

Era a deixa que eu precisava. Deu muito certo, divulgamos o projeto na indústria toda, em todos os setores, desde o chão de fábrica até as gerências de alto escalão, e pela primeira vez eu escrevi um texto teatral. A pedido da gerência montamos o espetáculo *“A Voz da Consciência”*, texto e direção minha, que tratava da relação empregado/patrão e a conscientização da

³ Centro Cultural Teatro Guaíra é um dos espaços mais conhecidos da cultura paranaense. É um complexo arquitetônico com três auditórios (conhecidos popularmente como Guairão, Guairinha e Miniauditório), e diversos espaços necessários para produção de espetáculos de teatro, dança, música e artes visuais, com salas de ensaios, ateliês de costura e oficina cenográfica. Inaugurado em 1954, localizado na Rua XV de novembro, 971 – Centro – Curitiba/PR.

importância dos equipamentos de proteção e a prevenção de acidentes no trabalho.

Foi um sucesso nos eventos internos e o convite para apresentar a peça na Matriz da empresa em Blumenau/SC veio do alto escalão. Eu achei aquilo tudo surreal. Do nada estávamos sendo liberados do nosso trabalho diário na indústria para viajar com teatro para outro Estado. Jamais imaginaria algo assim acontecendo, e naturalmente fui confirmando cada vez mais, qual era meu ofício real.

Chegou um momento que não daria mais para deixar de fazer teatro. A atuação se tornou algo essencial para minha vida. E naturalmente familiares, amigos, colegas, vizinhos, parentes começaram a compreender minhas escolhas profissionais. Em 1995 a minha prima Elsa Javorski, que já havia assistido minhas peças amadoras, questionou: *“por que você não faz uma faculdade de teatro? Já que tem dois grupos, escreve, apresenta tantas vezes, para tanta gente, não entendo, tem muito ator por aí ganhando dinheiro fazendo a mesma coisa, sabia disso primo?”* (destaque meu). Essas palavras da minha prima, transcritas aqui, tornaram-se um marco na minha história de vida e nunca mais deixei de citá-la como um primeiro impulso rumo ao teatro.

Esse comentário ressoou na minha cabeça durante dias e dias, até que perguntei a ela onde tinha faculdade de teatro. Assim essa prima me encaminhou para mais um momento de ressignificação total na minha trajetória. Como estava ainda trabalhando na indústria para ajudar os custos em casa, esbocei uma negativa para a proposta dela, e então, em um ato ético, ela pagou a taxa do vestibular, ela levou-me de carro ao banco na última hora, no último minuto, e fui o último inscrito no vestibular da faculdade de teatro.

O ano era 1996. Ingressava no Curso de Educação Artística com Habilitação Plena em Artes Cênicas na FAP- Faculdade de Artes do Paraná⁴. Um passo importante no processo de constituição do sujeito/ator, e a partir daquele momento eu desvendava um mundo completamente diferente. O meio acadêmico, educacional retornava à minha vida após três anos sem estudar no

⁴ Referencio pelo nome da faculdade que era vigente na época que cursei a graduação, mas a partir de 12/06/2013 pela Lei Estadual nº 17.590 a faculdade passa a integrar-se a outras 07 instituições estaduais se tornando o *campus* de Curitiba II da UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

ensino formal, pois estudava teatro o tempo todo no ensino não formal, através das oficinas promovidas pelos órgãos públicos, tanto municipais, quanto estaduais.

Considero importante ressaltar aqui o valor, a potência do ensino não formal em relação a linguagem teatral. Grandes Mestres do teatro repassam seus saberes, conhecimentos, epistemologias, fora de instituições formais de ensino. Repassam como tradição de geração para geração e isso torna o ensino de teatro muito peculiar na questão educacional. Na obra *“Campo feito de sonhos: Os Teatros do Sesi”* (2016) a autora Sônia Machado de Azevedo retrata muito bem essa importância quando publica os resultados de sua pesquisa vivenciada durante 17 anos de trabalho junto ao Sesi/SP. Sobre o trabalho ela afirma que

Nele analiso a produção teatral dos quinze Núcleos de Artes Cênicas do Sesi do Estado de São Paulo, serviço criado no ano de 1987, com vistas a comprovar que o ensino do teatro, quando realizado através de um amplo programa de serviço social, e de educação em termos de elaboração estética, por meio de sistemática de trabalho que encare o aluno como um cidadão criador, é transformador de vidas, em intensidade e extensão que se deduz imprevisíveis e imensuráveis. (AZEVEDO, 2016, p.XVII)

Concordo totalmente com esse pensamento, pois minha vida foi transformada pelo teatro “em intensidade e extensão que se deduz imprevisíveis e imensuráveis” (*idem*), disso não pairam dúvidas, já que o teatro me atravessou de tal forma que hoje estou aqui, digitando esse texto para finalizar mais uma etapa dessa transformação, o doutoramento em educação. Mas não me aprofundarei no tema ensino não formal de teatro, até porque está intrínseco essa prática em minha travessia descrita aqui. Ficará para um outro momento, em um novo projeto que futuramente poderei percorrer melhor e com maior profundidade o assunto que acredito ser fundamental nas pesquisas em educação na contemporaneidade.

Retomo a partir de 1996, já então na faculdade obtive acesso as quatro linguagens específicas da arte (Teatro, Dança, Música e Artes Visuais) que eram oferecidas logo no primeiro ano da Licenciatura em Artes Cênicas, como disciplinas naquela época. Com a graduação vieram novos contatos artísticos

enquanto ator e um estágio como arte educador em um projeto de teatro⁵ da Fundação Cultural de Curitiba. A docência começava a florescer paralela a carreira de ator, ainda amador, mas agora já recebendo os primeiros cachês com teatro a partir de apresentações que fazia com os colegas de turma com produções desenvolvidas na própria faculdade.

Era inevitável. No final do primeiro ano de faculdade peço demissão da indústria têxtil encerrando o Grupo Operários da Arte e comunicando os companheiros do grupo Arte Viva que estaria saindo para novos horizontes da minha vida no teatro, porque exatamente em novembro de 1996, participo do processo de seleção de atores para composição de elenco da próxima montagem da Palavração Cia de Teatro da UFPR.

Minha travessia se depara com uma nova etapa, e exatamente no dia 10 de janeiro de 1997, eu entrei na sala de ensaios da Palavração já como ator selecionado para integrar o grupo. A partir dessa data que considero o início de minha carreira como ator profissional, no sentido de ganhar dinheiro fazendo teatro, pois logo que passei no processo seletivo, fui surpreendido pela informação de que receberia uma bolsa-auxílio para despesas de alimentação e transporte a partir do momento que me tornasse oficialmente vinculado como integrante do grupo de teatro da universidade.

Importante colocar essa informação, pois essa bolsa-auxílio, com o nome de “*Bolsa-Cultura*”⁶ ressalta o valor imensurável das políticas públicas de fomento da Arte e Cultura nas instituições de ensino formal, e a extrema importância da extensão universitária, já que o projeto dos *Grupos Artísticos da UFPR (teatro, dança, música, coral e orquestra)* está vinculado a PROEC – Pró Reitoria de Extensão e Cultura. Mas essa história será narrada mais adiante em outro momento/capítulo do trabalho.

Remexendo esse passado, ressignifico no presente o meu ato ético a respeito do ofício de ator, ao qual tenho me dedicado há quase três décadas.

⁵ Projeto Linhas do Conhecimento, que trabalhava com estagiários de diversas áreas. Eu entrei na Linha do Teatro, mas existia também a Linha da dança, das artes visuais, da música, do patrimônio histórico, da educação física, do cinema etc. Permaneci no projeto por dois anos, ministrando oficinas de pôr toda a cidade de Curitiba, principalmente em regiões de periferia.

⁶ O Programa Bolsa Cultura foi instituído pela PROEC- Pró-reitora de Extensão e Cultura com objetivo de selecionar bolsistas para manutenção de um elenco qualitativo e versátil dos Grupos Artísticos da UFPR e atuação nas ações do Museu de Arte da UFPR – MusA, em conformidade com a Resolução nº 24/11 – CEPE.

Ato ético enquanto criação, que culmina em ato estético, o ato artístico, ou seja, iniciação de uma vida como artista de teatro. O começo do trabalho de ator como profissional, o primeiro contato com a profissão, o ofício, a pesquisa, o estudo, o treinamento, a realização, o encontro com Dionísio⁷ e Apolo⁸, de corpo e alma, entendendo, compreendendo, refletindo, questionando, tateando, respirando, sentindo o pulsar do teatro em minhas veias.

Mas afinal o que é ser Artista? Por que tudo isso começava a acontecer comigo? Que caminho era aquele que eu começava a trilhar? Até onde eu poderia pensar em chegar nessa profissão? Será que já estava consciente do ofício que começava a almejar? Teria coragem de vencer todo e qualquer obstáculo que surgisse a partir dali? Muitas interrogações, mas muita vontade de pleitear algumas possíveis respostas.

Questões que até hoje ainda reverberam em meu viver-agir bakhtiniano como motor da história de minha arquitetônica artística. Questões que em 2021, em plena pandemia do Covid-19, que chega ao Brasil oficialmente no início de março de 2020, me deparo buscando ainda várias respostas que geram novas perguntas. São poucas respostas já encontradas, outras tantas já negadas, outras muitas, transformadas, ressignificadas, e outras infinitas ainda estarão por vir, no devir da criação desse texto, na travessia em perspectiva dialógica que estou propondo ao leitor desde o início do trabalho.

⁷ Deus do vinho, também conhecido como Baco. Dionísio é considerado o Deus do Teatro, segundo alguns autores o teatro no ocidente teve suas origens na Grécia com os *cantos ditirambos*, feitos em homenagem ao Deus Dionísio pela boa colheita da uva, festas regadas a muito vinho, danças e encenações em agradecimento ao Deus. Uma dessas festas é conhecida como “as *bacantes*” citada por Bakhtin na pág. 49 da obra *Estética da Criação Verbal* quando discorre sobre a relação do “eu-para-o-outro”.

⁸ Na mitologia grega Apolo é considerado o Deus das artes, da música, da profecia, da verdade, da poesia, da harmonia, o Deus do Sol, da luz, da beleza, da juventude. No teatro é considerado o Deus da razão.

2. BAKHTIN E O CÍRCULO EM PERSPECTIVA DIALÓGICA COM A PESQUISA

Bakhtin e seu círculo têm merecido, nos últimos anos, grande atenção por parte de diferentes áreas do conhecimento. Esse fato pode ser constatado nas inúmeras traduções, nos incontáveis ensaios interpretativos e, especialmente, na circulação de noções, categorias, conceitos, advindos diretamente do pensamento bakhtiniano, com ele aparentados ou, ainda, por ele motivados. Esse arcabouço teórico-reflexivo aparece, portanto, no enfrentamento da linguagem, não apenas em áreas destinadas a essa finalidade, caso dos estudos linguísticos e literários, mas na transdisciplinaridade de campos como a educação, a pesquisa, a história, a antropologia, a psicologia etc. (BRAIT, 2016 p.08)

Bakhtin e o Círculo estarão descritos aqui como fundamentação teórico-reflexiva em meu texto. Como nos coloca Brait (2016), é “na transdisciplinaridade de campos” (*idem*) que me reporto ao pensamento bakhtiniano para ancorar metodologicamente meu trabalho. É no campo investigativo do teatro na universidade que está o foco da minha pesquisa. Na epígrafe deste segundo momento/capítulo eu ousei acrescentar na última frase completando os campos transdisciplinares apontados pela autora, os estudos do teatro.

Muitos trabalhos surgiram, no Brasil, principalmente a partir da década de 1970, e, portanto, questões também apareceram a respeito dos “conceitos, categorias e noções no conjunto dos trabalhos do Círculo, que se aproximam e se distanciam nas diversas abordagens no campo da linguagem”, (BRAIT, 2016, p.08). A autora confirma essa preocupação com as diversas questões que surgem a partir do momento que os estudos de Bakhtin e o Círculo ganham força no meio acadêmico brasileiro.

Mesmo diante de tantos trabalhos, de tantas publicações especializadas, ou justamente pela existência delas, pareceu necessário, a partir de um determinado momento, organizar uma publicação que, tendo um caráter pontual e indicativo, pudesse responder a insistentes e constantes questões que dizem respeito à maneira como conceitos, categorias e noções foram ganhando especificidade no conjunto dos trabalhos do Círculo e, ao mesmo tempo, em que esse conjunto se aproxima ou se distancia de outras importantes abordagens da linguagem. Além disso, uma obra desse teor deveria sugerir formas de como essa perspectiva poderia contribuir para análises e teorias que tenham nos textos e nos discursos, independentemente de sua natureza verbal ou não, um ponto de reflexão. (BRAIT, 2016 p.08)

É justamente a partir desse ponto de reflexão apontado por Brait (2016) que inicio a articulação do pensamento bakhtiniano em perspectiva dialógica com meu trabalho de sujeito-ator, sujeito-docente e sujeito-pesquisador. Será a partir dessa articulação teórica que poderei acessar alguns enunciados que reverberem em meu trabalho de construção do meu texto.

Brait aborda alguns conceitos-chaves em forma de ensaios de pesquisadores que produziram trabalhos a partir de títulos que dizem respeito aos estudos de Bakhtin e o Círculo. Segundo a autora esses ensaios “foram imaginados para constituir uma espécie de primeira visão de conjunto, respondendo, de certa forma, às perguntas que mais são feitas em relação às noções bakhtinianas”. (BRAIT, 2016, p.09).

É exatamente com esse olhar, de uma primeira visão da arquitetura bakhtiniana que articulo minhas ideias a respeito do trabalho de ator em um grupo de teatro vinculado a uma universidade. Neste contexto a ~~Palavra~~Ação Cia de Teatro da UFPR, estará a partir daqui em análise constante, como parte fundamental em relação ao processo de constituição da linguagem artística desenvolvida pelo grupo a partir das suas montagens cênicas, o seu discurso, sua materialidade discursiva em destaque, o processo de criação artística na ética e na estética do trabalho do ator, o que fica, o que marca na constituição do sujeito-ator-pesquisador que trabalhou e/ou ainda trabalha na ~~Palavra~~Ação.

Para propiciar uma aproximação maior de Bakhtin e o Círculo com o objeto de estudo proposto, seria necessária uma breve contextualização histórica como aproximação do leitor ao universo bakhtiniano e seu círculo, que para este trabalho não farei de forma literal, mas para maior interesse sobre esse contexto histórico, o leitor poderá acessar as publicações que temos traduzidas no Brasil.

O local é a antiga União Soviética, 1920, território e época de tensões políticas fortes, pensadores e intelectuais estudavam, debatiam, pesquisavam, questionavam diversas áreas do conhecimento nos diversos segmentos da sociedade soviética. Estudos que tratavam de linguagem, diálogo, discurso, estudos que não partem de uma única ideia, um único sujeito, mas sim de um grupo, que juntos criavam os “estudos discursivos que imbricam no que hoje

conhecemos no Brasil como perspectiva dialógica ou Análise Dialógica do Discurso (ADD)". (BRAIT; CAMPOS, 2016, p.18).

O contexto socioeconômico-político-cultural que os pensadores do círculo viveram foi de extrema relevância para o fomento de suas teorias a respeito da existência humana, já que praticamente o tempo todo esses pensadores estavam questionando, refletindo, escrevendo, produzindo arte e cultura em uma época de muitas revoluções e agitação política.

Politicamente, essa época caracteriza-se pelo domínio dos bolcheviques que dissolveram a assembleia constituinte, criaram o Exército Vermelho, transformaram o Partido Bolchevique em Partido Comunista da Rússia, promulgaram a primeira Constituição soviética. Muitos intelectuais, incluindo os do Círculo, envolveram-se com o clima da Revolução e participaram ativamente da vida cultural. (BRAIT; CAMPOS, 2016, p.20)

Mesmo envolvidos com o clima da revolução, como nos aponta Brait e Campos (2016), o círculo mantém sua produção intelectual ativamente resultando em obras importantes para a compreensão do pensamento bakhtiniano, e que chegaram até nós. Uma época de efervescentes discussões sobre a psicologia, filosofia e poética, destacando uma terceira fase do Círculo que produz muito a respeito da importância da filosofia da linguagem nesses campos teóricos.

Nessa terceira fase do Círculo, que pode ser considerada uma versão *leningradense* da Escola de Nevel e do Seminário Kantiano, eles discutem a importância da filosofia da linguagem na psicologia, filosofia e poética. Resultam desses estudos quatro obras fundamentais para a compreensão do pensamento bakhtiniano: *O freudismo: um esboço crítico* (1927), assinado Voloshinov; *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (1928), assinado Medvedev; *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (1929), assinado Voloshinov, e *Problemas da obra de Dostoiévski* (1929), de Bakhtin. (BRAIT; CAMPOS, 2016 p.21 destaque das autoras)

Esse período foi entre 1924 e 1929. Vários artigos produzidos, inúmeras palestras dos mais variados temas como poética sociológica, literatura russa, escritores, dramaturgos e poetas. Uma produtividade intensa, independente de quem assinava, as discussões apontavam para uma perspectiva de diálogo

com todo o pensamento e/ou ideologia que estivesse ao entorno de Bakhtin e o Círculo.

A produtividade compreendida entre 1924 e 1929, independentemente das assinaturas, aponta para discussões e concepções do Círculo que dialogam com formalistas, marxistas ortodoxos, ideólogos, psicólogos e psicanalistas, a partir de um lugar em que a polêmica, sem ser destrutiva, constrói novos lugares epistemológicos. A poética sociológica, a resposta a teorias freudianas e o enfrentamento dos formalistas constituem formas de construção de uma filosofia da linguagem e da cultura, inaugurando uma concepção nova ao confrontar os estudos da linguagem, quer literária, cotidiana, visual, musical, corporal, científica. Os textos e fragmentos produzidos posteriormente confirmam essa matriz inovadora dos anos 1920 e a concepção dialógica (ética e estética) da natureza humana que guiará os escritos bakhtinianos. (BRAIT; CAMPOS, 2016 p.22)

Com essa “matriz inovadora” apontada por Brait e Campos (2016) é que Bakhtin e o Círculo nos conclamam ao diálogo, independente da área de conhecimento que estamos inseridos. Dessa forma na esfera da educação, em perspectiva dialógica com a arte, e no meu caso, o teatro, poderei trabalhar com enunciados diversos no processo de construção da linguagem cênica do grupo vinculado a universidade que reverbera nos sujeitos-integrantes que participaram da Companhia PalavrAção em seus respectivos tempo-espço desde sua criação em 1995 até nossos dias.

Podemos partir agora para as conexões possíveis de diálogo, reconhecendo na trajetória de Bakhtin e o Círculo vários enunciados que apontam para uma esfera em comum com todos nós que fazemos parte do universo acadêmico (e artístico). A esfera educacional.

E tudo em mim – cada movimento, cada gesto, cada experiência vivida, cada pensamento, cada sentimento – deve ser um ato responsável; é somente sob esta condição que eu realmente vivo, não me separo das raízes ontológicas do existir real. Eu existo no mundo da realidade inelutável, não naquele da possibilidade fortuita. (BAKHTIN, 2010, p.101)

É na “realidade inelutável” que Bakhtin nos coloca, a realidade que vivo e que sempre enunciei em meus atos responsáveis no campo da educação e do teatro. Bakhtin não escreve especificamente para a educação, mas seus

estudos da linguagem e estética acabam se transformando em importante arcabouço teórico e metodológico dessa área de conhecimento.

As contribuições de Bakhtin e o Círculo no campo educacional estão nas produções filosóficas sobre a linguagem, o sujeito, suas relações com a sociedade, consciência, comunicação, cultura, interação, ética e estética, e especialmente sobre a análise de recepção de enunciados do outro. São as relações estabelecidas com os outros em caráter dialógico que me constituem socialmente como sujeito.

Essa relação resulta em um discurso, que só existe porque outro discurso já enunciou o primeiro. Em Bakhtin nenhum enunciado é isolado, ele só existe porque outros enunciados o antecederam, e que irão gerar um enunciado posterior também.

É nessa relação dialógica que pretendo pautar minha tese articulando metodologicamente toda a trajetória artística do sujeito-ator que enuncia as práticas pedagógicas do sujeito-docente e que culminam no sujeito-pesquisador. Uma tese em movimento ainda, pois no mesmo momento que estou acessando a memória para escrever minha história, movimento em meu “corpo-interior” as emoções vividas, experimentadas, que resultam em novas emoções, ressignificadas, que registro aqui.

Nessa perspectiva que a pesquisa é desenvolvida e apresentada com todo o seu processo de construção, didaticamente ao leitor, desde a introdução, atravessado pelos momentos/capítulos, permeando a escrita com minhas experiências de espectador/ator/educador/pesquisador, para que o leitor possa se aproximar de minha travessia iniciada e sustentada por um grupo de teatro em uma universidade, podendo despertar em si mesmo, sua própria história, a sua travessia, singular, única, irrepetível, enquanto ato responsável do seu existir-evento.

Minha história só interessa ao outro se a história do outro me afeta. Tanto o sujeito-ator, quanto o sujeito-pesquisador, só existem na relação com o outro, na escola (quando me levaram para assistir uma peça teatral), na esfera da educação (quando fiz uma graduação de licenciatura em artes cênicas), e no teatro (quando entrei na Palavração Cia de Teatro da UFPR).

Atravessei um vasto território de conhecimentos e saberes nessa trajetória. Isso me constitui enquanto sujeito que produz sentidos e enuncia quebras de paradigmas, que até certo ponto envolvem o ser humano, em seu processo de desenvolvimento social e interpessoal.

É no campo dialógico que confrontamos pensamentos e ideias. No dialogismo que precisamos viver, no universo do diálogo é que se dão as relações profícuas e perenes. O dialogismo é um dos conceitos centrais na obra de Bakhtin e o Círculo, e se compreendemos que vivemos em um universo dialógico, pensamos esse universo e dizemos algo nesse universo, então, produzimos nossa realidade a partir do que enunciamos. Dessa forma segue a humanidade falando e produzindo o mundo que vive, gerando, por meio do diálogo, embates, confrontos, acordos e negociações em diferentes projetos discursivos em encontros possíveis, como esse que me encontro agora com o leitor que acessa meu texto, ou ainda, um encontro metafórico, que proponho a seguir.

3. ENCONTRO DIALÓGICO NO CAFÉ DO TEATRO COM BAKHTIN, STANISLAVSKI⁹, MEYERHOLD¹⁰ E GROTOWSKI¹¹

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independente do tipo. Um livro, ou seja, *um discurso verbal impresso* também é um elemento de comunicação discursiva. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219 destaque do autor)

Partindo da premissa do discurso verbal impresso, que Volóchinov (2017) nos aponta na epígrafe deste momento/capítulo, reafirmo o meu compromisso ético com o leitor sobre a escrita deste trabalho. Escrevo em perspectiva dialógica, e não poderei seguir nessa comunicação discursiva sobre um grupo de teatro em uma universidade, se não convocar um diálogo específico de Bakhtin a respeito da linguagem cênica e seus desdobramentos, como o trabalho do ator e a interpretação teatral.

Em artigo intitulado “Apontamentos sobre o teatro e referência à arte do ator na obra de Bakhtin e o Círculo” (2019), Gonçalves diz:

O teatro é abordado por esses autores, ao longo de suas vidas e seus escritos, tanto no intuito de uma análise do funcionamento do discurso sob a ótica de exemplificações que partem do universo da cena, quanto na forma de contribuição dos estudos teatrais para aspectos fundamentais da análise literária. [...] Ressalta-se, no entanto, que este texto tem interesse em momentos pontuais em que Bakhtin e seus parceiros fazem menção explícita ao teatro e à arte do ator, inclusive quando o tema de discussão não é especificamente este; haja vista os estudos sobre o romance, as relações dialógicas, o carnaval e o ato estético, que desembocam em uma arquitetônica perfeitamente aplicável como quadro teórico-metodológico para a pesquisa em artes cênicas.” (GONÇALVES, 2019, p. 74-75)

⁹ Constantin Stanislávski (1863-1938) Ator, diretor, professor de atores, fundador do TAM – Teatro de Arte de Moscou. Foi um dos nomes mais importantes do teatro russo no século XX. Criou e sistematizou um processo de criação artística singular para atores, conhecido como método Stanislávski, que está articulado em três obras que chegaram no Brasil. *A preparação do ator, a construção da personagem e a criação do papel*.

¹⁰ Vsévolod Meyerhold (1894-1940) Diretor, ator, importante teórico teatral do teatro russo. Foi ator no TAM- Teatro de Arte de Moscou trabalhando com Stanislávski por bastante tempo. Criador da teoria da Biomecânica como processo de treinamento de ator. Desenvolveu toda uma teoria a respeito do ator marionete.

¹¹ Jerzy Grotowski (1933-1999) Diretor e fundador do Teatro Laboratório de Wrocław na Polônia e criador da teoria teatral do “Teatro Pobre”, o “Teatro Ritual”. Funda a primeira cadeira de Antropologia teatral no College de France em 1997.

Portanto caro leitor, o convido para um café dialógico nesta seção com intuito de compartilhar essas referências que Bakhtin e os demais pensadores do círculo fazem ao teatro e o trabalho do ator no decorrer de suas produções literárias. E se “o teatro é abordado por esses autores, ao longo de suas vidas e seus escritos” (*idem*) como afirma Gonçalves (2019), é natural que alguns autores da teoria teatral sejam também convidados para esse bate-papo com Bakhtin. Como autor/criador desse possível encontro, farei um deslocamento exotópico bakhtiniano para descrever esse momento metafórico da escrita, ousando uma possível estética cronotópica para construção da narrativa fictícia.

O local é um bar muito conhecido da boemia curitibana. O “*Café do Teatro*”, localizado na Rua Amintas de Barros, 154 – Centro, Curitiba-PR. Estrategicamente construído atrás do Centro Cultural Teatro Guaíra, um dos espaços mais conhecidos da cultura paranaense.

Imagine, caro leitor, uma noite qualquer em que Bakhtin estaria passando pela cidade e soube que alguns autores/artistas de teatro mundialmente conhecidos estariam se apresentando no Teatro Guaíra. Decidiu ir até lá e assistir ao espetáculo. A peça era “*Hamlet*” de William Shakespeare¹², com adaptação do texto de Stanislávski, direção cênica de Grotowski e atuação de Meyerhold protagonizando como Hamlet e um grande elenco de atores curitibanos. Após o espetáculo, eles decidem ir até o Café do Teatro para comemorar esse encontro, e Bakhtin inicia o bate-papo falando um pouco de Shakespeare, para elogiar a grande montagem que ele assistiu dos colegas.

Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o “grande Shakespeare” que hoje conhecemos. De maneira nenhuma é possível meter à força o nosso Shakespeare na época elizabetana. Outrora Bielinski já dizia que

¹² Willian Shakespeare (1564-1616). Poeta, dramaturgo e ator inglês. Considerado um dos autores mais conhecidos mundialmente por sua produção artística e suas obras foram traduzidas para todas as principais línguas modernas, e a maioria das suas obras permanecem vivas até nossos dias e frequentemente são revisitadas tanto no teatro, quanto na televisão, literatura e cinema.

cada época sempre descobre algo de novo nas grandes obras do passado. (BAKHTIN, 2011, p.363 destaque do autor)

Shakespeare é um dos autores de teatro mais importantes do século XX, e por que Bakhtin referencia-o como exemplo para argumentar sobre a vida das grandes obras? Obras que “dissolvem as fronteiras da sua época, e vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e, além disso, levam frequentemente (as grandes obras sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade” (BAKHTIN, 2011, p.362 destaques do autor). Em meu encontro metafórico, Bakhtin inicia o diálogo para destacar a montagem que viu de Hamlet, produzida pelo trio Stanislavski, Meyerhold e Grotowski.

Esse é apenas um dos vários exemplos que Bakhtin utiliza em suas obras quando procura expandir suas ideias avançando em outros campos do conhecimento, como esse exemplo da citação acima sobre as obras de Shakespeare. Já é possível alavancar várias questões de aproximação a partir daqui para seguirmos em perspectiva dialógica com minhas reflexões.

Ao citar a obra de Shakespeare, Bakhtin evidencia a não separação da literatura da cultura. O autor afirma que “quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, apenas das condições da época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos” (BAKHTIN, 2011, p.362). Portanto a futura vida da obra nos séculos subsequentes depende disso.

Talvez neste ponto, trago a reflexão para minha história. Esta tese, sua vida enquanto obra acadêmica, dependerá da interpretação que o leitor dará sobre o que escrevo. Escrevo em 2021, em período de isolamento social, devido a pandemia de Covid-19 que assolou o mundo nos últimos 3 anos, com um aporte de materialidades enunciativas-discursivas de um grupo de teatro que surgiu em 1995 e (re)existe até hoje na universidade. Que potência será essa que mantém viva uma história de tantas travessias, com tantos sujeitos-atores-cidadãos que passaram por este grupo? Seria a linguagem artística proposta por seu mentor e criador, o Prof. Dr. Hugo Daniel Mengarelli, que sustenta por tantos anos a permanência desse grupo artístico na universidade? Talvez encontremos algumas respostas para essas interrogações na sequência

do trabalho, mas voltemos ao café dialógico de Bakhtin com os seus colegas autores do teatro.

Nesse processo de vida futura da grande obra há um enriquecimento com novos significados, novos sentidos, como as obras de Shakespeare, por exemplo. Obras de Shakespeare que chegaram até nós, são carregadas de sentidos e significados que condizem com nosso tempo atual, mas sem perder os sentidos e significados fundantes, quando foram criadas, só que os séculos vividos causam uma espécie de superação do que essas obras foram na época da sua criação. Por isso Bakhtin diz que “nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o “grande Shakespeare” que conhecemos”. (BAKHTIN, 2011, p.363).

Realmente Bakhtin pode não ter escrito diretamente para a esfera do teatro, mas temos exemplos cabais utilizados por ele em momentos diferentes de sua obra que o aproximam do teatro. Gonçalves identifica nos estudos bakhtinianos essa reverberação da área cênica em suas obras.

Ressalta-se, no entanto, que este texto tem interesse em momentos pontuais em que Bakhtin e seus parceiros fazem menção explícita ao teatro e à arte do ator, inclusive quando o tema de discussão não é especificamente este; haja vista os estudos sobre o romance, as relações dialógicas, o carnaval e o ato estético, que desembocam em uma arquitetura aplicável como quadro teórico-metodológico para a pesquisa em artes cênicas. Em outros trabalhos já demonstramos importantes contribuições da análise do Discurso ou Perspectiva Dialógica para os estudos teatrais e para práticas cênicas contemporâneas. (GONÇALVES, 2019, p.74 - 75)

Os estudos dessa possibilidade de diálogo bakhtiniano com o teatro e o trabalho do ator, já tornaram-se uma realidade devido à produção de pesquisadores nacionais e internacionais, que de forma mais específica, tratam das relações do pensamento de Bakhtin com a teoria teatral, como exemplo, artigos, capítulos de livros, dissertações e teses desenvolvidas no âmbito do grupo de pesquisa “Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (Labelit/CNPq/UFPR), obras publicadas por docentes da Linha de Pesquisa “Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE/UFPR/Curitiba-PR-Brasil).

Outro exemplo é a obra do pesquisador inglês Dick McCaw, da *Royal Holloway, University of London*, ainda sem tradução em português, intitulado *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski* (2015). Uma fonte importante para desenvolvermos esse processo de discussão. Processo já desencadeado por Gonçalves e Cabarrão, que produziram, a partir do estudo do livro em inglês, uma resenha em português publicada na revista “*Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso. ISSN 2176-4573*”¹³ de número 11- Ano VIII – 2016.

Esse estudo, extremamente pertinente e relevante, não só para aqueles que pesquisam e/ou se interessam pelos estudos teatrais, mas para todos que buscam conhecer e aprofundar seus conhecimentos sobre a obra de Bakhtin oferece muito mais que um apanhado de referências sobre a aproximação do filósofo russo com a produção teatral de sua época. Trata-se da apresentação de um detalhado esboço sobre as relações entre técnicas, conteúdo e forma (estética) do teatro à luz dos estudos da filosofia da linguagem, elaborados por Bakhtin e o Círculo. (GONÇALVES; CABARRÃO, 2016, p.214)

Com esse material em mãos, já podemos vislumbrar as aproximações que já estudamos a respeito de alguns conceitos bakhtinianos e as práticas teatrais, principalmente no que tange às relações do trabalho do ator e a criação da personagem. Justamente a temática central dos trabalhos desenvolvidos por Stanislávski, Meyerhold e Grotowski, que tem em suas teorias teatrais como foco o ator e suas práticas em cena.

Aqui entra em cena Stanislavski no café do teatro, para dialogarmos sobre o trabalho do ator, e como ele se tornou a maior referência da teoria teatral no final do século XIX e início do século XX. Teoria teatral ainda presente em diversos coletivos de teatro que pesquisam, estudam, refletem sobre a arte do ator em sua plenitude.

Stanislavski tem no trabalho do ator seu principal campo investigativo e a interpretação teatral sempre foi foco de seus trabalhos que resultaram em alguns livros, todos importantes na história do teatro mundial do século XX. Foram traduzidas para o português algumas de suas obras, dentre as quais

¹³ Revista em formato eletrônico, criada em 2008 pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem /LAEL-PUCSP e pelo Grupo de Pesquisa/CNPq Linguagem, Identidade e Memória, com o objetivo de promover e divulgar pesquisas produzidas no campo dos estudos do discurso.

destacam-se *“Minha vida na Arte”* (1924); *“A Preparação do Ator”* (1936); *“A Construção da Personagem”* (1938) e *“A Criação do Papel”* (1961).

O autor russo foi um defensor das ideias da ciência experimental, ou seja, de tudo aquilo que se dá pelo teste. Pela prática experimental, trabalhava com seus atores durante horas, exercícios diversos, práticas variadas para atingir determinado resultado em cena, seja na criação do espetáculo como na construção da personagem.

A atuação do ator atulhada de uma multiplicidade de gestos será semelhante a uma folha de papel borrocada. Portanto, antes de empreender a criação exterior da sua personagem, a interpretação física, a transferência da vida interior de um papel para a sua imagem concreta, ele tem de se livrar de todos os gestos supérfluos. (STANISLÁVSKI, 2001, p.114)

Stanislavski aponta uma possível direção de onde o ator poderá chegar com o trabalho, com o treinamento, no seu processo de criação para a interpretação de seus papéis no palco. Ele também fala da criação exterior da personagem, ou seja, o corpo exterior, o corpo do outro que Bakhtin diz em relação aos sentidos, que na perspectiva stanislavskiana esse corpo outro seria a personagem construída pelo ator. Stanislavski fala da interpretação física da personagem, da “transferência da vida interior de um papel para a sua imagem concreta” (STANISLAVSKI, 2001, p.114), ou seja, a imagem exterior da personagem que o público verá em cena.

No teatro não há espaço para gestos supérfluos como diz o autor russo. O ator deve dominar seu corpo, seu gesto, o movimento, fala, respiração, e para isso há que treinar, estabelecer um método cotidiano de trabalho, planejado, como em qualquer outra profissão.

Assim o autor cria o que conhecemos hoje como Sistema Stanislavski de atuação do ator. Considerado um divisor de águas na história do teatro contemporâneo, que depois outros investigadores da cena levam adiante seu legado (re)significando os estudos da atuação do ator.

É no processo de criação do ator que vemos a maior contribuição de Stanislávski e na Palavração, pudemos pesquisar muito sobre seu método. Mengarelli (2014) cita o autor russo para falar sobre o jogo do ator em relação ao “se” mágico stanislavskiano no processo de construção da personagem.

Notemos que o ator está num jogo muito significativo: **sou e não sou personagem** [...]. Podemos traduzir isso colocando o ser personagem no campo imaginário, campo da ficção teatral, e o ator no campo simbólico da personagem. A personagem **é** onde o **ator está**. Estar é *ser em dado momento* nos diz o dicionário Aurélio. Uma aproximação *ao estado* – isto é, ingressar no “*se*” *mágico* – e à *situação que sou* – dentro das *circunstâncias dadas* da alegoria – que Stanislavski nos colocava como aquilo que nos permite a *experiência consciente*, os 10% de consciente que usamos em cena para a aproximação da vida da personagem. Esse **estar** está na ordem do devir, não é um estar fixo: são **estares**; mudando de **estares**, **seríamos** diferentes [...]. (MENGARELLI, 2014, p.33 – 34 destaques do autor)

Ao trazer Mengarelli para o nosso café dialógico de autores no Café do Teatro, já aponto para uma especificidade no trabalho do ator que o criador-diretor da PalavrAção na UFPR acredita. “O ator, como desejante, não tem outro objeto a não ser a **travessia** da criação artística, o objeto é o próprio devir.” (MENGARELLI, 2014, p.31 destaque do autor), ou seja, o trabalho do ator diante da perspectiva mengarelliana está centrado na questão do “desejo de desejar”, ou “do nada querer”(idem), apenas duas das diversas questões que o autor pesquisa a partir de alguns conceitos da Psicanálise, Filosofia, Sociologia e Arte, que poderão ser acessadas na obra “*Ética e Estética no Ator: uma questão de desejo*” lançado em 2014, como resultado de mais de uma década de pesquisa desenvolvida na PalavrAção Cia de Teatro da UFPR.

Voltando para nosso café dialógico metafórico, quem solicita uma xícara de café (a palavra) agora é Vsevolod Meyerhold, importante ator/autor que trabalhou com Stanislavski no TAM- Teatro de Arte de Moscou. Ao sair da Companhia, criou seu próprio grupo de atores e desenvolveu sua própria pesquisa do fazer teatral. Desenvolveu o conceito da “*Biomecânica*” no treinamento de atores que consistia basicamente em revigorar o corpo do ator com treinamento físico e revigorar a relação do ator com o diretor e os demais elementos da interpretação teatral, inclusive quando se trata da personagem em cena.

A personagem atraente não provoca a necessária violação do equilíbrio que o espetáculo se propõe, e em função da qual o espectador não deve experimentar de modo algum a simpatia por um certo rosto. Assim, se dá o caso do ator que não compreende que para uma interpretação ideologicamente justa do seu papel deve

empreender de outra maneira seus próprios meios expressivos. (MEYERHOLD, 2012, p.88)

Essa outra maneira de empreender os próprios meios expressivos que Meyerhold desenvolve com seus atores se dá através do treinamento na preparação do ator, seja para o palco, ou na vida pessoal. Meyerhold atentava para a formação política ideológica de seus atores. Ele afirmava que “se a concepção do mundo do ator é antiquada, se o ator não está politicamente orientado, se produzirá uma discordância entre a interpretação e a tarefa que lhe foi encomendada”. (MEYERHOLD, 2012, p. 186).

Para ele um ator tinha que ser capaz de controlar a cena e se relacionar diretamente com o espectador, e para isso era necessário um ator plenamente consciente do seu duplo lugar na cena, ou seja, um ator dentro do jogo, em relação com a personagem e com o sujeito cidadão que é o espectador. Para isso exigia-se um rigoroso trabalho físico e uma precisão técnica impecável.

A arte do ator é tal que possui uma tarefa bem mais significativa que do que apenas levar ao espectador a concepção do diretor. O ator será capaz de contaminar o espectador se recriar em si tanto o autor como o diretor, expressando-se em cena. [...] Devemos entrar na personagem, e com essa espécie de disfarce assumimos as características positivas e negativas de determinado indivíduo, mas, ao mesmo tempo não devemos nos esquecer de nós mesmos. O ator não tem o direito de entrar no papel até o ponto de se esquecer de si mesmo. Precisamente nisso consiste o segredo, no fato de que não se perca de vista a nós mesmos como portadores de uma determinada concepção de mundo, porque frente a cada personagem devemos assumir a posição de quem acusa ou o defende. (MEYERHOLD, 2012, p.73 - 89)

Meyerhold destaca em sua teoria a função interna e externa do ator, seja no palco ou na vida. Para ele o ator deve entrar na personagem, mas com uma função específica e não devemos nos esquecer de nós mesmos, ou seja, temos que estar conscientes o tempo todo durante a função cênica. Um autocontrole que o ator adquire somente com um treinamento corporal intenso, e quando falo corpo no trabalho do ator estou falando de corpo, mente e voz em uma só conjunção.

O trabalho de Meyerhold também proporciona algumas reflexões sobre o treinamento corporal da Palavra/Ação, pois se o trabalho do ator tem algo em

comum em qualquer época no tempo-espço da história do teatro, é o corpo. Como matéria prima do trabalho do ator, o corpo é único, mas diverso quanto às formas e os caminhos a serem utilizados na sua preparação. Mengarelli afirma que “todos os atores de alguma maneira têm a preocupação de preparar esse corpo, provocar uma espécie de neutralidade que permita que fique pronto para a personagem” (MENGARELLI, 2014, p.50). O ator curitibano Luís Melo contribuí nessa discussão e destaca a importância desse corpo trabalhado no processo de preparação do ator.

O ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas de seu corpo que lhe sejam acessíveis [...]. Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir. Como acontece com a voz e a respiração [...]. Deve aprender a executar tudo isso inconscientemente, nas fases culminantes de sua representação. (MELO, Luís In: PRÓCHINO, 1999, p.71)

Melo nos traz a questão do corpo disponível do ator para a personagem. De como preparamos nosso corpo para que nos libertemos de toda e qualquer resistência para que a personagem esteja presente no palco, sem aparecer o ator por trás da máscara da personagem, isso não quer dizer que o ator vai ser-personagem. Para ilustrar melhor essa ideia, retomo Mengarelli que também dialoga com a questão.

Agora devemos fazer um breve parênteses para esclarecer nossa referência ao **ser-personagem**. Insisto que não se trata de ser como essência. A personagem não tem essência, ela é criada no ato da interpretação, **que é o ato de o ator dizer o indizível, o que o texto não diz**. Se o texto tivesse a capacidade de dizê-lo todo, só haveria uma possibilidade de interpretá-lo, só assim sendo possível supor um “inconsciente coletivo”. (MENGARELLI, 2014, p.37 destaques do autor)

Sobre essa falta, Mengarelli faz borda na questão da carência radical do ator, e a partir dos seus estudos de Lacan afirma que “há um *empuxo*, um *saber inconsciente*. É este que comanda a interpretação de tudo aquilo que o autor escreveu, inclusive aquilo que o ultrapassou, a pulsão, o *saber*, *mas insabido*. (MENGARELLI, 2014, p.37 destaques do autor). Sobre isso completa

Essa pulsão não articulada, essa que ultrapassa o próprio saber inconsciente, é desviada para outro destino que não o de um gozo absoluto: o destino da *sublimação*. É ela, a pulsão, que fornece as letras por onde o autor escreve e também se escreve. Aí, podemos dizer, reside o ato da criação, nessa falha; [...]. Poderíamos dizer então que o ator é aquele que pode interpretar – traduzir- o indizível, o inominável do texto, e se fazer dono de partes das letras do autor. (MENGARELLI, 2014, p.37-38 destaque do autor)

Essas reflexões estão fluindo durante nosso café dialógico, e com elas, entramos no campo da interpretação teatral. Muito ainda há para dizer e um dos autores que solicito para a próxima xícara de café (a palavra) é Jerzy Grotowski, que também pesquisou a interpretação no trabalho do ator durante sua vida toda. Ele é um dos maiores estudiosos sobre o método das ações físicas de Stanislavski e dá alguns passos adiante teoricamente quando coloca a questão da interpretação teatral em relação à emoção e vontade. Ele afirma

que emoção é independente da vontade. Podemos tomar muitos exemplos da vida cotidiana. Não quero estar irritado com determinada situação, mas estou. Quero amar uma pessoa, mas não posso amá-la, me apaixono por uma pessoa contra a minha vontade, procuro a alegria e não acho, estou triste, não quero estar triste, mas estou. O que quer dizer tudo isso? Que as emoções são independentes da nossa vontade. Agora, podemos achar toda a força, toda a riqueza de emoções de um momento, também durante um ensaio, mas no dia seguinte isto não se apresenta porque as emoções são independentes da vontade. Esta é uma coisa realmente fundamental. Ao contrário, o que é que depende da nossa vontade? São as pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente as pequenas coisas. (GROTOWSKI, 1988, p.21)

Grotowski também dialoga com Bakhtin quando fala dessas pequenas ações que se podem captar do exterior, a mesma questão reverbera com Bakhtin quando afirma que são essas ações captadas do exterior que se relacionam com o corpo interior na constituição do sujeito, ou seja, no sujeito/ator também acontece o processo relacional dialógico do interno com o externo e vice-versa. Um processo de dialogismo dentro-fora-fora-dentro mengarelliano, que dialogam diretamente em suas raízes com o método das *ações físicas* stanislavskianas, do treinamento corporal da *biomecânica* de Meyerhold e do *teatro essencial* de Grotowski, exemplificados aqui por estarem

presentes no nosso café dialógico. Todos falando da interpretação do ator com sua personagem teatral.

Ainda sobre o ato da criação do ator intérprete, ou tradutor do indizível do texto, Grotowski vai além e fala sobre essas relações que tornam o teatro distante de qualquer tentativa científica, sobre isso diz da relação do seu trabalho do teatro com a ciência. “Nada é mais afastado de nossas preocupações que a ciência *stricto sensu*, e isto não somente por causa de nossa falta de qualificação, mas ainda por nossa falta de interesse por esse tipo de trabalho” (GROTOWSKI, 1970, p.21), ou seja, o importante é o trabalho, o trabalho como objeto, isto é, como confirma Mengarelli sobre a importância do trabalho do ator. “Não há objeto no trabalho a não ser a própria ação de onde advirão os objetos. A ciência se funda num objeto, o teatro, na travessia”. (MENGARELLI, 2014, p.38). É a partir da travessia que o ator pode aproximar do autor e se tornar ator-autor-criador. Na travessia que se dá o contato, o engate ético-estético do ator-autor-personagem-obra. Uma ponte dessa travessia é a palavra e Mengarelli confirma que:

O texto – e a palavra aponta para isso – é uma trama, um tecido significante aberto para as significações. É a leitura do diretor, dramaturgista, mas principalmente do ator, que faz um corte, uma cisão no texto, estabelecendo a interpretação-tradução que permite a sua interpretação-representação-criação da personagem. É a partir daqui que o ator caminha para os cortes, as cisões no seu corpo, no sentido grotowskiano, onde esculpirá a personagem. Por isso é algo mais que um mediador entre o texto e o público, ele é a ponte que permite o movimento do ir e vir, é uma ponte que abre passagem a vários caminhos, vaivém de dentro-fora, fora-dentro do texto, do espetáculo, do público e do próprio ator. [...]. O ator é quem mexe com o texto ao mesmo tempo que é mexido por ele. (MENGARELLI, 2014, p.38)

Mas como se dá esse trabalho de construção do ator? Que caminhos os autores e diretores traçam para cada tipo de encenação? Há uma roda gigante de opções para essa travessia proposta para o ator. Essa roda precisa girar, e mecanicamente uma roda só gira a partir de uma “energia” que a movimenta. Agora entramos num campo subjetivo da discussão. Que energia é essa que o ator deve gerar no seu processo de trabalho criativo durante uma pesquisa de

montagem? Todos os autores presentes em nosso café dialógico provavelmente tenham suas teorias específicas a respeito.

Para Stanislavski “a energia se movimenta não só dentro de nós, também sai dos esconderijos do sentimento e se dirige para um objeto que se encontra fora de nós.” (STANISLAVSKI, 1983, p.44). Mengarelli, durante seu trabalho de direção com a PalavrAção, faz uma leitura muito particular desse pensamento do autor russo para discorrer sua própria teoria do trabalho do ator. Esse processo de criação do ator dentro-fora-fora-dentro na preparação do corpo em prol de uma energia, que ele chama de “energia Outra”, com a letra “o” em maiúsculo.

Stanislavski nos coloca nessa questão da “energia” – e não se trata de qualquer energia, como veremos, mas de uma “energia” Outra – como estando relacionada aos objetos externos, podendo se tratar de simples objetos ou mesmo de uma pessoa. Nessa relação estabelece-se uma demanda, quer dizer, supomos que esse objeto tem alguma coisa a nos dizer, ou a ver conosco, vamos a ele porque nos chama, nos atrai (MENGARELLI, 2014, p.28 destaques do autor)

A partir desse conceito da “energia Outra” desenvolvido por Mengarelli, chegamos em um ponto crucial do nosso “café dialógico” com Bakhtin, Stanislavski, Meyerhold e Grotowski. Dialogamos sobre diversos conceitos sobre o ator-autor-obra e há muito material enunciativo-discursivo para diversas teses e livros, mas proponho neste momento um recorte metodológico específico para meu trabalho, no qual está inserido todas as discussões desenvolvidas durante nosso encontro metafórico.

O diálogo segue para além do Café do Teatro, mas precisaremos nos despedir por enquanto desses pensadores que marcaram e ainda marcam a história da Arte Literária, Dramatúrgica, Artística. Fica o convite apenas para um “próximo café dialógico” para continuarmos essa conversa sobre Teatro com Bakhtin, Stanislavski, Meyerhold e Grotowski, mas que trouxeram “outros convidados para a mesa, como Volochinov, McCaw e Mengarelli. Todos que de alguma forma passaram pelo “Café do Teatro” e contribuíram para o diálogo que suscita as diversas vozes que ressonam entre linguagem, teatro e educação.

4. MATERIALIDADES DISCURSIVAS EM ANÁLISE: A ETERNA TRAVESSIA DA LINGUAGEM ARTÍSTICA DE UM GRUPO COM VÍNCULO UNIVERSITÁRIO

Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada Palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções; [...]. (BAKHTIN, 2002, p. 100)

O dizer de Bakhtin sobre a Palavra que evoca um contexto ou contextos me deixa muito a vontade para iniciar esta seção reservada para a análise dos dados da pesquisa. Um momento singular no processo de constituição do sujeito/pesquisador em uma relação direta com o objeto de pesquisa, e analisando materialidades discursivas que marcaram minha presença como ator em todas elas. Por isso acabo me tornando também sujeito/pesquisado, e nesse “contexto ou contextos” bakhtinianos é que me identifico no cronotopo da Palavra/Ação Cia de Teatro da UFPR.

Retomo Bakhtin para confirmar essa posição exotópica que preciso tomar devido a particularidade do meu objeto de pesquisa. Como sujeito pesquisador e sujeito pesquisado, usarei a técnica de ator do “distanciamento” ou “estranhamento” brechtiano para “olhar de fora” meu objeto de análise.

Brecht, quando trata de explicar a função do ator em não se esconder atrás da personagem – de provocar o *Verfremdungseffekt*, o estranhamento-distanciamento da alienação na personagem – [...] *Verfremdungseffekt* é o processo pelo qual um “estranhamento” – abandono da personagem para o ator presentificar a si mesmo; os objetos cênicos, cenário e as técnicas nos aparecem fora de seus percursos diegéticos; noutras palavras: há quebra no enunciado privilegiando a enunciação – provoca-nos um “distanciamento” do que estamos assistindo, isto é, de **alienados** ao discurso – teatral, cinematográfico, literário etc. – passamos a estar **separados** do mesmo. (MENGARELLI, 2014, p.35 destaques do autor)

O *Verfremdungseffekt* destacado na obra de Mengarelli, é traduzido diretamente do alemão como “efeito de estranhamento” ou “efeito de distanciamento”, que trata da técnica de encenação teatral criada por Bertolt Brecht, que consiste basicamente em lembrar o espectador que ele sempre

está num teatro, quebrando a ilusão da cena que condiz mais com o teatro naturalista feito por Stanislavski. Sobre isso Brecht argumenta que:

Nunca nem por um instante se transforme o ator na sua personagem. “Não representava o rei, era o rei”, este seria um juízo desastroso sobre um ator. Ele deve se limitar a mostrar sua personagem, ou – melhor dizendo – não deve se limitar tão só a vivê-lo. O que não significa que, tendo que representar personagens apaixonados, tenha que permanecer impassível”. (BRECHT, 1963, p.42 destaques do autor)

Brecht propunha que o ator quebrasse a quarta parede stanislavskiana para recobrar a consciência do espectador e fizesse uma reflexão do que estava vendo na cena. Isso serve inclusive para aquele ator que pretende se esconder do público por trás da personagem, ou seja, o ator que se encerra na ilusão da quarta parede, e sobre isso Mengarelli afirma “que ele não pode é se esconder dele mesmo, encerrando-se na Quarta Parede da personagem, isto é, confundir-se com ela, ou seja, a personagem **é**, e o ator também **é**. A personagem resulta ser o ator, o *sinthoma* (ver: O sintoma e o *sinthoma*) do ator. MENGARELLI, 2014, p.37 destaques do autor).

Devido ao compromisso ético estabelecido com o leitor desde o início do texto, informo que não aprofundarei esse conceito brechtiano no momento, apenas me aproprio desse trabalho de ator, que estudei e pratiquei durante as montagens em que as propostas artísticas de encenação eram a partir da teoria brechtiana, para produzir o mesmo efeito aqui na escrita sobre as análises dos dados da pesquisa.

Inclusive na análise dos dados deste momento/capítulo tratarei justamente de um texto adaptado de três obras de Bertolt Brecht. A peça “Um Olhar Brechtiano”, montada em 2012 pela Palavração Cia de Teatro da UFPR, com adaptação de texto e direção de Hugo Mengarelli, será uma das materialidades enunciativas-discursivas a serem analisadas aqui e no processo de criação pesquisamos toda a teoria brechtiana para a realização do espetáculo. Certamente aprofundarei melhor sobre isso durante a análise.

Como sujeito/pesquisado me coloco a serviço do sujeito/pesquisador para iniciarmos a seção de análise partindo de um rápido contexto histórico da

PalavrAção Cia de Teatro da UFPR, nosso objeto de pesquisa, grupo de teatro que literalmente foi a minha porta de entrada na universidade.

Retomo o conceito de cronotopo bakhtiniano para poder apresentar ao leitor como se deu a constituição dessa Cia de Teatro dentro da Universidade Federal do Paraná e como eu cheguei até ela, inicialmente como espectador da primeira montagem do grupo.

A peça *“La Chose Vivant”*¹⁴, texto de criação coletiva e direção de Hugo Mengarelli, professor, diretor e criador da PalavrAção cia de Teatro. O espetáculo tratava de uma comédia surrealista criada a partir de exercícios de improvisação teatral e a fruição da peça foi meu primeiro contato com a companhia em julho de 1996.

Na região do Litoral do Estado do Paraná, especificamente na cidade de Antonina¹⁵, é realizado um dos maiores festivais de formação artístico-cultural que já participei: O Festival de Inverno da UFPR¹⁶, que chegou em 2021 na sua 31ª edição ininterrupta, que foi totalmente de forma virtual devido à pandemia de covid-19, e que já está em pleno planejamento para o próximo ano, com a perspectiva de ser novamente presencial.

Foi no 6º Festival de Inverno em 1996 que participei de duas oficinas, *“Introdução ao Clown”* com Mauro Zanatta e *“Atelier Teatro Russo”* com Fernando Quinas, e assisti vários espetáculos durante a semana do festival. Dentre eles o que mais me chamou a atenção foi a apresentação da PalavrAção, que não estava na programação oficial e foi divulgada de última hora e seria em um lugar inusitado. No picadeiro de um circo que estava com sua lona levantada na cidade bem naquela semana do festival.

Um fato importante que destaco, após as oficinas, no período da noite acontecem várias apresentações durante a semana toda, por isso falo de uma programação oficial. São espetáculos de Dança, Canto, Teatro, Música, Artes

¹⁴ “a coisa viva”. Um exercício de improvisação elaborado pelo diretor da Cia PalavrAção Prof. Hugo Mengarelli. Um grupo de atores cria um roteiro, sendo um deles alguma “coisa” inanimada, ou seja, objeto, estátua, que ao longo da improvisação “ganha vida” e interfere na cena, mas apenas um ator pode ver, para os outros, a “coisa” continua inanimada. Assim se estabelece o conflito na cena que deve ter uma solução ao final improvisada pelos atores.

¹⁵ Cidade do litoral do Paraná entre a serra do mar e a Baía de Paranaguá. Em 2012 o centro histórico de antonina foi tombado pelo Iphan, como patrimônio histórico nacional.

¹⁶ Festival que tem como propósito articular as práticas de pesquisa, ensino e extensão universitária com os processos coletivos de participação cidadã nas políticas públicas. Tem como ações três eixos principais: oficinas, espetáculos e atividades de formação.

Visuais, Circo, Literatura, Cinema, uma programação cultural vasta para que os alunos das oficinas e a população de Antonina possam usufruir de todas as atrações que o festival oferece gratuitamente.

A experiência que tive na noite do espetáculo da Palavração fez reforçar meu desejo de ser ator. Na arquibancada do circo, enquanto espectador, assistindo aqueles atores em cena, naquele picadeiro, se doando inteiramente às suas personagens, vivenciando aquele momento único e sublime, com uma sinceridade, uma verdade no palco que me impressionou, fiquei emocionado enquanto aprendiz das artes da cena, e logo procurei saber quem eram aqueles artistas, aquele grupo que apresentava o que eu acreditava ser uma “Obra de Arte em cena” (grifo meu).

Sobre isso, o diretor e criador da Palavração me aponta pistas sobre sua linha de trabalho de ator no grupo quando diz:

É que estamos falando em criação, mas não de qualquer criação, mas da única em que o criador, o ator, é o músico e seu instrumento, o quadro e o pintor, a escultura e seu autor, isto é, está de “corpo e alma” envolvido no que será a própria obra. Mas não só envolvido com seu ato como também, e isso é fundamental, com o ato de outros criadores, principalmente atores, com os corpos desses [...] que compõem uma criação maior: a obra de teatro. (MENGARELLI, 2014, p.26)

Foi exatamente assim que me senti ao assistir ao espetáculo. Fiquei de corpo e alma envolvido naquela obra artística e a partir disso compreendi a importância do ato criativo no ofício do ator, que se dá a partir do corpo em relação dialógica com outros corpos (dos atores) que irão compor a “criação maior: a obra de teatro” (*idem*). Isso constituiu um sentido para minha vida e a partir desse ato ético o sujeito/ator despontou para um universo de outros atos possíveis em relação ao teatro em minha vida.

Bakhtin aponta para a importância do nosso ato nesses dois mundos, da cultura e da vida, onde a experiência vivida se torna fundamento da vida. Por isso refletir sobre uma estética de linguagem teatral própria, como é a linha de trabalho da palavração, meu foco aqui, me aproxima do “evento singular do existir onde o ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir”. (BAKHTIN, 2010, p.27).

Me aproprio do pensamento bakhtiniano para dizer que é no campo do sentido e do existir que se dá o processo de constituição de uma linguagem artística própria de um grupo de teatro e principalmente se ele for constituído dentro de um contexto universitário, como é o caso da PalavrAção. Esse grupo que me constituiu e ainda constitui enquanto sujeito/ator/docente/pesquisador me apresentou um processo, uma pesquisa, um método, um sentido, uma linha de trabalho própria, única, singular, que agora passo a desenvolver melhor para que o leitor se aproxime dessa estética teatral trabalhei durante tantos anos e ainda hoje reverberam em minhas ações artístico-pedagógicas que pratico durante minhas novas e diversas travessias na esfera do teatro e da educação.

imagem 01: logomarca do grupo



Fonte: Acervo do Autor. Arte da logomarca criada para identificação do grupo.

Arte gráfica: UNIGRAF UFPR (1995)

4.1 PalavrAção: Uma Cia de teatro que inspira a palavra e a ação na Universidade Federal do Paraná

A palavra (e em geral, o signo) é interindividual. Tudo o que é dito, expresso, situa-se fora da “alma”, fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade. Não se pode deixar a palavra para o locutor apenas. O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém) [...]. (BAKHTIN, 1997, p. 350 destaques do autor)

A epígrafe de Bakhtin já reflete bem o que pretendo buscar com minhas pesquisas sobre a PalavrAção Cia de Teatro da UFPR. Como locutor de minha

própria história não posso ter direito à exclusividade, segundo Bakhtin, o autor (o locutor) deverá sempre emitir a palavra para o ouvinte, que também tem seus direitos à palavra do outro. Pensando nessas vozes todas que tem à palavra como um direito de todos é que abro este subcapítulo para abrir as diversas vozes da PalavrAção Cia de Teatro que ressonam em mim.

Em 1995 o professor Dr. Hugo Daniel Mengarelli, do DEARTES - Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná foi convocado pela PROEC – Pró Reitoria de Extensão e Cultura, para discutir e elaborar um projeto de Cultura para a universidade. Esse projeto pautava a criação definitiva dos grupos artísticos (teatro, canto, dança, música, artes plásticas) dentro da universidade.

Assim surgiu a Cia de Teatro PalavrAção da UFPR. Um grupo artístico focado na pesquisa e divulgação das Artes Cênicas dentro da universidade e especificamente pautada no trabalho de ator.

Com características de um grupo de pesquisa, mas com forte presença na extensão e no ensino, o grupo contribui no processo de desenvolvimento artístico na universidade e da produção artístico-cultural da cidade de Curitiba, Estado do Paraná, promovendo cursos de extensão para formação em teatro, montagens de espetáculos teatrais, eventos acadêmicos na área teatral, debates, simpósios, seminários, rodas de conversa, produção de artigos, ensaios e capítulos de livros. Um vasto campo de pesquisa teatral para o público em geral.

O criador e diretor artístico do grupo, prof. Dr. Hugo Daniel Mengarelli, em uma reunião com a pró-reitora de extensão e cultura, por ocasião de uma troca de gestão na PROEC, disse que: *“A PalavrAção é uma Cia de teatro em atividade constante que sempre trabalhou de forma responsável pensando, refletindo, articulando, escrevendo, produzindo, fazendo e valorizando a Arte do Teatro sempre em diálogo com a educação e cultura na sociedade brasileira”*. Essa fala retrata bem o que Mengarelli planejou e executou com o teatro desde a criação do grupo em 1995, até este momento em que eu assumo esse discurso para dar continuidade ao seu legado nesta universidade.

Foi desde sua origem e continua sendo um grupo focado na pesquisa do trabalho de ator. Um ofício que rende teorias, pesquisas, práticas, estudos,

vivências, cada vez mais discutidas e debatidas, seja no ensino formal ou não formal. O trabalho do ator é, e sempre será, uma pauta de discussão interminável, por se tratar de Arte em movimento, uma área do conhecimento efêmera que nunca estará conclusa, acabada, sempre haverá algo a mais a dizer.

Na PalavrAção não foi diferente, mesmo estando dentro da academia universitária, o grupo tem característica bem peculiar, única, singular, de tratar a pesquisa do trabalho do ator em diversas camadas, desde seu surgimento em 1995 até hoje, em 2021, que mesmo nesse contexto de pandemia que estamos vivendo, de distanciamento social, de forma remota, a Cia PalavrAção deu sequência na sua história ininterrupta de um trabalho coeso, responsável, ético e estético no que concerne a produção artístico-cultural do grupo.

A primeira sala de ensaios da companhia era no terceiro andar, do prédio histórico da UFPR, situado na Praça Santos Andrade, 50. Essa sala estava literalmente abandonada, com diversos entulhos, restos de materiais didáticos, porque ali funcionava anteriormente o Curso de Odontologia da universidade que foi deslocado para outro setor. Mengarelli narra essa primeira entrada na sala dizendo que *“quando entrei na sala que seria da PalavrAção já visualizei futuramente um teatro ali”*, o que viria a se concretizar três anos depois com a criação do TEUNI – Teatro Experimental da UFPR, que será descrito mais adiante a respeito desse importante momento na história do teatro na universidade

O teatro na UFPR já vinha de um histórico de formação de grupos anterior à criação da PalavrAção em 1995. Em um livro publicado pela Editora UFPR em comemoração ao centenário da instituição no ano de 2012, encontra-se um registro importante no resgate dessa história.

Reconstituir a história do teatro da Universidade Federal do Paraná não é tarefa fácil; tanto pela dispersão, má conservação e escassez de fontes historiográficas, quanto pelo fato de a arte teatral ter permanecido por muito tempo à sombra dos empreendimentos culturais e dos projetos pedagógicos da instituição. Portanto, qualquer esforço para elucidar a trajetória da produção teatral da UFPR parece ter de se fiar muito mais nos relatos dos personagens de uma história recente. (CURTY, GIORDANI, 2012, p. 201)

Os autores, mesmo com dificuldades documentais, descrevem sobre essa importante reconstituição da história do teatro na universidade e conseguem, apesar da escassez documental, traçar um mapa histórico muito preciso, independente da especulação das ações e das trajetórias teatrais de sujeitos particulares, que porventura marcaram suas presenças em determinados períodos e, portanto, centraram seus esforços nos episódios artísticos que marcam nossa história até nossos dias.

Eles abordaram desde eventos e iniciativas teatrais de estudantes, como aqueles organizados por centros acadêmicos, grupos de teatro ligados à instituição, mostras de teatro, festivais de cultura e o ensino ofertado pela universidade, até mesmo em disciplinas eletivas ou optativas.

Esse panorama histórico tem início em 1950, e é fundamental para compreendermos a partir de onde surge e por que surge a PalavrAção Cia de Teatro da UFPR, o qual nos indicará possíveis sinais no processo de constituição identitária na linguagem teatral criada, constituída e apresentada na universidade em interface com o público externo.

O trabalho de Curty e Giordani (2012) também identifica um processo de garimpagem sobre as influências que as conjunturas político-administrativas de gestão na universidade, podem interferir ou não, nesse processo de constituição de uma estética própria, autônoma e emancipatória da linguagem cênica de cada movimento teatral historicamente realizado na UFPR.

As ações de gestão político-administrativas, internamente, serão sempre responsáveis pelo fomento da Arte e Cultura como processo de desenvolvimento da sociedade. Aqui especificamente para meu texto, faço esse recorte para o teatro, seja na instância da pesquisa, do ensino ou da extensão, o tripé base de uma instituição pública que preza pela qualidade e gratuidade na formação do sujeito para a sociedade em que está inserida.

Os enunciados que reverberam historicamente no teatro realizado na Universidade Federal do Paraná retratam bem uma trajetória profícua e significativa no sentido de criação e gestão de grupos de teatro, seja no âmbito estudantil, servidores técnico administrativos e docentes. O primeiro passo foi uma iniciativa do movimento estudantil, e um centro acadêmico de estudantes é considerado como o primeiro capítulo da história do teatro da instituição, o

CAHS - Centro Acadêmico Hugo Simas, que se destaca por não apresentar teatro apenas durante programações de recepção de calouros, ou datas comemorativas, como era de praxe outros movimentos de estudantes fazerem.

Não obstante foi exatamente na mesma época, década de 1950 e 1960, que a cidade de Curitiba/PR assistia à intensificação da produção teatral local, com o surgimento do primeiro curso de arte dramática do estado, criado em 1951 pelo SESI, e com a reabertura do Teatro Guaíra, em 1954 do Auditório Salvador de Ferrante, conhecido como Guairinha, o primeiro dos três planejados na obra iniciada em 1952.

Depois são inaugurados o Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, mais conhecido como Guairão, que estava planejado para 1971, mas após um incêndio em abril de 1970, ter ficado substancialmente destruído, só reabre suas portas em 1974. Por último o Auditório Glauco Flores de Sá Brito, conhecido como Miniauditório, inaugurado em 28 de agosto de 1975, completando o projeto do complexo cultural, que a partir de então passava a se chamar Fundação Teatro Guaira¹⁷.

Esse panorama de efervescência no teatro da cidade, reflete nas produções teatrais da universidade, gerando mais produções de teatro nos centros acadêmicos da UFPR, que se aproximam de outros projetos teatrais estudantis, como o Teatro do Estudante do Paraná (TEP), fundado em 1948, vinculado à União Paranaense dos Estudantes – UPE e à União Nacional dos Estudantes – UNE. Essas parcerias geram maior fomento do teatro amador universitário que vinham se articulando apenas internamente.

Com essas parcerias externas o movimento teatral amador produzido em Curitiba nas décadas de 1950 e 1960 só cresceu e tornou-se referência para outras cidades do Estado do Paraná e Brasil, justamente devido a esses movimentos ocuparem um dos espaços culturais mais conhecidos da universidade, o Teatro da Reitoria, localizado na rua XV de novembro, 1299, no centro de Curitiba/PR. Um dos palcos mais disputados pelos grupos de teatro amadores e profissionais da cidade. Foi nesse contexto sócio-histórico-cultural que o departamento artístico do Centro Acadêmico Hugo Simas abre em 1958 o I Festival de Teatro Amador do paraná.

¹⁷ <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/> . Projeto de referência nacional e internacional na produção artístico-cultural paranaense que marca a história do teatro brasileiro.

A organização desse festival nos revela muito sobre a importância do gestor pedagógico-político-administrativo na universidade, com um mínimo de sensibilidade artístico-cultural em uma posição de poder institucional pode realmente influenciar no processo de fomento do teatro na universidade.

No primeiro Festival de Teatro Amador do Paraná a presidência do evento ficou a cargo de Ruben Valduga, fundador e diretor do elenco da Faculdade de Direito da UFPR, e compondo a comissão julgadora do evento estavam o Magnífico Reitor da Universidade Federal do Paraná, Flávio Suplicy de Lacerda e o Prof. Nelson Luz, catedrático do Curso de Direito da UFPR, além de outros nomes importantes da sociedade paranaense.

Foram cinco edições anuais do Festival de Teatro Amador organizado pelo CAHS, e um destaque importante desse período foi quando em 1961 o Centro Acadêmico produz um evento acadêmico com teatro e marca a história de vez na UFPR, enquanto fomentadores e produtores de teatro na universidade.

O Centro Acadêmico Hugo Simas, sob a presidência de Munir Karam, promoveu a montagem da peça “*O Julgamento de Otelo*”, júri simulado que entrou para os anais do teatro e da televisão paranaenses. Também formado em Direito, o ator Paulo Autran interpretou o papel do mouro shakespeariano no Teatro Guaíra. “Durante mais de quatro horas toda a cidade pôde acompanhar o espetáculo através da primeira transmissão externa da TV Paranaense.” (CURTY, GIORDANI, 2012, p. 203)

Em 1962 teoricamente foi a última edição do Festival, mas não há documentos que comprovem essa informação, o que ficou foi uma marca importante da UFPR na produção e fomentação de criação de novos grupos de teatro dentro da instituição.

Já na década de 1970 surge um grupo chamado “*Clavaria Flava da UFPR*”, vinculado ao Diretório Acadêmico Rocha Pombo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, com seus prováveis fundadores sendo José Darcy da Silva Junior, Antônio Sergio Riedé, Laerte Ortega, (citado na introdução do texto como responsável por levar até São José dos Pinhais as oficinas que fez em 1993), Gelson de Oliveira, Carlos Daitschman e Marta Fehn.

No mesmo ano, a Professora Cecília Teixeira de Oliveira Zokner, do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da UFPR, criou o Grupo Gil Vicente, vinculado ao Centro de Estudos Portugueses do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da universidade, com objetivo de montar peças do dramaturgo lusitano de quem utilizavam o nome. É notório que o Grupo Gil Vicente constituiu uma das mais belas realizações teatrais já produzidas na Universidade Federal do Paraná, tanto pelo número de espetáculos que montou, quanto pela qualidade e repercussão do seu trabalho – que compreendia também a pesquisa e a divulgação da cultura portuguesa. O grupo praticamente protagoniza a história do teatro da UFPR nas décadas de 1970 e 1980.

Ainda sobre a década de 1980, o Centro Acadêmico Hugo Simas continuava sua produção teatral, agora com uma Companhia de teatro com nome específico, a “Cia Simplesmente” que se apresenta em 1981 com a peça “Os Horácios e os Curiácios”, com textos de Bertolt Brecht dirigido por Paulo Exlácio. Outros grupos surgiram e em 1984, um grupo formado por alunos da Arquitetura da UFPR se apresentam com a peça “Bumba Meu”, com texto e direção de Jorge Teles, com o nome de “Cia É Hoje”.

Um dado histórico interessante para ser analisado após estudar esses registros a respeito do teatro na UFPR, é de que a instituição levou 76 anos para ter um grupo de teatro oficialmente vinculado a um dos seus órgãos administrativos. Por que se demora tanto para a arte teatral ser contemplada em uma instituição de ensino superior? Existem falhas nesse processo de ensino aprendizagem da arte desde os primeiros anos no sistema educacional, e isso reflete direta ou indiretamente no ensino superior, seja no campo pedagógico ou da gestão administrativa.

Ora, fiz um relato aqui sobre esses registros históricos, e, se desde a década de 1950, já havia grupos desenvolvendo atividades teatrais a partir de agremiações estudantis, entre 1970 e 1980 houve um grupo vinculado a um centro de estudos da universidade, por que se demora tanto para gestores da educação, compreenderem que o teatro é uma forma de expressão humana essencial no processo de ensino aprendizagem? Compreenderem como a

linguagem cênica propicia transformações singulares na constituição do sujeito. E que fundamentalmente a arte é uma necessidade humana.

Mas, em 1988, finalmente nossos representantes servidores que assumem as gestões administrativas da universidade criam o “*Núcleo de Teatro da UFPR*”, vinculado à Pró-reitoria de Assuntos Comunitários (PRAC). Importante registrar que já existiam outros grupos artísticos na UFPR funcionando como o “*Coral*”, o “*Grupo de Dança*” e a “*Orquestra Juvenil de Concertos*”, todos vinculados à Pró-reitoria de Órgãos Suplementares (PROS).

O Núcleo de Teatro foi criado pela iniciativa do Pró-Reitor de Assuntos Comunitários, Prof. Mário Portugal Pederneiras, que foi incentivado pelo músico e poeta Raimundo Rolim, funcionário da universidade, que tinha contato com artistas do movimento de teatro amador de Curitiba e com os membros da Federação Independente de Teatro amador (FITAP), e dessas relações convidaram o ator e diretor Fernando Klug para dirigir o núcleo, durante a gestão do Magnífico Reitor Riad Salamuni.

Em 1988 com 35 integrantes selecionados o Núcleo de Teatro da UFPR, monta seu grupo de teatro chamado de “*Com Nome e Sobrenome*”, e monta dois espetáculos: “*Drama Game*” e “*The Silence*”, textos de Nelson de Paula dirigidos por Fernando Klug. Além das duas montagens o Núcleo teve importante papel no fomento e produção de eventos teatrais durante o ano.

O Núcleo de teatro trabalhava com diversas parcerias, como a Rádio Experimental do Curso de Comunicação Social, por exemplo, que fizeram várias ações juntos. Realizaram a transmissão radiofônica de radionovelas, entrevistas no Programa *Diálogo com a Universidade*, além de diversas performances cênicas, com registros da participação do Núcleo na *Semana de Mobilização dos Estudantes de Arte*, que aliás, deixou uma marca histórica de 1 hora de performance na Galeria Júlio Moreira do TUC (Teatro Universitário de Curitiba).

Mas um dos problemas do Núcleo foi a questão de espaço físico e suporte técnico na área de produção cultural, ou seja, tinham o grupo criado, oficializado institucionalmente, com todos os integrantes fazendo tudo, mas careciam desse espaço próprio na universidade, e um suporte técnico para produzirem mais e melhor. Após algumas cobranças, conseguiram conquistar

uma sala de ensaios no subsolo do prédio histórico da UFPR, situado na Praça Santos Andrade, no centro de Curitiba/PR. E obtiveram o apoio da Agência Experimental de Publicidade da universidade, partindo disso, as produções artísticas ganharam muito em técnica e qualidade dos espetáculos e demais ações artísticas.

Além dos espetáculos, o Núcleo de Teatro da UFPR, teve vasta produção de eventos relacionados ao teatro: o I Concurso de Mini Textos de Teatro; leituras dramáticas; palestras com grandes nomes do teatro brasileiro, como Paulo Autran e o diretor Celso Nunes; um diálogo com Ademar Guerra; um intercâmbio interinstitucional intitulado *“Arte da UFPR/Arte da Unicamp”*, com três dias de debates e apresentações artísticas das duas universidades; e diversas oficinas ao público, com intuito de formação de plateia.

Em 1990 nasce a grande montagem do grupo, “Ubu Rei”, texto de Alfred Jarry e direção de Fernando Klug. No início tinha 3 horas de duração e não foi muito bem-visto pelo público, e após ajustes técnicos e cortes do diretor, a peça volta em 14 de julho de 1990 no IV Festival de Teatro de Blumenau, e foi um grande sucesso.

No final daquele mesmo ano o Núcleo de Teatro foi fechado e encerrou seus trabalhos devido à extinção da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários (PRAC), que depois teria a proposta de fusão com a Pró-Reitoria de Órgãos Suplementares (PROS) para constituírem a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC), que desde então é a responsável pela manutenção dos grupos artísticos da UFPR. Foram organizadas comissões para regimentar as atividades de grupos artísticos na universidade, e a partir desse momento o Núcleo de Teatro teve suas atividades suspensas, enquanto os grupos da área de dança e música, vinculados a antiga PROS continuaram a funcionar normalmente agora vinculados a PROEC.

Foram 5 anos de ausência de um grupo oficial de teatro na UFPR, até que em 1995 o Prof. Hugo Mengarelli, do Departamento de Artes (DEARTES) da UFPR foi convidado para fundar novamente um grupo de teatro vinculado oficialmente aos órgãos administrativos da universidade. Ali nasceu a “PalavrAção Cia de Teatro da UFPR”.

Hugo Daniel Mengarelli é um artista que chega ao Brasil em 1976, natural de Rosário - Santa Fé, Argentina. Foi professor por mais de 36 anos da Universidade Federal do Paraná, atualmente, aposentado, mas em plena produção artística produzindo seu segundo livro a respeito do trabalho do ator. O primeiro livro foi lançado em 2014. Sua obra *“Ética e Estética no Ator – uma questão de desejo”* é a base teórica que fundamenta a linha de trabalho de preparação do ator na Cia PalavrAção, a *“Razão Orgânica”*, uma metodologia criada e experimentada pelos integrantes do grupo durante mais de 10 anos de pesquisa até ser organizada, sistematizada e finalmente publicada. Posteriormente nos próximos momentos/capítulos, retomarei a “razão orgânica”, para descrevê-la melhor ao leitor, do que se trata, como se faz, e quais os resultados cênicos desse método de preparação de atores.

Todo esse contexto histórico que rastreia minuciosamente a história do teatro na UFPR se torna fundamental para compreendermos como se dão as iniciativas de fomento ao teatro a partir dos órgãos administrativos da universidade, e como cada Reitor, ou Pró-Reitor, ou ainda, Chefe de Departamentos, ou Servidores Técnico Administrativos, Docentes, podem influenciar positiva ou negativamente no processo de constituição de uma linguagem cênica própria, singular na esfera universitária.

Aqui proclamo um alerta no sentido de que não adianta os grupos de teatro produzirem incansavelmente espetáculos, eventos acadêmicos, encontros, seminários, palestras, festivais de teatro, mostras cênicas, debates, criação de cursos de extensão, criação de cursos técnicos, cursos de graduação, pós-graduação, se não estiverem sentados nas cadeiras da gestão universitária, pessoas comprometidas com a ética e a estética teatral que está impressa na história da UFPR.

Somente com gestores sensíveis à Arte do Teatro poderão dar sentido e continuidade à uma história única, irrepetível, singular que o teatro teve, está tendo, e ainda terá por muito tempo na Universidade Federal do Paraná.

A PalavrAção Cia de Teatro sempre contribuiu para essa história desde 1995 até 2018 vinculada à PROEC. Sempre com a preocupação de manter a qualidade artística do que se produz em teatro e prezando por uma identidade própria constituída a partir das relações ético-artístico-afetivas que os seus

integrantes trabalham, a companhia passou por uma gestão na PROEC que não estava preocupada com essa história, e sim, com a iniciativa de reconstruir uma outra história do teatro na universidade.

Desde sua origem em 1995 que a PalavrAção teve como dirigente um professor do quadro funcional da UFPR, e um servidor técnico administrativo para gerir o grupo. Em 2010 o grupo perde seu técnico administrativo que vai para outro setor da UFPR. A partir daí o dirigente/professor tinha que se desdobrar em direção artística do grupo e gestão administrativa. Em 2015 o professor Mengarelli se aposenta na universidade e passa literalmente a administração da PalavrAção para eu conduzir os trabalhos.

Desde então administro a PalavrAção Cia de Teatro como Dirigente administrativo e Diretor Artístico. Articulando um processo de educação emancipatória que desenvolvo nas minhas práticas pedagógicas, estabeleci na Companhia, por não ter um técnico administrativo concursado, uma subdivisão de funções técnicas entre os integrantes do grupo, com intuito de continuarem vivas as práticas já criadas e desenvolvidas por Mengarelli, de sempre trabalhar a autonomia do grupo independente de quem está na direção artística das montagens cênicas.

Fiquei como dirigente a partir de 2015 e logo procurei articular com a PROEC a vaga do servidor técnico administrativo que tínhamos perdido desde 2010. Todo ano fazia a mesma solicitação. Até que a gestão conseguiu abrir edital de concurso público para Técnico Administrativo no cargo de Diretor de Artes Cênicas, portanto, finalmente teríamos novamente alguém oficialmente lotado na PROEC para ser o Dirigente da PalavrAção Cia de Teatro da UFPR. Pelo menos era essa a proposta que vínhamos trabalhando desde a aposentadoria do professor Hugo Mengarelli.

Surge, portanto, a necessidade de solicitação da vaga para diretor de artes cênicas para assumir essa função na PalavrAção e o docente ficaria responsável somente por uma função de supervisão-artístico-pedagógica do grupo (que eu já vinha desenvolvendo com os integrantes). Em 20 de fevereiro de 2018 abre-se um edital de concurso, finalmente com a vaga de diretor de Artes Cênicas que a PalavrAção já pleiteava desde 2010.

No dia 02 de julho de 2018 sai a nomeação no diário oficial do novo diretor de artes cênicas da UFPR, lotado na PROEC, teoricamente para assumir como dirigente da Palavração Cia de Teatro, mas não era exatamente isso que a gestão entendia.

A proposta daquela gestão seria um processo de transição para a criação de um “novo grupo de teatro para um novo dirigente que foi concursado” (grifo meu). Esse processo foi extremamente desgastante no sentido de que havia um grupo estabelecido oficialmente por 23 anos ininterruptos de trabalho, de realizações artístico-culturais-pedagógicas no ensino, na pesquisa e na extensão, e agora decidiram romper com essas práticas, com essa linguagem artística que propôs a Palavração desde sua origem, romper com uma identidade de grupo já estabelecida diante da estrutura institucional da universidade.

Dessa forma, não houve mais uma conjuntura de transição, e sim um processo de rompimento e mudanças radicais na estrutura da PROEC em prol da criação de um novo “Grupo de Teatro da UFPR”, que atualmente está desenvolvendo seus trabalhos artísticos nos espaços que até então estavam destinados à Palavração Cia de Teatro. O que nos restou? Defender até os últimos argumentos a continuidade da PalavrAção na UFPR, mas não mais vinculada a PROEC, que agora tinha outros caminhos para percorrer, por isso a PalavrAção retoma sua travessia em outro setor da universidade. Alguns integrantes ficaram no “grupo novo” (grifo meu) da PROEC, outros, por questões particulares não aceitaram a proposta e saíram do grupo.

Como professor responsável pela PalavrAção, busquei alternativas para que o nome do grupo não desaparecesse na história da universidade como aconteceu, praticamente, com o Núcleo de Teatro em 1990, já relatado anteriormente.

Por uma questão ética, conversei com o professor Mengarelli sobre a proposta de levar a PalavrAção para o Setor Litoral da UFPR, na cidade de Matinhos/PR, região litorânea do Estado, como um projeto de extensão universitária dentro do Programa de Extensão “Núcleo de Arte e Educação”, criado em 2019 no Curso de Licenciatura em Artes da UFPR Litoral, onde atualmente atuo como docente.

Mengarelli não se opôs ao processo de mudança, apesar de sentir demasiado esse rompimento com a PROEC na cidade de Curitiba, o que prejudicaria todos os integrantes que não queriam atuar no grupo novo que se estabelecia ali. Dessa forma seguimos em direção ao litoral do Estado com uma nova perspectiva de trabalho com novos integrantes e uma nova constituição identitária para aqueles que virão.

São diversas produções artístico-culturais-pedagógicas que transpassam o primeiro objetivo do grupo que seria, teoricamente, a montagem de um espetáculo anual a ser apresentado para a comunidade universitária e público em geral. Ultrapassa e muito esse primeiro objetivo.

Nesses anos de história a Cia produziu mais de 30 espetáculos teatrais, várias palestras, debates, exposições, eventos acadêmicos, mostras, festivais, leituras, cursos de formação artística em teatro, cinema, circo, cultura popular, teatro de rua, teatro de bonecos, e um marco fundante na identidade do grupo, em 1998 está registrado para sempre na história da universidade a criação do TEU – Teatro Experimental Universitário, no prédio histórico da UFPR, localizado na Praça Santos Andrade de Curitiba/PR.

Esse seria o primeiro “nome” (Identidade) definido pelo coletivo da PalavrAção, que na época éramos responsáveis pela criação e administração do espaço, mas nas trocas de gestões políticas da universidade, logo após o término da gestão que inaugurou o teatro, o nome foi alterado para TEUNI - Teatro Experimental da Universidade Federal do Paraná pela nova gestão que assumia a PROEC da época. A partir daí não administrávamos mais o espaço, e não pleiteamos mais a volta ao nome original.

Novamente conclamo o alerta para as influências, que cada gestor político-administrativo que assumem as Reitorias, Pró-Reitorias, Chefias de Departamentos e Coordenações de Cursos, podem proceder em direção à uma continuidade ou rompimento de uma linguagem ética e estética na constituição dos grupos artísticos vinculados às universidades. É preciso refletir e analisar com maior profundidade essa questão da gestão sensível ao processo de fomento artístico-cultural nas instâncias superiores da UFPR.

Outro marco histórico importante que surgiu a partir do trabalho da Cia de Teatro PalavrAção e da inauguração do, agora TEUNI, é que naquele

mesmo ano (1998) foi aprovado nas instâncias burocráticas dos conselhos superiores da universidade, o Curso Técnico de Formação de Atores, na Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná. Criou-se então o “tripé artístico” idealizado, planejado e realizado por Mengarelli, que já vislumbrava essas possibilidades dentro da instituição, de ter a liberdade de desenvolver um método próprio de formação de atores, pesquisado, estudado, experimentado e sistematizado.

Ao citar o termo sistematizado, retomo Stanislavski e sua proposta que atravessou e ainda atravessa gerações de atores, diretores, encenadores, pesquisadores e apaixonados por teatro. O autor russo sempre nos apresenta um parâmetro do que significa o corpo do ator em cena. *“Em cada ato físico há um elemento psicológico e um elemento físico em cada ato psicológico, temos que atuar interna e externamente”*. (STANISLÁVSKI, 2000, p. 76).

Mas antes de *Stanislávski*, Razão e Emoção já eram apontadas no discurso de *Denis Diderot*¹⁸, em sua obra *“Paradoxo do Comediante”* que questionava os atores de sua época, que eram “tomados” pela emoção. No seu discurso, o ator *“é um corpo que trabalha a emoção desvinculada da mente”* (DIDEROT, 1996, p.37). Mas como funciona essa emoção que o ator sente? Ou não sente? O Ator é um corpo a ser dissecado. Mas o que é esse corpo? O que significa controlar a emoção? São questões que tentarei dissecar durante a análise das três materialidades enunciativas-discursivas propostas para este texto.

Mas esse corpo do ator que ambos discutem em seus discursos também existe perante uma Sociedade, num determinado contexto histórico, político, social e econômico, portanto, um corpo em vida, em curso, com seus estereótipos, vícios e traumas. *Diderot* e *Stanislávski* estão propondo praticamente um “projeto de renovação do ator contemporâneo” (grifo meu) e inclusive há reformas arquitetônicas nos teatros em prol deste *“ator novo”* que eles almejavam. Seriam estas inquietações desses autores uma “busca por uma identidade” no trabalho do ator daquela época? E hoje? Temos essas

¹⁸ Denis Diderot (1713-1784) Importante escritor, enciclopedista e filósofo francês do século XVIII. Sua obra *“Paradoxo sobre o Comediante”* é ainda hoje discutida por inúmeros pensadores contemporâneos que contribuem com algumas linhas sobre o teatro e o trabalho do ator.

inquietações também? Acredito que sim. Temos. E até por isso estamos aqui pesquisando e produzindo reflexões que nos dão um norte sobre o “sentido” de tudo isso. Bakhtin nos elucida sobre essa questão.

Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com o outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades do sentido. [...] Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2011, p.366 destaques do autor)

É nessa possibilidade do encontro dialógico de duas culturas que poderemos nos pautar em fazer a discussão sobre a linguagem cênica ética e estética do grupo que nasce no contexto universitário. Pois se “cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 2011, p.366), estamos no caminho correto para uma análise precisa dos espetáculos da PalavrAção Cia de Teatro da UFPR, que a identificam enquanto grupo, coletivo, dentro de uma universidade, com uma linguagem própria, singular, autônoma, emancipatória, discursiva, em perspectiva dialógica com a sociedade. Esse ponto será levantado a partir das análises das peças escolhidas para este momento.

A opção de escolha das materialidades enunciativo-discursivas que virão a seguir, foi pautada em alguns critérios metodológicos que tracei para (co)relacionar o espaço-tempo, o cronotopo bakhtiniano, partindo do primeiro espetáculo que eu entrei como ator no elenco, depois apresento uma das obras mais representativas da linguagem cênica proposta pela PalavrAção e seu método específico de treinamento ético e estético do ator, e finalizo com a última montagem oficialmente escrita e dirigida por Mengarelli, que logo após essa montagem, preparou sua aposentadoria como professor na universidade e passou literalmente o bastão para os integrantes mais experientes do grupo para darem continuidade ao seu legado, dentre os quais eu me incluo.

Portanto essas três montagens que serão objeto de análise, simbolizam muito bem o que chamo de travessia desde o título deste trabalho, sempre

trazendo para o leitor todos os referenciais necessários para que o fio condutor cronotópico da minha escrita, chegue, se apresente, e siga adiante.

4.2 Materialidade Discursiva 1 - “O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”

imagem 02: cartaz



Fonte: Acervo do Autor. Arte do Cartaz do espetáculo que também foi utilizada como capa do livro. Arte gráfica: Clécio Zeithamer (1997)

O ano era 1997. No dia 10 de janeiro reiniciavam-se os ensaios, que já vinham desde o ano anterior, para a montagem do 2º espetáculo da Palavração Cia de Teatro da UFPR. Considerado um dos principais textos escritos por Mengarelli, a montagem teve sua estreia no dia 22/03/1997 e ficou em cartaz no Teatro Paiol de Curitiba/PR de quinta a sábado as 20h, e domingos as 19h30. O espetáculo tinha duração de 03 horas, com intervalo de 10 minutos do primeiro ato para o segundo ato.

Devido ao grande sucesso da peça geralmente os ingressos, que eram gratuitos, se esgotavam rapidamente e ficava muita gente de fora. Após essa

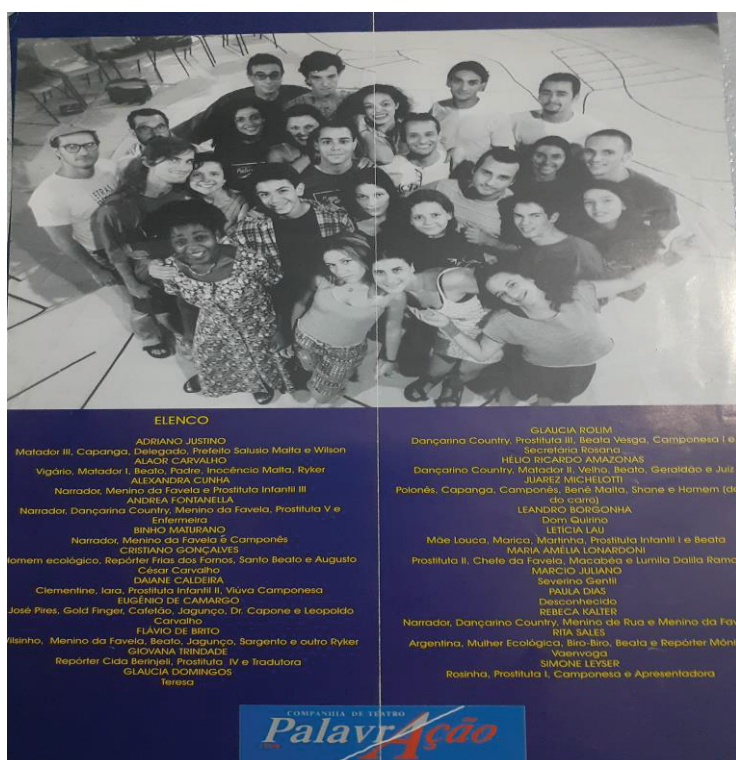
temporada a administração do teatro, vinculado a Fundação Cultural de Curitiba convidou a Companhia para fazermos mais 01 mês de apresentações de Sexta a Domingo as 20h. Temporada total com 30 apresentações absolutamente lotada de público, tendo o teatro capacidade para 200 lugares, logo, 6.000 pessoas assistiram esse espetáculo.

O destaque para cada sujeito/ator do elenco e demais profissionais envolvidos na montagem constam nos anexos deste trabalho. A equipe técnica era uma união de vários profissionais da própria universidade ou convidados especificamente para essa montagem. Na ficha técnica do programa do espetáculo fizemos questão de registrar todos os nomes dos sujeitos/artistas que fizeram e fazem parte da história desse espetáculo.

São sujeitos-artistas que realizaram suas travessias dentro do grupo e sempre permaneceram registrados na história do teatro na universidade. Foi nessa montagem que a ~~Palavra~~Ação abriu testes seletivos em novembro de 1996, pela necessidade de atores do sexo masculino para comporem o elenco, o qual participei e passei. Desde então me tornei um integrante oficial da Companhia e o espetáculo *“O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”* se tornou um marco na minha carreira, pois é a partir dessa montagem que me considere um ator profissional, mesmo sem ganhar cachê, mas devido à grande produção que envolveu o espetáculo não haveria como ser diferente.

O espetáculo ganhou proporções de uma superprodução, pois anteriormente em 1994 essa mesma peça foi montada pelo Teatro Comédia do Paraná no Centro Cultural Teatro Guaíra. Um projeto da Secretaria de Estado da Cultura e do Governo do Estado do Paraná que teve sua estreia no dia 17 de agosto de 1994 no Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha) sob a direção de Mengarelli e, portanto, tínhamos uma responsabilidade maior em questões de qualidade cênica, já que a grande repercussão dessa primeira montagem já permanecia viva na cabeça do público. Um desafio para nós, um grupo de atores amadores em uma montagem e grande porte. Nossa travessia iniciava rumo ao inusitado, com todos os riscos, sem redes de proteção.

Imagem 03: Programa do espetáculo



Fonte: Acervo do Autor. Programa do espetáculo. Arte gráfica: Clécio Zeithamer (1997)

O texto trata de uma paródia da obra “*Dom Quixote de La Mancha*” do escritor espanhol Miguel de Cervantes, que tem sua primeira edição publicada em Madri no ano de 1605. Um dos expoentes máximos da literatura espanhola. Mengarelli se arrisca ao parodiar essa obra prima literária, e segundo Edival Perrini (1996), que faz o prefácio do livro “*O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário*”, faz questão de ressaltar essa coragem do autor em correr riscos em prol de sua obra.

A coragem de Hugo Mengarelli em parodiar “*Dom Quixote de La Mancha*” só poderia mesmo evoluir para dois caminhos: ou seria algo xerocado, sem força criativa, medíocre, ou ganharia densidade própria, geraria energia suficiente para colocar Dom Quirino do Rio Grande e seu fiel companheiro Severino Gentil, lado a lado com seus colegas espanhóis. [...] concebida quase 400 anos depois, a paródia de Hugo Mengarelli tem endereço certo: “um teatro para brasileiro escutar”, explicitado já na primeira página do primeiro ato. E se a escuta for aceita com os sentidos desimpedidos, estará diante de nós um Brasil contemporâneo puro e poluído. (PERRINI; MENGARELLI, 1996, vii)

Quando Perrini (1996) faz esse convite ao público, que “se a escuta for aceita com os sentidos desimpedidos” (*idem*), ou seja, o público deve estar atento, porque o texto escrito já vem carregado de sentidos, a plateia só precisaria escutar, afinal os anos 90 eram repletos de questões políticas envolvendo corrupção, mortes e até um impeachment do presidente Fernando Collor de Mello em 30 de dezembro de 1992.

E isso também estava retratado na paródia de Mengarelli, que mesmo sendo argentino, se tornou conhecedor da cultura brasileira como ninguém, desde que chegou ao país nos idos de 1976, radicado em Curitiba/PR.

Uma primeira referência sobre o processo de constituição da identidade da Palavração já aparece nessa segunda montagem do grupo, (a primeira foi “La Chose Vivant”, citada anteriormente). A escrita do texto já imprime a marca fundante do ator que Mengarelli acredita. O ator que valoriza a “Palavra”, como um fundamento do teatro. Enquanto diretor, Mengarelli fazia questão de cobrar dos atores um texto bem falado no palco, para que não se perca nenhum sentido que o autor quer dar nas suas personagens. Sobre isso nos diz

Apesar de estar articulada na palavra, não seria a voz, como veremos a seguir, que teria o poder de desarticulá-la? Não seria a mesma voz que divide a palavra, ou melhor, faz dela plurívoca, o que faz o Sujeito cindido, [...] também nos caberia questionar: seria a voz portadora de sentido? É claro que, sendo do campo do real, estaria no domínio do indizível, do ominoso, do *non sense*, ou, em todo caso, poderia estar à espera de um sentido por vir na travessia analítica. (MENGARELLI, 2014, p. 157 destaque do autor)

As interrogações apontadas por Mengarelli me fazem pensar sobre a questão da voz e da palavra, mas me interessa mais essa questão da palavra plurívoca que o autor traz. Aqui vejo a concomitância dialógica que faço do trabalho desenvolvido pela Palavração e com os estudos bakhtinianos. Sobre isso Bakhtin diz que “A palavra pronunciada se envergonha de si mesma à luz única do sentido que precisaria enunciar (se, além desse sentido contraposto, não há nada de valor)” (BAKHTIN, 2011, p.122).

Esse valor está justamente na pluralidade de vozes que temos durante a criação estética. No espetáculo “O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”, os atores tiveram um treinamento vocal específico para que constituíssem valor na

palavra a ser dita a partir do texto do autor. Um exemplo dessa poética a ser valorizada pelo ator está nas frases iniciais das personagens “Narradores”.

*“Antes de falar dos heróis
desta história singela,
façamos do nosso palco,
uma espécie de janela,
de onde olhamos, para fora,
o que nela se espelha”*

Já na entrada em cena, a narradora convida literalmente o público para entrar no palco com os atores, na metáfora da janela, seria para a plateia se deslocar da posição de só assistir passivamente o que irá acontecer, mas sim, procurar “se ver” nas personagens que virão, na relação “fora-dentro-dentro-fora” (MENGARELLI, 2014, p.27), ou ainda na relação “corpo interior” e “corpo exterior” (BAKHTIN, 2011, p.44), para produção de sentidos da vida com a obra estética. Os narradores continuam:

*“Este teatro, meus senhores,
não é para vos encantar,
deixar de boca aberta
de tanto luxo brilhar,
não é para inglês ver,
sim pra brasileiro escutar”*

Nesta fala, as personagens narradoras brincam com a teoria do distanciamento brechtiano, ou estranhamento, o *Verfremdungseffekt*. Trabalhado por Mengarelli na direção do espetáculo, a função das narrações justamente era deixar o público atento, sem adentrar na ilusão da alegoria cênica, mas manter-se consciente para refletir sobre o que viria pela frente, informações que dizem respeito a cada brasileiro sentado nas cadeiras do teatro. A funcionalidade disso durante o espetáculo foi surpreendente.

Essa dinâmica trabalhada retrata bem o estilo de direção cênica proposta por Mengarelli na montagem, a relação dialógica do ator com a personagem, da personagem com o público, do público com o ator, do ator consigo mesmo e do público com ele mesmo. Esse dialogismo de dá a partir da proposta de interpretação teatral que a Palavração passou a pesquisar e que permeia seus trabalhos até hoje.

Eram quatro atores fazendo esses narradores, com figurinos neutros, movimentos acrobáticos, bufões, com maquiagem dos naipes de baralho no rosto, uma referência ao sistema coringa de Augusto Boal (1931-2009), que a qualquer momento essas figuras neutras poderiam assumir a cena misturando-se aos personagens, inclusive contracenando também se assim fosse necessário no decorrer da cena. Na imagem a seguir o leitor pode visualizar bem essas características dos narradores em cena.

Imagem 04: Narradores em cena



Fonte: Acervo pessoal do Autor. Em cena os atores-pesquisadores Alaor de Carvalho (personagem Inocência Malta), Andréia Fontanella e Rebeca Kalter (personagens Narradores). Fotografia: Roberto Reitenbach (1997)

Retomo a fala de Bakhtin quando diz que “eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. (BAKHTIN, 2011, p. 341- 342). Esse espetáculo retrata bem essa questão a partir das personagens “*narradores*”.

Os narradores entram e saem do início ao fim da peça, falando, brincando, explicando, alertando, questionando, emocionando, construindo e desconstruindo a peça e o público em uma relação dialógica sublime. É literalmente esse outro que Bakhtin coloca como responsável por trazer-me à consciência.

Depois de vários outros versos, onde eles comentam com o público sobre o trabalho dos atores, as cenas, os cenários diversos por onde acontecerão os conflitos, os adereços cênicos, as músicas, e finalmente os heróis da história “*Dom Quirino do Rio Grande e Severino Gentil da Paraíba*”, o nosso “*Quixote*” do Sul e nosso “*Sancho*” do Nordeste do Brasil.

Reproduzirei os versos na íntegra da apresentação dos heróis para que o leitor tenha uma pequena ideia de quantos enunciados na questão da linguagem artística da Palavração que venho trabalhando estão muito presentes no texto e na interpretação dos atores.

*“Introduzamos, agora,
um herói nesta história:
o Wyatt Earp gaúcho,
o Shane de Antologia,
um cavaleiro solitário
de justiça e alforria”.*

*“Lá cavalga o pampeano
Quirino Bento Moreira
filho e neto de gaúcho
riograndense alma inteira
amador de Clementine
que escolheu de feiticeira”.*

*“Magricelo é o cavalo
Que se chama Pernigrande,
Mesmo de passos curtos,
Serve de bom andante
Nos caminhos tortuosos a
Dom Quirino do Rio Grande”.*

*“Num surrado jumento,
De olhar um pouco imbecil,
Vem montando seu dono
De parecido perfil,
Nordestino alma boa
O tal Severino Gentil”.*

Apenas nesta apresentação dos heróis da peça, notam-se enunciados fundamentais para se levantar o conceito de identidade e linguagem que funda o ator que trabalhou e/ou ainda trabalha na Palavração. As referências cinematográficas nas falas das personagens são corriqueiras e citadas durante o espetáculo todo, e o autor, que tem formação em cinema, faz questão de salientar essas influências em todo o seu trabalho subsequente como veremos nas análises seguintes.

Além disso, o público de imediato, a partir da fala dos narradores, já identificam características específicas de personalidade dos heróis e o que vem pela frente da relação dos dois. Um é apaixonado exageradamente, outro ama tranquilamente, um é orgulhoso de suas origens beirando até a arrogância, outro é humilde com simplicidade, um tem o cavalo puro sangue crioulo do Sul do Brasil, o outro um surrado jumento sofrido, mirrado, que vem do Nordeste brasileiro. Com essas informações o público vai naturalmente se “identificando” com os heróis, cada qual com suas peculiaridades e se inteirando do contexto da ficção que está diante de seus olhos.

Nessa análise podemos dizer que as diversas vozes que enunciam dos heróis também reverberam diretamente na plateia gerando uma arquitetônica dialógica fundamental nas relações de corpo interior e corpo exterior de quem

está envolto naquela esfera, daquele momento único, que se torna irrepetível. Cada espectador na plateia irá tecer suas relações enunciativas com as personagens que estarão no palco. Sobre o enunciado Bakhtin fala que

Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado. Entre os enunciados existem relações que não podem ser definidas em categorias nem mecânicas nem linguísticas. Eles não têm analogias consigo. (BAKHTIN, 2011, p.371)

Assim vejo a relação do público com os atores/personagens no espetáculo analisado. Cada sujeito que vê a peça chegou no teatro com enunciados próprios, deles, que antecedem ao momento de relação com a peça. Sendo o enunciado, o elo na cadeia, aqui entendo como “cadeia discursiva” (grifo meu), as relações se estabelecem a partir dali, em perspectiva dialógica produzindo novos sentidos que sucedem os enunciados anteriores até aquele momento.

E isso, no caso do espetáculo da Palavra/Ação, se deu no trabalho dos atores a partir do valor da palavra, trabalhado exaustivamente com o treinamento vocal do Maestro Álvaro Nadolny, regente do Coral da UFPR e que fez toda a preparação vocal dos atores para o espetáculo.

Finalizando essa primeira parte da análise, encerro com o último verso dos narradores antes ainda da entrada dos heróis na peça.

*““T” é a letra do “til”
para o ABC acabar,
deste fim vem o começo
de uma história singular.
Por isso, aqui paramos,
Para o teatro começar”.*

Eles saem de cena e ao longe se ouve a voz de Dom Quirino cantando para sua amada e entram em cena como se tivessem a cavalo. O trabalho é todo corporal, a imaginação do público faz com que vejam os animais a partir

do trabalho de corpo do ator. Esse corpo outro que Bakhtin irá conjecturar a respeito das relações dialógicas de produção e sentidos. O personagem canta:

*“oh, my darling, oh my darling
Oh my darling Clementine
‘Coz I can’t bear it without you
I’m so sad dear Clementine”*

Novamente aparece o texto em inglês e aqui destaco um enunciado importante na obra de Hugo Mengarelli em todos os tempos. Por nascer na Argentina e ser radicado no Brasil desde 1976, ainda conserva seu sotaque, mesmo falando bem a língua portuguesa, mas praticamente em todos os textos que ele escreveu para montar com a PalavrAção, sempre tem algum personagem que fala uma língua estrangeira, e varia sempre, do inglês, para espanhol, francês, italiano e até alemão se precisar, como veremos nas análises subsequentes das peças *“Agídi, uma Antígona Brasileira”*, na qual tem diversas frases em lorubá, e *“Um Olhar Brechtiano”*, que algumas palavras são ditas pelos atores na língua (alemã) original de Bertolt Brecht.

Para concluir a análise desta primeira materialidade discursiva almejando evidenciar uma possível constituição identitária da linguagem teatral da PalavrAção Cia de Teatro da UFPR, destaco a encenação proposta pelo diretor/autor Mengarelli. Suas influências do cinema, da fotografia, literatura, jornalismo, linguística, psicanálise, filosofia e sociologia reverberam em toda sua postura ética perante o trabalho artístico, seja na autoria ou na direção dos seus atores da Cia PalavrAção.

Como apontei anteriormente, o trabalho vocal e corporal foi extremamente trabalhado em prol do texto, da palavra bem-dita pelos atores. Mas outros detalhes chamaram atenção do público em geral e da crítica especializada da área cênica.

Por exemplo, toda a sonoplastia do espetáculo do início ao fim era executada pelos atores da Companhia e pelos músicos convidados, que inclusive também ficavam em cena, ao vivo, contracenando o tempo todo com

as personagens, no bom estilo brechtiano, quebrando a quarta parede stanislavskiana e reconstruindo quando necessário.

Por exemplo, nas cenas de loucura de Dom Quirino, dos encontros com sua amada “*Clementine*”, vários momentos que o público entra na ilusão alegórica com o personagem, mas logo é trazido à realidade novamente, por alguma fala de Severino, ou música, ou outro personagem que chega, enfim, o jogo “dentro-fora-fora-dentro” (MENGARELLI, 2014, p.27) vai permeando o espetáculo o tempo todo.

Esse aspecto do “ator que faz tudo ao vivo com riqueza de detalhes” (grifo meu), faz com que o grupo de atores tenha uma sintonia primorosa, pois, cada detalhe da cena depende disso. Um gesto sincronizado com um som deve ser treinado até a exaustão para chegar perto da perfeição, no movimento, cadência e ritmo. Todos esses elementos têm forte presença no processo de preparação dos atores da PalavrAção. Processo especificamente idealizado e desenvolvido por seu criador-diretor que denominou a pesquisa de “**razão-orgânica**” (MENGARELLI, 2014, p.179), que caracteriza desde então, como a linha de trabalho na preparação de atores da PalavrAção Cia de Teatro da UFPR até a contemporaneidade.

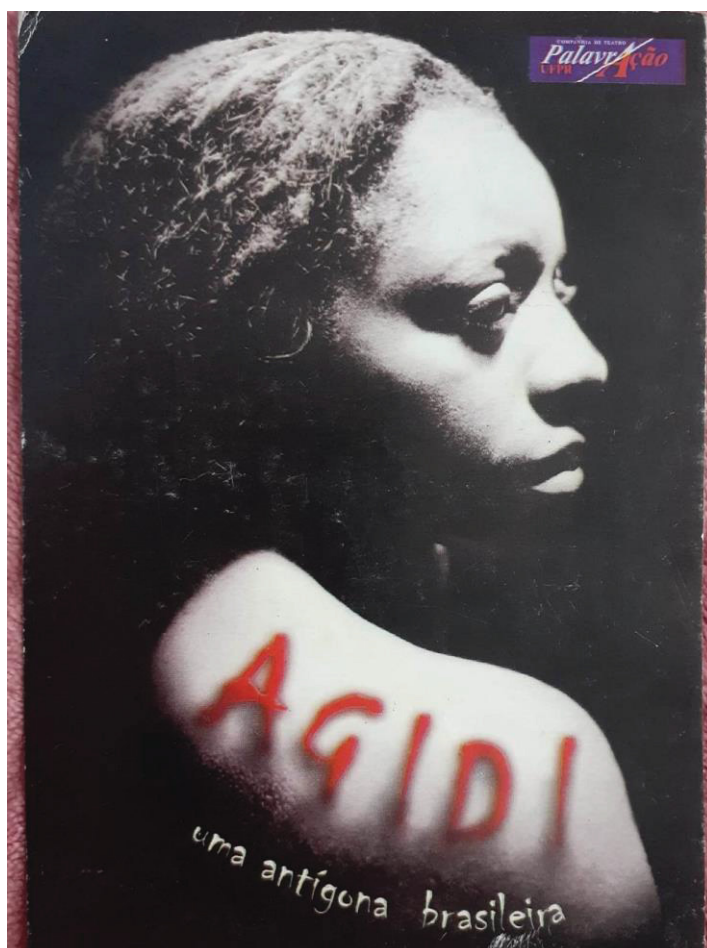
Retomarei esse tema nas considerações finais para tratar desse treinamento de corpo como “*práxis*” e “*poiésis*” dos atores da PalavrAção com exclusividade, pelo menos até este momento da escrita desta tese, não tenho informações de que outro grupo de teatro no Brasil trabalhe com esse treinamento específico de preparação de atores, seja em grupos universitários, amadores ou profissionais. Na próxima materialidade de análise, farei uma introdução do método da razão orgânica, por ter sido justamente nessa montagem os primeiros experimentos dessa pesquisa.

Esse trabalho só começou a reverberar na companhia devido ao projeto de doutorado do Prof. Hugo Mengarelli, o qual desenvolveu suas práticas junto à PalavrAção Cia de Teatro e praticamente todos os integrantes, de certa forma, colaboraram com a pesquisa. Portanto essa linha de trabalho de preparação de atores foi concebida dentro do grupo, e com isso nos tornamos corresponsáveis por todo o processo prático desenvolvido durante a pesquisa

de doutorado. O professor Mengarelli sempre deixou evidente que tinha o desejo de realizar seus experimentos com os integrantes da PalavrAção.

4.3 Materialidade Discursiva 2 - “Agídi, uma Antígona Brasileira”

Imagem 05: Cartaz do espetáculo



Fonte: Acervo do Autor. Cartaz do espetáculo Arte gráfica: Henrique Saidel (2001)

O ano era 2001. A PalavrAção estava em processo de treinamento artístico rumo à montagem do seu 6º espetáculo desde sua criação em 1995. Seguindo a máxima de Bakhtin quando diz que “não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem” (BAKHTIN, 2011, p.371), portanto, citarei os nomes das peças anteriores montadas pela PalavrAção desde sua origem, como enunciados que antecedem a materialidade discursiva a ser analisada, e informo ao leitor que nos anexos estarão também registrados todos os nomes dos artistas

envolvidos em todas essas montagens como uma forma de homenagear meus companheiros sujeitos-atores-pesquisadores que trocaram energia comigo em cena durante toda essa trajetória da PalavrAção em minha travessia.

Primeira montagem - *“La Chose Vivant”* (1996) com texto de criação coletiva e direção de Hugo Mengarelli; 2ª montagem *“O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”* (1997), texto e direção de Hugo Mengarelli; 3ª montagem *“Uma Coroa de Orquídeas para uma Fria Pecadora”* (1998), texto de Nelson Rodrigues com adaptação e direção de Hugo Mengarelli, com um destaque por ter sido o espetáculo que inaugurou o TEUNI; 4ª montagem *“Os Meninos da Rua Paulo”* (2000), texto de Ferenc Molnar com adaptação e direção de Eugênio de Camargo.

Aqui, nesta montagem, uma característica peculiar do nosso trabalho enquanto grupo. Sempre que algum integrante da Companhia despertava o desejo de montar um espetáculo, tinha total liberdade para apresentar sua proposta e realizá-la com o consentimento de todos, como foi esse caso do espetáculo *“Meninos da Rua Paulo”* (2000), que o integrante do grupo Eugênio de Camargo assumiu a direção artística do projeto que foi elaborado e proposto pelo integrante Leandro Borgonha, mantendo uma máxima em nosso coletivo. A parceria entre os artistas envolvidos em um projeto artístico na universidade.

Na 5ª montagem, o grupo retoma a experiência com a linguagem do Teatro de Rua com a montagem *“O Rico Avarento”* (2001), texto de Ariano Suassuna e direção coletiva, e nesse mesmo ano a 6ª montagem *“Agidi, uma Antígona Brasileira”* (2001), texto e adaptação de Hugo Mengarelli, materialidade discursiva a ser analisada a partir de agora.

Esse espetáculo também é um destaque no repertório da PalavrAção por duas razões importantes. Foi a primeira vez que os atores da Companhia receberam um cachê como profissionais, aliás, a PalavrAção sempre estimulou aos seus integrantes a se profissionalizarem junto ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Paraná – SATED/PR. Essa também era uma característica peculiar do grupo, que desenvolvia cursos e oficinas de formação artística que propiciavam maior experiência aos atores-pesquisadores que poderiam se profissionalizar se assim o desejassem.

Essa montagem foi viabilizada a partir de um projeto de Lei Municipal de Incentivo à Cultura, em uma parceria inédita, no que tange em produções teatrais da universidade com a iniciativa privada. Até então todas as montagens tinham sido feitas com orçamento próprio da universidade, mas naquele ano, após aprovação do projeto pela Lei de Incentivo, tudo mudou em termos de verba orçamentária para o teatro.

A segunda razão foi a pesquisa do grupo que partiu para um estudo da cultura afro-brasileira e suas reverberações no meio artístico-social-econômico no país. Um momento importante para a *PalavrAção*, que traz uma reflexão para seu dia a dia. Em um total de 20 integrantes, havia somente 02 atrizes negras no grupo. Mengarelli já estava trabalhando no texto 02 anos antes, e sempre falava que estaria criando uma obra para homenagear as atrizes negras do grupo.

Segundo o autor, considerava um absurdo no Brasil, um país essencialmente constituído pela população negra e os grupos de teatro não tinham essa representatividade. A pesquisa então, foi iniciada a partir dos estudos dos *orixás*¹⁹, origens e histórias do *Candomblé*²⁰, em um processo de resgate cultural afro-brasileiro que naquele momento histórico reverberava com forte intensidade na universidade.

Era um momento que falávamos muito em “Ética” no trabalho do ator, e uma característica da *PalavrAção* sempre foi estudar muito, pesquisar tudo que era possível para uma montagem. Sempre tínhamos parceiros que ministravam palestras, oficinas, workshops, direcionados para o tema da montagem. Além dos treinamentos de corpo, voz, improvisação e interpretação teatral.

A Companhia se encontrava de segunda a sexta das 19:00 às 22:00. Eram 15 horas semanais de trabalhos teórico-práticos de teatro, além de apresentar-se aos sábados e domingos quando entrava em temporada. Como a Ética estava entre os temas principais da pesquisa, chegamos até o clássico grego “Antígona” (442 a.c.) de Sófocles. Segundo Mengarelli uma das

¹⁹ Orixás são divindades cultuadas na religião africana pelo povo Iorubá, que chegam ao Brasil pelos negros escravizados em meados do século XVI. São as divindades do Candomblé.

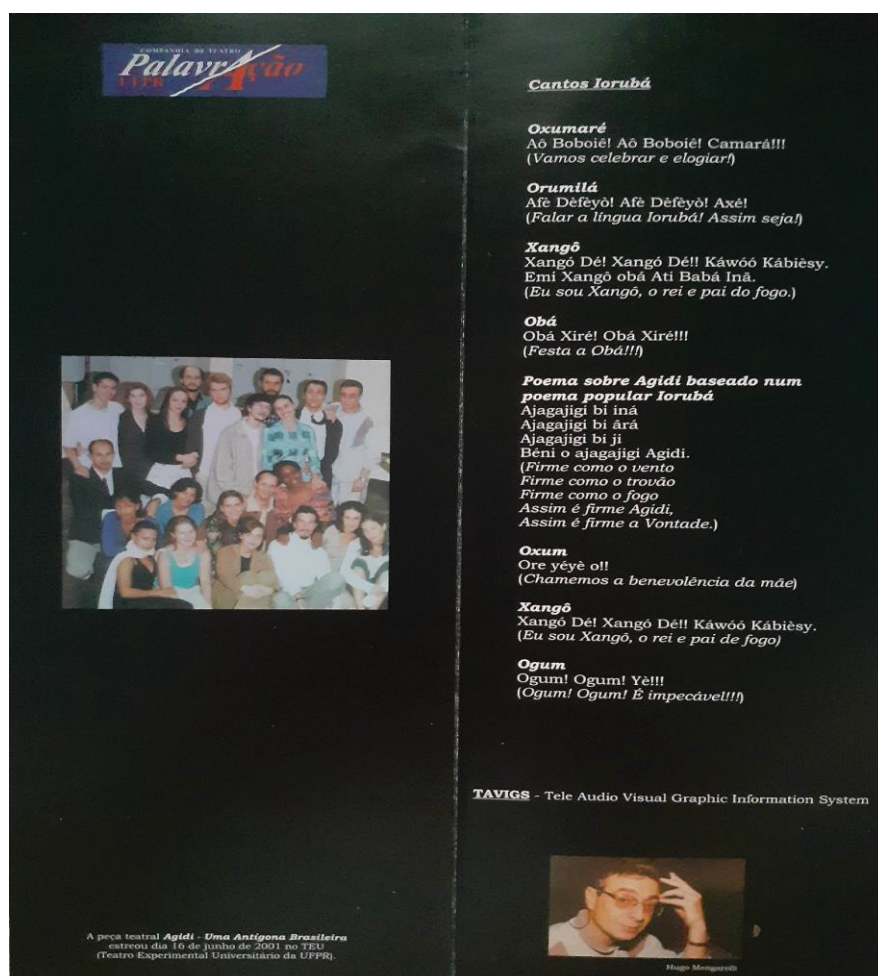
²⁰ Candomblé é uma religião afro-brasileira derivada de cultos tradicionais africanos, na qual há crença em um ser supremo e culto dirigido a forças da natureza na forma de ancestrais divinizados (os orixás).

personagens que melhor representam a questão da “Ética” e do “Desejo” na existência humana.

Aquele que pensa teoricamente contempla esteticamente e age eticamente. Somente do interior do ato real, singular, - único na sua responsabilidade – é possível uma aproximação também singular e única ao existir na sua realidade concreta; somente em relação a isso pode orientar-se uma filosofia primeira (BAKHTIN, 2010, p.79)

Foi dessa maneira que iniciamos os trabalhos da montagem de “*Agidi, uma Antígona Brasileira*”. Pensando teoricamente, contemplando esteticamente e agindo eticamente como nos aponta Bakhtin (2010). A peça é uma livre adaptação da tragédia grega de Sófocles, com cores afro-brasileiras. Primeira montagem profissional (com cachê de atores) do grupo contemplada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

Imagem 06: Programa do espetáculo “Agidi, uma Antígona Brasileira”



Fonte: Acervo do Autor. Programa da peça. Arte gráfica: Henrique Saidel (2001)

Todos os profissionais convidados para comporem o projeto, foram pagos pelo projeto de Lei, e mais um detalhe importante dessa montagem, que é preciso ressaltar. Cada ator da Palavração fez doação de 10% do seu cachê recebido, para contribuir na compra de cadeiras e arquibancadas para o TEUNI, que até então, a universidade não havia adquirido ainda, e o teatro estava sendo utilizado com cadeiras de plástico soltas no espaço.

Com essa oportunidade, em um “ato ético dos integrantes” (grifo meu) o teatro oficialmente teve suas cadeiras fixas em arquibancadas móveis, já que por ser um teatro experimental, uma “*Black-box*”²¹, as arquibancadas podem ser modificadas de acordo com a proposta cênica de quem se apresenta naquele espaço. Essa também era uma condição de aprovação do projeto idealizado por Mengarelli, pelo cenotécnico Carlos Kur e pelo arquiteto Sérgio Izidoro, ambos funcionários do Centro Cultural Teatro Guaíra.

No processo de constituição de identidade na linguagem artística de grupo também pesam essas atitudes dos integrantes. Isso tem a ver com responsabilidade, ética e amor incondicional pelo espaço criativo em que nos encontrávamos. Sobre o ato responsável Bakhtin diz:

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do *meu não-álibi no existir* que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado. É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real (através da referência emotivo-volitiva a mim como aquele que é ativo). É o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável, e a criá-lo, juntamente com seu peso real e sua obrigatoriedade; ele é o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade. (BAKHTIN, 2010, p.99 destaques do autor)

Esse era o espírito daquele grupo naquele contexto, “o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável” (*idem*) que cada um de nós tinha naquele momento, era o nosso “não álibi no existir que transforma a possibilidade vazia

²¹ Black-box (Caixa-preta): tipo de espaço cênico considerado como uma inovação recente na arquitetura teatral. Consiste geralmente de uma sala grande e quadrada com paredes pintadas de preto, sem inclinação de solo e sem muitos adornos, como cortinas, coxias etc. Cadeiras ou arquibancadas móveis, sendo facilmente distribuídas de acordo com a estética dos espetáculos a serem apresentados, geralmente com recursos simples de iluminação e cenários.

em ato responsável” (BAKHTIN, 2010, p.99) que nos identificava enquanto grupo, na relação de um com o outro e com a instituição que nos abrigava.

Aproveito para ressaltar que a palavra “ato”, utilizada em toda a extensão desta escrita, está situada na ideia bakhtiniana, [...] na qual a ação é diferente de ato, pois uma ação se refere às situações comportamentais e podem ser identificadas de modo mecânico ou intencional. Já o ato corporificado neste estudo, diz respeito à assinatura do sujeito, a sua responsabilidade por inteiro diante do seu pensamento frente ao outro, portanto, no ato respondo pela minha assinatura. [...] No ato me situo na esfera do gesto ético, no qual me descortino, me revelo e me coloco no risco por inteira. Assim, o ato vivido interessa a esta pesquisa” (TELES, 2020, p.16)

Nessa perspectiva sobre a palavra “ato” que Teles (2020) apresenta em sua tese, pretendo encaminhar minha escrita por este caminho do “gesto ético” que possibilitará meu descortinar, revelar através da análise deste espetáculo que marcou minha vida em termos de pesquisa, preparação, montagem e apresentação final para o público.

A começar pela preparação corporal, que para esse espetáculo foi enriquecedor culturalmente para todos nós. Conhecer, compreender a cultura afrobrasileira, praticar a Capoeira, que aliás, foi um dos nossos treinamentos de preparação para a peça. A roda, o jogo, o canto, os toques dos berimbaus, a filosofia da capoeiragem, tudo estava sendo trabalhado, eram 2 horas de treinos diários de movimentos da capoeira e mais 1 hora de toque de instrumentos e canto. Mais tarde diminuíram para 1 hora para cada treino e próximo da estreia aumentamos para 4 horas diárias de ensaios completos.

A capoeira, escolhida como técnica para a preparação corporal dos atores, foi especificamente o jogo da *Capoeira Angola*²², que tem características diferentes da *Capoeira Regional*²³, como por exemplo, o

²² Capoeira Angola é considerada por diversos mestres como a “Capoeira Mãe”, que veio diretamente da África e foi difundida no Brasil por Mestre Pastinha (1889-1981), que conta que aprendeu a capoeira com um negro escravo chamado Benedito que teria vindo da África e dominava os movimentos da capoeira, ensinando-o para se defender de um rival, que sempre batia em Pastinha durante suas andanças pelas ruas de Salvador/BA. Atualmente a Angola é considerada no Brasil e no mundo como a Capoeira Tradicional. É jogada com inteligência e malícia, com mandinga e astúcia.

²³ Capoeira Regional foi criada por Mestre Bimba (1900-1947) na década de 1930 que a partir do seu conhecimento da Capoeira de Angola, recriou alguns movimentos e inseriu outros de maior força e habilidades acrobáticas, como saltos mortais em alta velocidade. A capoeira regional é considerada no Brasil e no mundo como a Capoeira contemporânea. É jogada com força e habilidade acrobática, velocidade e agressividade.

angoleiro joga mais no chão, enquanto o regional trabalha mais movimentos altos com saltos mortais, o movimento da Angola é mais sutil e da regional é mais expansivo. A capoeira Angola é mais gingada na mandinga, a regional mais na habilidade e força física do jogador.

Como tínhamos o foco na consciência do corpo, o estudo dos movimentos, o jogo com destreza, a malandragem da capoeira, optamos pela Capoeira Angola e tudo era pesquisado, treinado, e ensaiado para que qualquer ator pudesse executar sua função com qualidade técnica e responsabilidade ética. O preparador corporal da época, Alexandre Wasong, era integrante da Palavra/Ação e fora do grupo já treinava capoeira com seu grupo chamado “*Capoeira Angola Mãe*”, um dos grupos precursores da capoeira angola na cidade de Curitiba/PR, que atualmente já conta com diversos grupos de angoleiros que mantêm viva essa tradição da arte de Mestre Pastinha.

Paralelamente ao treino de capoeira, também fazíamos aulas de percussão de atabaques com os toques dos orixás, pois tudo seria tocado ao vivo no espetáculo pelos atores em cena. E um grupo específico de atrizes também faziam aulas de danças afro-brasileiras e criação coreográfica de algumas danças dos Orixás, especificamente Xangô²⁴ e Ogum²⁵, que já estavam pré-definidos para o espetáculo já na escrita do texto.

O Treinamento de corpo especificamente nesse espetáculo, era para que o ator ficasse realmente numa posição ética de doação para o seu trabalho, para as personagens. Isso era exigido constantemente por Mengarelli durante os ensaios do espetáculo “*Agídi, uma Antígona Brasileira*”. O corpo como valor interno no processo de construção da personagem.

Bakhtin (2011) vai falar sobre essa relação do corpo como valor: o corpo interior. Me aproprio dessa frase bakhtiniana para confirmar que após os treinamentos o ator interioriza essas práticas e depois refaz esse caminho ao contrário, vai exteriorizar essa expressividade que já foi treinada antes.

²⁴ Xangô é considerado o mestre da sabedoria, o deus da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo. Orixá cultuado no candomblé, religião de origem africana trazida ao Brasil pelos negros escravizados em meados do século XVI. Religião com origem no povo africano Iorubá.

²⁵ Ogum é o orixá guerreiro, dono do ferro e do fogo, defensor da lei e da ordem, abre caminhos e vence as lutas, protetor dos mais fracos.

O corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que nele são valores plásticos e picturais. (BAKHTIN, 2011, p.47)

É justamente por esse caminho que desenvolvemos nossos métodos de construção da personagem, pois entendo que a personagem é “um corpo outro exterior” (grifo meu) e que nós atores, teremos que a partir das “categorias cognitivas, éticas e estéticas” (BAKHTIN, 2011, p.47) acessar esse corpo exterior, aproximarmos, e no processo de construção trazemos esse “conjunto de elementos visuais e táteis” (*idem*), ditos por Bakhtin, que já são presentes na personagem, conseguimos acessar e essa relação interno x externo, é que resultará na vida da personagem em cena.

Outros elementos de relação corpo interno e corpo externo fica evidente quando durante as pesquisas, iniciamos um processo de produzir sentidos no corpo a partir do cheiro. Mengarelli chamou esse processo de “*Aromaturgia*” como uma “*dramaturgia do aroma*”, ou do cheiro, como queiram. Falarei do meu processo pessoal como ator que tive nesse trabalho específico. Neste momento adentro a pesquisa como sujeito/pesquisado.

Meu personagem chamava “*Rhuan*”, um jornalista tímido, um dos melhores amigos de Agidi, a âncora do Telejornal em que trabalham os personagens da trama. Rhuan é neto de argentino, (Mengarelli homenageia seu neto Rhuan na escrita da peça) e tem uma ligação singular com seu “*abuelo*”, personagem onírico que aparece em um momento do espetáculo dançando um tango com a “*abuela*”. Uma cena marcante e fundamental para constituição do meu personagem.

Meu aroma ficou uma mistura de tabaco com uva verde, o tabaco vinha de exercícios de improvisação que fizemos durante o processo, quando “*mi abuelo*” estava me ensinando a fumar charuto. Depois Rhuan se apaixona pela jornalista “*Clarissa*”, (par romântico) da história, que também durante um exercício de improvisação a atriz chegou no ensaio com uma bala de uva verde, e sentindo aquele cheiro, ficou como estímulo para interiorizar o amor por ela. Na mistura dos “*dois amores da vida de Rhuan*”, criou-se o perfume com aroma misturado de tabaco com uva verde.

O Departamento de Farmácia da universidade providenciara os aromas para todos os atores, cada um foi descobrindo durante as improvisações, os seus cheiros que conduziam as relações dos personagens durante o espetáculo. Um estímulo também para o público, que sentiam cada aroma dos personagens que estavam em cena.

Imagem 07: Cena do espetáculo “Agidi, uma Antígona Brasileira”



Fonte: Acervo do Autor. Ator Alaor de Carvalho (personagem Rhuan) em cena com as atrizes Judite Fioreze e Geisa Müller (personagem Clarissa ao fundo de costas), e mais ao fundo de frente o ator Henrique Saidel. Fotografia: Roberto Reitenbach (2001)

Esses estímulos criados para os atores desenvolverem suas personagens e se relacionarem em cena, é também uma característica marcante no processo de identidade da PalavraAção. A base está durante a preparação dos corpos dos atores em relação com o exterior, ou seja, uma relação “dentro-fora” (MENGARELLI, 2014, p.27).

Durante os exercícios de improvisação esses corpos entram em processo discursivo se relacionando com outros corpos, e nessa relação “fora-dentro” (*idem*) é que se produzem os sentidos necessários para a vida da personagem no palco.

Na análise dessa materialidade repetem-se algumas características encontradas na análise anterior. Por exemplo, novamente Mengarelli coloca falas em outra língua, espanhol neste caso, em algumas falas do personagem Rhuan. Traz novamente a questão do desejo como ato ético no trabalho do ator, teoria que alavanca todas as ações da PalavraAção enquanto grupo.

Aliás durante a pesquisa para escrita do texto, o autor foi estudar a língua lorubá, para fazer a transposição do texto de Antígona, como personificação do desejo, assim traduziu para “*Agídi*”, que em lorubá significa “*desejo, vontade*”. A nossa “*Antígona brasileira*” como denominou Mengarelli, atua no campo do desejo, que para o autor é o campo da ética do trabalho do ator, não foi acaso que seu Livro publicado em 2014 se intitula “*Ética e Estética no Ator: uma questão de desejo*” (2014). Sobre isso Mengarelli diz,

O ator, como desejante, não tem outro objeto a não ser a **travessia** da criação artística, o objeto é o próprio devir. Seu único fim está no seu próprio trabalho teatral que, por ser uma travessia, é o “meio” pelo qual se realiza, **real-íça**: a árvore da criação, *Wo es war, sol Ich werden*, onde era isso, o real, advirá a árvore para dar seus frutos. Uma linda metáfora dessa emergência que nos dá Guimarães Rosa: “O Real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Com isso a criação é um encontro, é a *pedra no meio do caminho* que deve ser lavrada. (MENGARELLI, 2014, p.31 - grifos do autor)

Tendo o objeto como “a travessia da criação artística” (*idem*) dita por Mengarelli, apresento esse texto também como uma travessia, em processo de construção, sem amarras, nem lastros teóricos que nos prendam à uma única visão de mundo. O trabalho do ator sempre está no campo da investigação do ato criativo, e isso poderá levá-lo para constituição de sua linha de trabalho,

sua linguagem artística única, singular, a partir da relação dialógica do sujeito/ator com seus companheiros de grupo e a instituição que os abrigam.

É essa linha de trabalho que reverbera em praticamente todas as montagens teatrais criadas e/ou dirigidas por Mengarelli. Tanto em *“O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”* (1997), quanto em *“Agidi, uma Antígona Brasileira”* (2001), é o campo do desejo que permeia na travessia de seus personagens e de seus companheiros artistas, sejam do elenco de atores ou da equipe técnica de criação. Um todo constituído por uma teia de conhecimentos que transparece no discurso-enunciativo de suas peças de teatro apresentadas ao público, seja na própria universidade ou em outros ambientes artístico-culturais que tenham como foco o teatro. Essa **“marca identitária”** (grifo meu) imprime uma ética e uma estética singular no trabalho da PalavrAção Cia de teatro da UFPR.

4.4 Materialidade Discursiva 3 - “Um Olhar Brechtiano”

Imagem 08: Cartaz do espetáculo “Um Olhar Brechtiano”



Fonte: Acervo do Autor. Cartaz do espetáculo. Arte gráfica: Marcelo Leonel Felczak
(2012)

O ano era 2012. Com esse projeto de montagem iniciou-se na PalavrAção uma investigação sobre o homem contemporâneo, e na ocasião focamos no totalitarismo do mercado com recortes de quatro textos de Bertolt Brecht, como: “*A ópera de três vinténs*” (1928), “*Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*” (1929), e a obra “*Terror e Miséria no Terceiro Reich*” (1935), e “*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*” (1941).

Resgatando a abordagem metodológica que propus ao leitor em termos organizacionais sobre o repertório cronotópico da PalavrAção, destaco as outras montagens do grupo a partir de “*Agidi, uma Antígona Brasileira*” (2001), dando sequência aos registros anteriores com a 7ª montagem chamada “*A Bicicleta do Condenado*” (2002), texto do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal e direção de Eugênio de Camargo.

A partir de 2002 a PalavrAção inicia uma pesquisa dentro da chamada “*Performance Popular Brasileira*”, coordenada pelo integrante Adriano Esturilho, que resultou em uma série de performances criadas e apresentadas na universidade e nas ruas de Curitiba/PR. Todos esses trabalhos culminaram na 8ª montagem do grupo, a peça “*Arrastom*” (2002/2003), com um texto construído como uma colagem cênica inspirada na obra de Tom Zé e direção do integrante Adriano Esturilho.

A 9ª montagem da PalavrAção é uma novidade não experimentada até então no grupo. Um monólogo, proposta criada e realizada pela integrante-atriz-pesquisadora Geisa Mueller, que sentia o desejo de trabalhar no coletivo questões que ela estava pesquisando a respeito do feminino e suas relações artísticas dentro de um coletivo. Dessa pesquisa individual, desenvolvida no/para o coletivo nasceu o espetáculo “*Véspidas*” (2003), texto de Carina Dias e Georg Büchner com direção de Eugênio de Camargo e Carina Dias.

Durante esse processo que diversos integrantes colocavam propostas para votação no grupo, de acordo com suas pesquisas pessoais e processos coletivos de montagem cênica, foram originadas as duas próximas montagens do grupo. A 10ª peça foi “*Chá das cinco: uma peça para jardins*” (2003/2004), texto de criação coletiva a partir de improvisações dos atores-pesquisadores e direção de Eugênio de Camargo, e a 11ª denominada “*CriÂnsia*” (2003/2004),

texto de criação coletiva considerado como um espetáculo interativo e de linguagem performática com direção de Adriano Esturilho.

Já na 12ª montagem do grupo, Mengarelli retorna como diretor artístico, após um período afastado para seu doutoramento, e propõem os estudos sobre Bertolt Brecht, como um retorno aos processos de preparação de atores pautados na sua pesquisa do doutorado, então cria-se o espetáculo “*A Exceção e a Regra*” (2004), texto de Bertolt Brecht e direção de Hugo Mengarelli e Adriano Esturilho. Foi nesse mesmo ano que a PalavrAção desenvolveu uma parceria inédita com a Secretaria de Educação Estadual e Municipal, trabalhando com projeto de “*Oficinas de Iniciação Teatral*”, contemplando diversas escolas que estavam inscritas em um projeto de inclusão social da universidade. Esse projeto foi fundamental para que a formação artístico-pedagógica dos integrantes do grupo, que ministraram as oficinas, pudesse desenvolver seu lado de artista-educador, que até então não reverberava muito na PalavrAção.

Dessas experiências dos integrantes-atores-pesquisadores-educadores desperta o desejo de continuidade em nossa travessia artística e nasce a 14ª montagem, “*Bailei na curva*” (2004/2005), texto de Júlio Conte e direção de Paulo Farias, um dos integrantes que ministrou a oficina e conseguiu mesclar na peça os atores da PalavrAção com os alunos dos colégios participantes do projeto de inclusão social da UFPR. Em 2006 iniciam-se os ensaios para a próxima montagem que estrearia somente no ano seguinte, a 15ª peça do grupo, “*Tanguapo*” (2007), texto do poeta escritor Jorge Luís Borges e direção de Hugo Mengarelli, que retoma seus desejos pela dramaturgia que resultaria na montagem do próximo ano.

“*Don Ricardo Terzo*” (2008), a 16ª montagem da PalavrAção com texto de Hugo Mengarelli e direção do artista italiano Roberto Innocente, que veio da cidade de Padova na Itália e radicou-se em Curitiba/PR após realizar a direção de uma ópera a convite do Teatro Guaíra. Foi uma ação formativa também inédita até então, na qual o autor, Mengarelli, atuou como ator, e convidou outro artista profissional para dirigir a PalavrAção, que nunca tinha passado por essa experiência de um diretor convidado de fora.

Em 2009, após experimentarmos a proposta de diretor artístico convidado, o grupo retoma suas pesquisas de propostas internas dos integrantes. Mais dois espetáculos são produzidos nesse período. “*Porque o Ogro Vermelho chorou*” (2009), texto de criação coletiva e direção de Paulo Marques demarcando a 17ª montagem e a peça “*A casa de Bernarda Alba*” (2009), texto de Federico Garcia Lorca e direção de Paulo Farias, como a 18ª montagem oficial.

Em 2010 a PalavrAção retoma suas pesquisas na cultura popular e foi a minha vez de propor uma montagem. Pesquisando o teatro de bonecos e formas animadas, criamos uma peça de *mamulengo*, a 19ª montagem chamada “*As aventuras de uma viúva alucinada*” (2010), texto de Januário de Oliveira (1910-1977), ou simplesmente “*Mestre Ginú*”, como era conhecido em Recife/PE, com a direção de Alaor Carvalho. Como era um espetáculo de bonecos e mais trabalhado para apresentações de rua e locais alternativos, uma outra parte do grupo que não se identificava com essa linguagem específica, iniciaram outra proposta para palco e em seguida cria-se a 20ª peça, “*Carícias*” (2011), texto de Sergi Berbel e direção de Paulo Marques.

E finalmente chegamos ao espetáculo que será analisado neste momento/capítulo como terceira materialidade enunciativo-discursiva do meu trabalho. A 21ª peça montada pela PalavrAção Cia de Teatro da UFPR, “*Um olhar brechtiano*” (2012), textos de Bertolt Brecht e direção de Hugo Mengarelli.

Outro espetáculo marcante na história do grupo e da universidade, no sentido da pesquisa, do ensino e da extensão, pois iniciava-se naquele momento toda a preparação da publicação do livro de Mengarelli que imprimia sua marca definitivamente na história da universidade com uma pesquisa idealizada, formulada, desenvolvida, registrada e publicada em interface com o ensino e a extensão.

Pois durante todo o processo pudemos trabalhar com oficinas de formação artística, com parcerias externas à universidade, como escolas municipais e estaduais, sem falar nos espetáculos apresentados gratuitamente para o público em geral, uma singela devolução à Sociedade por estarmos em uma instituição pública de ensino com responsabilidade intelectual, científica e social, produzindo cultura e arte para o desenvolvimento da cidadania.

Imagem 09: Programa do espetáculo

Um Olhar Brechtiano

Direção, adaptação e textos complementares: Hugo Mengarelli
Assistente de Direção: Cesar Felipe Pereira

Elenco:
Aivy Rodrigues Malmann
Alaor Carvalho
Bruno Jugend
Diviane Schuhli
Gessé Malmann
Gisele Henning
Gustavo Iglesias
Hellen Carvalho
Janaina Ferreira
João Winch
Marcelo Leonel
Marcio Bosi
Raquel Queiróz
Ruthnéia Rodrigues

Cenografia: Yaya Sugayama
Assistente de Cenografia: Thaysa Petry Lisbôa
Coreografia: Rafael Pacheco
Designer Gráfico: Marcelo Leonel Felczak
Figurino: Yaya Sugayama
Assistente de Figurino: Thaysa Petry Lisbôa
Confeção de Figurinos: Noeli Santana
Iluminação: Nadia Luciani
Maquiagem: Yaya Sugayama
Operação de Iluminação: Cesar Felipe Pereira
Projeções: Rhuan Zuke do Amaral
Operação de projeções: Cesar Felipe Pereira
Sonoplastia: Digo Policiano
Instrumentação, poema de Brecht: Digo Policiano
Composição, Money: Doriane Rossi, Hellen Carvalho, Hugo Mengarelli, Marcelo Leonel
Blues Brecht: Luciano Rosi Mengarelli
Produção: Thaysa Petry Lisbôa

Os Grandes poetas e artistas nunca foram superados por suas ideologias, é por isso que se tornam perenes. Brecht é daqueles que nos surpreende, mesmo no fim dos anos 20, falava de coisas que parecem recém escritas. A Cia de Teatro PalavrAção da UFPR articula quatro peças: Ascensão e queda da cidade de Mahagonny, A Ópera dos três vinténs, Terror e misérias do 3º Reich e A Resistível Ascensão de Arturo Ui; nelas Brecht nos coloca diante de duas coisas bem presentes hoje. Um mundo em que tudo é possível, comandado com a injunção de: “Goza!”, e o mal-estar próprio da essência humana, como nos disse Paul Ackermann: “falta alguma coisa”. Nosso mundo se assemelha ao do bandido Mac Navalha, este nos coloca diante de uma realidade da qual é difícil escapar: “O que é o assalto a um banco comparado à fundação de um banco?”. O mundo financeiro tem feito estragos grandiosos em nome da idéia única da Sociedade de Mercado, em nome de uma igualdade mentirosa e equidade constantemente transgredida. As conseqüências de tudo isto: eliminação das diferenças, seja sexual, como geracional. Apesar do grande político, presente principalmente nos seus textos denominados “didáticos”, Brecht nos traz também textos implícitos, por exemplo, o jogo que a mulher, a mãe, faz na cena de “O Espião” de “Terror e Misérias do Terceiro Reich”. É claro que Brecht nos coloca diante de um teatro da descontinuidade, sua sempre tão discutida *Verfremdungs-Effekt* – isso que traduzo como “estranhamento-distanciamento” – e que coloca não só o público, mas ao próprio ator diante da representação, a possibilidade da reflexão.

Hugo Mengarelli

Fonte: Acervo do Autor. Arte gráfica: Marcelo Leonel Felczak (2012)

Nessa montagem especificamente trabalhamos no espetáculo o *VerfremdungsEffekt* brechtiano. Para isso os estudos dos atores voltaram-se novamente para a interpretação do ator e a criação da personagem, necessitando articular com outros autores que porventura poderiam colaborar nessa perspectiva. Sobre isso Sandra Chacra nos diz:

Por mais distanciado que ele esteja da sua personagem, sempre acaba, de algum modo, por se misturar com ela [...]. O distanciamento [...] faz com que o fenômeno do desdobramento apareça de modo mais explícito aos olhos do público, a fim de evitar o “ilusionismo” que afasta o espectador de sua função crítica. (CHACRA, 1983, p.75 - grifo da autora)

Essa função crítica era elemento chave na montagem. O público precisaria estar completamente consciente durante o espetáculo. É esse desdobramento citado por Chacra (1983), que se aproxima do pensamento brechtiano e de tudo que criamos no processo de preparação para o espetáculo. Sobre isso Mengarelli argumenta da sua opção estética da teoria brechtiana para a montagem.

Brecht trata de fazer visível essa dobradura, ainda que, poderíamos dizer, não se trataria da personagem-ator, senão da personagem X e a personagem-ator, já que o ator no palco não poderia fugir de representar uma outra personagem. Noutras palavras, Brecht nos leva a apresentar duas ficções para denunciar a própria ficção. (MENGARELLI, 2014, p.37)

Exatamente dessa forma que a direção artística de Mengarelli procedeu na montagem do espetáculo. Nosso trabalho de interpretação era todo direcionado para essa relação desdobrada, ou seja, os contrários convivendo, o paradoxo como estrutura permeando o Real-Simbólico-Imaginário, onde brincávamos com a ficção denunciando nossa própria ficção, e conseqüentemente no público também chegava à denúncia da sua realidade mórbida da relação de mercado do homem contemporâneo, onde o verdadeiro Deus está no dinheiro e poder de compra.

Isso pode ser visto pelo público de diversas formas. Brecht utilizava diversos efeitos para provocar o estranhamento-distanciamento na quebra do discurso, como cartazes, projeções e cantos, estabelecendo a quebra da quarta parede. No espetáculo pudemos experimentar também esses efeitos, em diversas cenas trabalhamos com cartazes, além de termos um personagem narrador clownesco dialogando com a plateia o tempo todo sobre as cenas que ocorriam. Nos quatro textos trabalhados Brecht nos apresenta um mundo em que tudo é possível e o mal-estar próprio da essência humana. Duas situações muito presentes na sociedade contemporânea.

Esse espetáculo retratou bem os estragos grandiosos que o mundo financeiro faz em nome de uma ideia única da sociedade de mercado, em nome de uma igualdade mentirosa e equidade constantemente transgredida. Como lidar com as consequências de tudo isso?

Imagem 10: Cena do espetáculo “Um Olhar Brechtiano”



Fonte: Acervo do Autor. Personagem “Paul” (Alaor de Carvalho) em cena com a “Cantora” (Hellen Carvalho), ao fundo o “Vigia” (Gessé Malmann). Fotografia: ASCIM – Assessoria de Comunicação e Imprensa (2012)

No espetáculo as personagens davam sua contribuição para o público, questionando, representando, dialogando e cobrando uma posição. Sem um ponto final, Brecht nos coloca diante de um teatro da descontinuidade, e sua sempre discutida *Verfremdungseffekt*, é que coloca não só o público, mas também ao próprio ator diante da representação, a possibilidade da reflexão.

O item mais interessante no processo de montagem dessa peça, foi a preparação corporal, que iniciou a partir de exercícios de improvisação após as leituras dos textos originais a serem trabalhados. A partir do método da razão-orgânica, com o material de leitura das personagens o elenco partia para a lona (na sala de ensaios sempre utilizamos uma lona emborrachada como demarcação do espaço cênico de trabalho) e desenvolvíamos exercícios de improvisação com cada situação cênica do texto.

No capítulo 7 da obra *“Ética e Estética no ator: uma questão de desejo”* (2014), Mengarelli traça metodológica e didaticamente todo o processo de desenvolvimento do treinamento de preparação de atores que ele denominou razão-orgânica. O capítulo chama *“Corpo e “energia”: o caminho da razão-orgânica como síntese do paradoxo”* e inicia falando do ator e sua angústia-criação, sobre o que Stanislavski considerava como chave em seu sistema, a experiência, a vivência. Mengarelli afirma

Experiência-vivência como acontecimento, experiência que, se tem a ver com a vida do ator, fundamentalmente tem a ver com a vivência dele numa situação dramática. Era essa a que devia predominar, essa vivência junto dos seus companheiros provocaria a mudança no ator. Algo de ético se reclama do criador e esse algo está relacionado ao momento em que a angústia – é a angústia de castração que se trata – se transforma em criação. (MENGARELLI, 2014, p.175)

Segundo Mengarelli o ato criativo é um ato de maior solidão, mesmo que o ator tenha que lidar com todos os fantasmas da sua história. A respeito disso Peter Brook²⁶ diz que “no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos”. (BROOK, 1999, p.19), ou seja, não há alibi para o ator a não ser se jogar no abismo sem qualquer tipo de rede de proteção, esse é o ato da criação. Agir duas vezes antes de pensar, senão seus pensamentos poderão te derrubar, dar uma rasteira em si mesmo e comprometer seu ato estético artístico.

Com a razão orgânica não corremos esse risco. Pois trata-se da energização do corpo para se jogar no abismo, sem medo dos riscos. Foi durante a preparação corporal desse espetáculo que pudemos experimentar a pesquisa da razão orgânica completa, pois estava finalizada a pesquisa e pronta para ser publicada, o que aconteceria 02 anos depois, em 2014 quando sai o livro. Trata-se de exercícios de “energização” do corpo.

Mas não se trata de qualquer energia, é a “energia” entre aspas mesmo que Mengarelli irá definir assim:

²⁶ Peter Brook (1925) é diretor de teatro e cinema. Foi codiretor da Royal Shakespeare Company em 1962, fundador do Centro de Pesquisa Teatral em Paris, a qual dirige até hoje e a partir de 1968 transfere-se definitivamente para Paris, onde trabalha até hoje no Centro Internacional de Criação Teatral.

É uma “energia” – entre aspas – que não tem origem na massa física do objeto – músculos, por exemplo – e sim, na falta, na carência radical do objeto, ou seja, essa “energia” é proveniente dos buracos do corpo (boca, olhos, ouvido, ânus etc.), isto é, das pulsões. Das pulsões parciais se origina a “energia” totalizadora – na mediada em que envolve todo o corpo -, que está relacionada com a libido ou pulsão de vida [...]. mas o termo energia não seria o mais correto. O melhor seria usar **real da pulsão** ou, no mínimo, o efeito da mesma, a **libido**. Por isso, tentamos usar um termo que se aproxime, como **razão-orgânica** [...]. (MENGARELLI, 2014, p.179 grifos do autor)

É essa “energia” entre aspas que procuramos desenvolver na lona de trabalho com sequencias de exercícios pré-elaborados pelo Prof. Hugo Mengarelli e que constam no seu livro também. Os exercícios estão divididos em 07 partes, mas no momento descreverei apenas as 2 primeiras como exemplo ao leitor, que poderá acessar os exercícios completos diretamente pelo livro já citado anteriormente: 1ª- *“aquecimento: respiração e razão-orgânica”*. 2ª- *“o olhar”*. 3ª- *“o olhar com andarritmo e ressonância”*. 4ª- *“Improvisação e ações físicas”*. 5ª- *“o conflito”*. 6ª- *“os anteparos”*. 7ª- *“status da personagem em cena”*. (MENGARELLI, 2014, p.187-2013)

A primeira parte, portanto, consiste em **A - caminhada no espaço**, partindo dos trabalhos de Viola Spolin²⁷, que utiliza o dentro-fora/fora-dentro. Treina a respiração 1º **tórax**, 2º **diafragma**, dividida em abdominal anterior e posterior, a respiração 3º **intercostal**. Combina 2 respirações juntas, depois as três juntas que formarão a respiração **total**. E por último, joga a respiração para todas as extremidades do corpo, o corpo inteiro respira, é o que chamamos na razão-orgânica de respiração **integral**.

Inicia o treinamento de respirações diversas de forma simétrica, 4x4 ou 6x6 e depois de forma assimétrica, 4x8 ou 2x6. Parte para o experimento do corpo no espaço, mantendo essa respiração já trabalhada anteriormente, primeiro você **atravessa** o espaço e, depois deixa o espaço **atravessá-lo**. Atravessar (dentro-fora) e ser atravessado (fora-dentro) simultaneamente. **Sustente** o espaço e permita que ele **o sustente** também. **Sustente** e seja **sustentado**, simultaneamente.

²⁷ Viola Spolin (1906-1994). Autora e diretora norte-americana de teatro, considerada como a precursora do teatro improvisacional, sistematizou os jogos teatrais como metodologia de atuação e conhecimento do teatro. Grande influenciadora de artistas e grupos das décadas de 1950 e 1960, com um trabalho consistente e remanescente até nossos dias.

Em seguida repete várias vezes o processo de atravessar o espaço e ser atravessado por ele, sustentar o espaço e ser sustentado por ele. Sentir todas as tensões do seu corpo, sentir o esforço em seu interior. Sentir o esforço em seu exterior. Observe, memorize corporalmente, **incorpore-o**. Seu corpo está dentro e fora.

B – Tensão e relaxamento (algumas referências para esse momento orientamo-nos em parte pelos trabalhos de Klauss Viana²⁸, Grotowski, Viola Spolin e Alexander²⁹). Sentir os tônus musculares relacionados aos movimentos. Diferencie a tensão da dor, identifique tônus negativo e positivo. A energia, muscular, fluindo como tônus positivo. Trabalhe as diferenças em todas as partes do corpo: mãos, braços, ombros, pescoço e cabeça, quadril, coxa, perna, pé.

Relaxar o corpo ao máximo deixando que o espaço te conduza, o sustente. Experimente como seus olhos são sustentados pelo espaço, suas pernas, mãos etc. Consciência da respiração integral. Agora **PARE**, e sinta o não movimento como movimento. Há uma nova “**energia**” percorrendo seu corpo não provocada pelo movimento. Essa é a energia buracal. Deixe que essa “energia” seja o motor de seus movimentos. Trabalhar as pausas, se surpreender com o acaso, relacionar a **respiração integral** com a “**energia**”.

Sentir a “energia” fluir por todo o corpo. No não movimento há um movimento vulcânico que emerge de todos os poros, sustentado pela respiração. Verificar as tensões, tônus negativo em tônus positivo, sem esforço, fazer do seu corpo um centro energético, se movimente pelo espaço e sinta que o movimento está sustentado pelo não movimento, pela razão-orgânica. “Energia” que sai do interior e que vem do exterior. A razão-orgânica é o motor do carro que você dirige. Seja ciente, não pense, haja duas vezes antes de pensar.

Encontre-se com um companheiro, sinta a “energia” que vai de você em direção a ele, sinta a “energia” que vem dele em direção a você. A “energia”

²⁸ Klauss Viana (1928-1992). Bailarino, coreógrafo e escritor brasileiro que desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro, conhecida até hoje como Técnica Klauss Viana.

²⁹ Frederick Mathias Alexander (1869-1955). Ator australiano que desenvolveu uma técnica de trabalho educacional do corpo para melhorar a sua atuação como ator, que é conhecida e praticada por diversos artistas até hoje em dia, a Técnica de Alexander.

está dentro e fora / fora e dentro. **Não use seus músculos, deixe que a razão-orgânica fluente conduza seus movimentos.** A “energia” que leva, e a coluna vertebral nos equilibra. Agora a “energia” vai puxando de diferentes partes do corpo e ele a acompanha, mas sem sair do lugar, trabalhando o desequilíbrio. “Energia” e coluna vertebral trabalhando o **desequilíbrio-equilíbrio**. Em diferentes níveis, alto, médio, baixo. Ciente do movimento com início-meio-fim.

Repetir o exercício com um objeto a relação da energia dentro-fora / fora-dentro. Depois com ações, saltos, giros, pulos, frente, costas, lados, trabalha o corpo todo com a razão-orgânica (sem esquecer a coluna vertebral) para sustentação e trabalho do desequilíbrio-equilíbrio. Trabalhar o movimento com começo-meio-fim. Cada trabalho deve ser **in-corporado**.

A segunda parte os exercícios continuam com a razão-orgânica dentro-fora / fora-dentro, mas agora introduzindo os princípios do Olhar. Isto é, olhar com o corpo, receber tudo através dele – nesse momento se trabalha com olhos vendados – tato, ouvido, olfato, paladar. Olhar-se a partir de fora para abranger um olhar do corpo inteiro, assim como em sonhos – aliás, único lugar em que nos vemos de todos os ângulos possíveis. Essa linha de pensamento nos leva ao encontro dos objetos de uma maneira diferente: não é o ator que os vê, são eles que os olham, é a partir do objeto que se estabelece a relação. Trata-se de uma improvisação, na qual o objeto adquire tanta vida quanto você mesmo.

Depois dessa etapa, pode incluir outros exercícios já conhecidos da esfera do teatro, como o **jogo do espelho**, o jogo do **olhar-se de fora (ocupar o Olho do sonho)**, utilizando a “energia” de fora para dentro. Depois repetir tudo com um objeto, depois com o objeto e um companheiro. Experimentar toda a cena de fora sem perder a razão-orgânica). Para finalizar repetir tudo sem as vendas nos olhos.

Com esses dois exemplos práticos descritos aqui, espero ter passado um pouco de nossa *práxis*, no que tange ao treinamento da Palavra/Ação, para que os leitores tenham uma pequena ideia do que se trata o método de trabalho da razão-orgânica. Como descrevi, são 7 partes o trabalho completo. Aqui apresentei apenas duas delas, mas no livro *“Ética e Estética no Ator: uma*

questão de desejo” (2014), Mengarelli descreve cada uma das partes com maior riqueza de detalhes.

4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA CONCLUSÕES (IN)CONCLUSAS DE PESQUISA

Entendendo o diálogo como um dos conceitos-chave dos estudos de Bakhtin e o Círculo, trato de articular todas as “relações que existem entre as réplicas do diálogo – pergunta-resposta, afirmação-objeção, afirmação-concordância, proposta-aceitação, ordem-execução” (BAKHTIN, 2011, p.275), com as minhas inquietações e posicionamentos elencados neste trabalho durante toda minha escrita, buscando sempre que possível trazendo esses enunciados para dialogar com o sujeito-leitor.

Aproprio-me do diálogo, enquanto linguagem, considerando-o como um acontecimento entre sujeitos, que elucidam as minhas escolhas durante o processo de escrita do trabalho. Foi dialogando com os autores aqui citados e com as três materialidades discursivas analisadas, que me aproximo de elementos que enunciam as diversas vozes que me constituem e ressonam em minha travessia, o alvo maior da pesquisa que apresentei aqui.

São todos esses elementos que compõem meu texto, que entendo como um acontecimento dialógico, que compõem um conjunto discursivo que chega até o leitor, que passará a integrar inevitavelmente esse conjunto. Bakhtin nos alerta para esse processo, cuja compreensão responsiva estou em busca. Foi a partir de uma “compreensão responsiva do conjunto discursivo” (BAKHTIN, 2011, p.332), que é sempre de índole dialógica, que procurei compreender os enunciados que me atravessaram e as relações dialógicas entre eles, que segundo Bakhtin também é de “índole inevitavelmente dialógica” (*idem*).

Portanto, conclamo em meus escritos o leitor como o entendedor que está participando comigo durante sua leitura, e esse entendedor inevitavelmente se torna o terceiro no diálogo, mas não no sentido aritmético, literal da palavra, como Bakhtin nos alerta. “Uma vez que além do terceiro, pode haver um número ilimitado de participantes do diálogo a ser compreendido” (BAKHTIN, 2011, p.332), mas a posição dialógica do leitor, como terceiro, é muito específica diante dos enunciados que escrevo aqui, já

que é esse leitor que se revela o destinatário deles, o qual procurei me antecipar convidando-o, o tempo todo, durante o meu texto-discurso.

Enquanto autor deste trabalho, procuro realmente apresentar ao leitor uma obra vivida, experienciada, concretizada, mas é na incompletude do sujeito/ator que pretendo apontar alguns caminhos desse “*multiálogo*”, ou “*pluriálogo*” (grifos meus), que apresento aqui. Outros sujeitos irão ler esse texto e como afirma Bakhtin (2011), serão diversas vozes enunciativas imbricadas nessa discussão, e que produzirão sentidos para nossa existência, tanto minha, quanto de quem acessar esta obra.

Meus pensamentos, estudos e pesquisas de vários autores se misturam, em um diálogo constante, e me incentivam a continuar caminhando com a Arte em minha vida, na travessia da criação, como fez Mengarelli, que apontou várias direções a respeito do trabalho do ator, e, descreve, de forma poética, que “o artista é aquele que transforma os diabólicos e malditos versos delirantes que a alma escreve em cantos ponderados que en-cantam, em vozes que versam um horizonte, mas com a singularidade própria do vazio de uma *travessia*, que é a criação”. (MENGARELLI, 2014, p.245 destaques do autor)

É dessa forma que me apresentei ao leitor, com o “vazio de uma travessia” (*idem*), e posso afirmar que em meu horizonte versado que tracei desde minha iniciação no teatro, em 1993, já reverberam muitos “cantos ponderados que en-cantam” (MENGARELLI, 2014, p.245), e são essas diversas vozes que me arrebatam que me fazem refletir sobre a vida do artista, sua função social, sua posição ética e responsável frente ao existir-evento como propõem Bakhtin (2011).

O autor russo também afirma que “o artista busca encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela” (BAHTIN, 2011, p.176), e durante esse processo, o ator se olha de fora, se relaciona com o corpo exterior, para poder regressar no seu corpo interior e produzir sentidos para sua existência. Essa sempre foi a premissa que priorizei em minhas práticas artísticas enquanto ator de teatro, e na Palavra/Ação Cia de Teatro da UFPR praticamos isso diariamente durante nossos treinamentos e apresentações ao público.

Procurar sempre me ver de fora, achar meu enfoque essencial da vida, em comunhão com o outro, pois teatro, é uma arte do coletivo, em grupo, sem perder de vista o indivíduo. É nesse processo que entendo a máxima de que o teatro não se faz sozinho; temos a necessidade do outro, nos doarmos por inteiro, no sentido literal do verbo doar, como nos coloca Ferracini (2003) em seu primeiro livro a respeito do trabalho do ator, quando afirma que para ser um ator é preciso doar-se, “comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma. (FERRACINI, 2003, p.35).

Esse doar-se no trabalho do ator em comunhão com a plateia, fez todo o sentido para mim. Desde as primeiras oficinas de teatro, que fiz nos idos de 1993, em São José dos Pinhais/PR, já me despertava para essa condição incontestável do ofício do ator e permanecem intactas reverberando até agora. Minha doação foi literalmente de corpo e alma para o ofício de ator e suas ramificações, sejam elas, direta ou indiretamente conectadas com minha existência materializada na escrita desta tese.

Aqui o leitor pôde compreender um pouco mais do sujeito pesquisador, que se integra, sempre em perspectiva dialógica, a tudo que foi dito antes. E se há um pesquisador em diálogo produzindo um discurso, discurso enquanto enunciado, os descritos até aqui, culminam exatamente na escolha que fiz do objeto de pesquisa. Constituição identitária de grupos de teatro vinculados a uma universidade, essa foi a minha busca, questionar, refletir, entender, compreender, criticar, me posicionar, me constituir na Arte e para a Arte do Teatro na Universidade Federal do Paraná.

Coloquei-me como sujeito de pesquisa, por ser constitutivo do que tomei pelo objeto, ou seja, fui ator-pesquisador-diretor-educador na Palavração Cia de Teatro e tenho como essa travessia, minha principal fonte de conhecimento e aprendizado. Sou literalmente constituído daquilo que tomei como objeto.

Mas coloquei-me também como sujeito da pesquisa dentro de minha condição subjetiva de construir meu objeto e a partir da linguagem escrita me desafiar em falar dele, e principalmente dialogar com ele e ainda propor esses mesmos diálogos com o leitor que está acessando essa tese.

Bakhtin nos elucida a respeito do objeto (aqui faço a transposição para objeto de pesquisa), de como ele nos é dado, o que entendo como construído, vivido no meu caso. A forma que eu acesso determinado objeto, o qual eu já vinha acessando intensamente desde que comecei a fazer teatro, enquanto experiência viva, me leva a compreender o objeto de pesquisa como uma relação interessada-afetiva por ele.

Segundo Bakhtin “no momento em que realmente vivo a experiência de um objeto – mesmo que apenas pense nele – o objeto se torna um momento dinâmico daquele evento em curso que é o meu pensá-lo experimentá-lo; pelo simples fato de que eu comecei a falar dele, já entrei em uma relação que não é indiferente, mas interessado-afetiva. (BAKHTIN, 2010, p.85).

É de meu interesse compreender as diversas vozes que se enunciam no trabalho do ator com os meus companheiros de cena, investigando os sentidos de processo criativo, de preparação, de treinamento, e seus possíveis diálogos com os textos montados cenicamente pelo grupo.

Preparar o ator para a cena, ou treinar o ator na preparação da cena, ou até mesmo, treinar o ator para seu processo criativo da cena, me revelam sinais potentes da constituição de uma identidade própria na linguagem artística do grupo que estou inserido, e no caso da Palavra/Ação, é exatamente esse processo que conquistamos durante as montagens de nossos espetáculos, desde as primeiras peças até a última antes da escrita deste texto.

Portanto, já com o sujeito *de* pesquisa e o sujeito *da* pesquisa, sendo compreendido, faz-se necessário compreendermos e (re) conhecermos o local-espaco-tempo em que a pesquisa se complementa, como agentes parceiros neste processo. Como aponta Bakhtin a respeito do “observador que não tem posição fora do mundo observado” (BAKHTIN, 2011, p.332), me coloco por inteiro no ambiente da pesquisa e diante desse desafio, fui a campo para investigar e compreender o processo de constituição identitária de uma linguagem artística própria de um grupo de teatro na universidade. É retomando o objetivo primeiro deste texto que compreendo, portanto, os caminhos que a Palavra/Ação Cia de teatro percorreu até chegarmos a este momento ímpar.

A metodologia de formação artística para atores pautados na ética e no desejo, transbordando um amor incondicional pela arte teatral, me pareceu perene durante toda a escrita e principalmente durante as análises das materialidades discursivas propostas. Revisitar através da memória, toda minha trajetória como ator dentro de um grupo de teatro na universidade, a partir da análise de três materialidades enunciativa-discursiva, acessei novamente todas as vozes que me constituem enquanto sujeito artista-docente-pesquisador que hoje sou.

Vozes que reverberam em todas as minhas práticas artístico-pedagógicas na atualidade. Com influências da filosofia, sociologia e da psicanálise, Mengarelli desenvolveu sua *práxis* e *poiésis* do trabalho do ator e contribuiu para o desenvolvimento histórico-cultural do teatro vinculado a UFPR. Foram essas influências que me constituíram na travessia que pautei durante minha existência. Foram essas vozes que me trouxeram até este momento. Essas vozes que hoje me fazem sujeito de minha história para que eu também possa contribuir no desenvolvimento histórico-cultural do teatro na UFPR, como um legado de meu eterno “*Mestre do Teatro Xamã-Diretor Hugo Mengarelli*” (grifo meu).

Desse modo a linguagem ética e estética da PalavrAção e seu desenvolvimento criativo e de encaminhamento de pesquisa dentro das Artes Cênicas é fundamentada nas bases delineadas por Mengarelli, que trabalha o Ator como base de sustentação da cena, mas principalmente estuda a energia pulsional (inconsciente, libido) e a relação do ator com seu espaço (dentro-fora, fora-dentro), potencializando o dom (disponibilidade e fé). Teoria desenvolvida pelo autor com conceitos específicos da psicanálise.

O Andarritmo e a sustentação de “energia” (entre aspas, por se tratar de uma energia outra, não a energia material, dos músculos), os anteparos e ressonadores e principalmente a ética no trabalho do ator, é que leva a uma estética refinada, onde a escuta e a clareza da comunicação são presentificadas na sublimação do que Mengarelli chama de “m’eu corpo, o corpo de trabalho do ator” (MENGARELLI, 2014, p.74).

Cabe ainda ressaltar nesta conclusão (in) conclusa, que a Cia de Teatro PalavrAção da UFPR, dentro do cenário teatral paranaense, ou até mesmo

brasileiro, possui uma **“identidade própria, singular na linguagem artística que trabalha”** (grifo meu), construída, constituída e sustentada por sua história e luta por ainda (re)existir como um legado deixado por Mengarelli e que terá continuidade comigo até onde as gestões político-administrativas da universidade me permitirem.

Num país jovem e de pouco cuidado patrimonial, a resistência da PalavrAção em seguir a pesquisa sobre o trabalho do ator, construindo obras de arte focadas na *“verdade cênica”* (grifo meu) do Ator e sustentando seu compromisso ético com a Arte reflete tanto na seriedade de suas ações como na manutenção de seu discurso. Palavra e Ação ou PalavrAção, com “A” maiúsculo e barrado, simbolizando o corte, a castração, o desejo, o ato ético, em todos os atores-pesquisadores que já passaram por este grupo.

Manter seu discurso é uma posição ética do ator que exerce seu ofício com a responsabilidade que lhe é devida, como nos aponta Mengarelli, quando fala do campo da ética no trabalho do ator. Ele diz que “a Ética é do campo do puro ato singular do sujeito, pura ação do particular para o universal. É a posição Ética que permite o desejo como puro corte da carência radical do objeto e não visa a nenhum bem. (MENGARELLI, 2014, p.31).

Esse não visar a nenhum bem como posição ética que permite o desejo como corte dito por Mengarelli, nos coloca diante de mais dois conceitos que Bakhtin articula no campo da linguagem: *A Ética* e o *Ato*, abordados, também, por Mengarelli como fundamentais no trabalho do ator.

No que diz respeito à *Ética* e o *Ato*, Bakhtin fala sobre os “sistemas éticos que são frequentemente distinguidos, justamente, em ética material (conteudista) e ética formal” (BAKHTIN, 2010, p.71) na filosofia contemporânea, o autor alerta sobre as construções éticas contemporâneas que têm a ver com o ato no mundo teórico. Já Mengarelli afirma que “não podemos confundir a ficção de nossa realidade com a realidade da ficção da personagem teatral. É aqui que se centra o ato ético *par excellence*”. (MENGARELLI, 2014, p. 58), ou seja, falar de *ética* é também falar de *estética*. A relevância e profundidade dos temas em Bakhtin são discutidas por vários estudiosos, pensadores e pesquisadores da área, como aponta Adail Sobral

em um ensaio que escreveu na obra *Bakhtin: conceitos-chave* (2016) organizada pela professora e pesquisadora Beth Brait.

A relevância e profundidade dos temas da *ética* e da *estética*, e o exemplo a que se aplicam as considerações aqui feitas, requerem a retomada de praticamente toda a obra de Bakhtin e o Círculo, naturalmente deveras sumário. Falar de ético (associado à razão prática de Kant) e de estético (associado ao juízo Kantiano), ou de ética e estética, em Bakhtin, é evocar o que se pode considerar a base de tudo quanto ele – e seu Círculo – desenvolveu ao longo da vida. É evocar, de um lado, a resignificação que ele propõe dessas categorias e, do outro, sua insistência na integração arquitetônica dessas dimensões do humano “na unidade da responsabilidade” que é a tarefa de cada sujeito humano. (BRAIT; SOBRAL, 2016, p.103)

A questão da *ética* e da *estética*, que se aplica ao campo *teórico também* na integração arquitetônica é discutida por Bakhtin a partir de duas teses essenciais que o autor defende, reformulando o conceito kantiano do tema. Sobral discorre em seu ensaio a respeito dessas duas teses: “de um lado, a ideia de que o sujeito humano é marcado pela ausência de “álibi” na vida”, isto é, de que cada sujeito deve responder pelos seus atos, [...] do outro lado, a ideia de que a entoação avaliativa, ou a assunção de uma dada posição no mundo humano, é a marca específica do agir dos seres humanos”. (*idem*, p.104).

Trata-se, portanto, do ato responsivo, ou ato ético, e a respeito desse conceito na teoria teatral, retomo Mengarelli quando faz referência ao ato da criação no trabalho do ator que tem total singularidade durante seu processo de trabalho. Ele afirma em sua teoria que “O ato [...] em que a “energia” surge para a criação permite [...] “criar a vida do espírito humano da personagem e a obra, e encarnar artisticamente esta vida numa forma teatral bela”. É um ato *non-sense*, um ato que carece de sentido, é um ato real da própria carência radical, mas de total singularidade (MENGARELLI, 2014, p.32 destaques do autor).

Ao falar dessa singularidade, Mengarelli confirma ser o ato no trabalho do ator uma posição ética responsável, ou responsiva no plano bakhtiniano. O ator é responsável por seu ato artístico, sua preparação, seu treinamento. Seu existir-evento depende dessa posição ética diante do caminhar de seu ofício.

Bakhtin me aproxima, enquanto ator, do seu pensamento, quando afirma que “o ato coloca diante de si sua própria verdade como verdade que une ambos os seus aspectos, assim como une o aspecto do universal (a validade universal) e do individual (o real)”. (BAKHTIN, 2010, p.81).

Foi pautado no ato ético mengarelliano, que sempre procurei no meu agir-evento bakhtiniano, contribuir para as relações socioculturais a partir da carreira construída de ator desde 1993, quando tive o primeiro contato com o ofício no teatro, de docente desde 1996, quando entrei em uma faculdade de Licenciatura em Artes Cênicas, de pesquisador acadêmico desde 2006, quando passei no concurso público para professor de interpretação teatral na UFPR, e de pesquisador em educação desde 2016, quando adentrei no Mestrado em educação no Programa de Pós Graduação em Educação da UFPR. Tudo aconteceu a partir desse primeiro contato, com uma oficina de teatro, e que resultou na minha eterna travessia transpassada pelas diversas vozes que me constituíram enquanto sujeito desejante, pulsante da nobre arte do ator.

Uma travessia que perdura anos e anos fortalecendo a ideia de que várias outras pontes ainda estão por vir, pois a travessia continua e possíveis pontes para outras novas travessias apontam no horizonte da pesquisa aqui (in)conclusa.

É assim que apresento este trabalho, caro leitor, com o conceito bakhtiniano de inacabamento do sujeito, porque ainda tenho muita jornada pela frente após essa etapa de minha travessia. Sendo assim, estou aberto ao diálogo mais uma vez, para receber as devidas críticas dos leitores, opiniões, reflexões a respeito do que produzi nesse momento com muita liberdade, uma liberdade ética, uma liberdade existencial, uma liberdade de sentidos. Bakhtin confirma essa liberdade quando diz que:

A liberdade ética (o chamado livre-arbítrio) não é liberdade apenas em face da necessidade cognitiva (causal) mas também da necessidade estética, é a liberdade de meu ato em relação à existência dentro de mim, seja da existência não ratificada, seja da ratificada axiologicamente (a existência da visão artística). Onde quer que eu esteja, sou sempre livre e não posso me libertar do imperativo; tomar consciência de si mesmo ativamente significa lançar sobre si a luz do sentido que está por vir, fora do qual não existo para mim mesmo. (BAKHTIN, 2011, p.109)

Lançando sobre mim mesmo a luz do sentido que está por vir, como afirma Bakhtin, é que procurei durante o processo de pesquisa, me colocar sempre em diálogo com meu objeto, a partir da memória afetiva, mas consciente de tudo que vivi e ainda vivo fazendo parte de um grupo de teatro vinculado a uma universidade.

É na relação dialógica, a partir do discurso, do sujeito pesquisador, com o sujeito pesquisado, com o sujeito leitor, que apontaremos possíveis caminhos de crescimento, evolução e qualidade da esfera educacional e artística, e a partir dessa relação interior/exterior que há o encontro do eu-sujeito ator com o outro-sujeito personagem, por exemplo, deslocando esse pensamento para uma das práticas naturais do ofício do ator, a criação da personagem. Esta se dá, justamente, nesse processo relacional e para Mengarelli

A estrutura de nossa demanda que se estabelece na fala está composta por aquele **que** fala (**eu**), o outro **com quem** se fala (**tu**) e **de quem** se fala (**ele**), ou melhor, “*eu*” diz a “*tu*” histórias que “*eu*” *obtem d’* *ele*”. Quer dizer, quando falamos no mínimo somos dois: **eu** e **tu**, e se pensarmos bem três: **eu**, **tu** e **ele**. [...] Estamos **dentro-fora** e **fora-dentro** da ação da fala. Mas também existe o **de quem** se fala, ou seja, **ele**, e, se nós repararmos nesse **ele** – que se diferencia por não ser elocutivo e por não estar *hic et nunc* – trata-se daquele que comanda: é esse significante que permite estabelecer o diálogo. (MENGARELLI, 2014, p.27-28, destaques do autor)

Mesmo não me aprofundando no conceito de Significante e Real-Simbólico-Imagário³⁰ trabalhado por Mengarelli, me aproprio da citação acima para evidenciar ainda mais essa relação do corpo do sujeito-eu com o sujeito-outro em perspectiva dialógica. Retomo Stanislávski ao falar com seus atores no processo de treinamento, para exaltar ainda melhor essa condição básica para o ator na realização de seu ofício:

Se prestassem ouvidos às suas próprias sensações, sentiriam uma energia que brota dos mananciais mais profundos de seu ser, de seus próprios corações [...] A energia, avivada pela emoção, carregada de vontade, dirigida pelo intelecto [...] Manifesta-se numa ação consciente plena de sentimento, conteúdo e propósito, que não pode se realizar de qualquer maneira, mecanicamente, senão de

³⁰ Sobre esse conceito o leitor poderá acessar a reflexão de Mengarelli na página 298 da sua obra “Ética e Estética no Ator – uma questão de desejo”. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2014.

acordo com seus impulsos espirituais [...] Só esses movimentos nos resultam adequados para a *encarnação cênica da vida do espírito humano da personagem. Só através da sensação interna do movimento pode-se aprender a compreendê-lo e senti-lo.* [...] A energia se movimenta não só dentro de nós, também sai dos esconderijos do sentimento e se dirige para um objeto que se encontra fora de nós. (STANISLÁVSKI, 1983, p.44)

O autor russo nos deixou um legado que estimula a reflexão e incentiva a pesquisa, pois ainda há muito o que dizer sobre o ofício do ator. Bakhtin também se aproxima desse pensamento quando disserta sobre o mundo do futuro, sobre os atos do sujeito enquanto não-realização em si mesmo, o que nos fecharia em nossa temporalidade, historicidade e limitações.

Segundo o autor “em cada ato meu, em cada ação minha, interna ou externa, no ato-sentimento, no ato cognitivo, aquela exigência se coloca diante de mim como sentido significativo puro e move o meu ato, mas para mim mesmo nunca se realiza nele, permanece sempre como mera exigência à minha temporalidade, minha historicidade, às minhas limitações” (BAKHTIN, 2011, p.112).

Consciente disso, farei uma retomada reflexiva sobre cada momento dessa escrita, aproximando das minhas práticas artístico-pedagógicas e de pesquisa, despontando para outras travessias em processo de ebulição que poderão avançar em direção às novas reflexões e aprofundamento das questões aqui trabalhadas. Assim, pretendo seguir, como nos orienta Bakhtin, em meu existir-evento como ato responsivo, nas esferas da Arte, da educação e da vida.

Esta seção das considerações finais para uma possível conclusão, marca exatamente a inconclusibilidade, o não-fim da travessia a partir da perspectiva dialógica. Bakhtin confirma ser “*o tratamento dialógico como a única forma de tratamento do homem-indivíduo, que lhe preserva a liberdade e a inconclusibilidade*” (BAKHTIN, 2011, p.347, destaque do autor).

Pautado nessa afirmação, ousou dizer que esse texto não possui uma conclusão, mas concluiu com o (re) início de novas questões a respeito do conceito de linguagem artística de grupo no campo do teatro na universidade. Há muitos anos que faço parte da Cia de Teatro Palavra/Ação. Sou um sujeito

constituído por essa filosofia de trabalho, por essa *práxis* artística que move minha vida em todo meu existir-evento bakhtiniano.

O sujeito-ator enuncia um processo de treinamento que fatalmente atua no sujeito-espectador, o qual naturalmente dialogará também com outros agentes, e dessa forma cria-se uma rede dialógica sobre o trabalho do ator como fio condutor potencializador do ato-criativo-em-arte.

Dessa possível rede dialógica surgem outros sentidos para esse ator contemporâneo. Acredito que essa rede dialógica pode se tornar o que Bakhtin chama de *“novos portadores materiais de sentido, por assim dizer, corpos do sentido”* (BAKHTIN, 2011, p.365).

Segundo Gonçalves “a pesquisa se configura em um meio de compreender minhas práticas acadêmicas, sem excluir as outras, pois sou isso tudo junto” (GONÇALVES, 2011, p.10). É com esse pensamento que redimensiono o olhar de pesquisador para minhas práticas como atual diretor artístico da PalavrAção Cia de Teatro, agora vinculado à UFPR Litoral, um dos setores da universidade que está localizado na cidade de Matinhos/PR. É aqui, de onde escrevo essas últimas linhas que a travessia continuará, com um novo recomeço, com novos integrantes, nova estrutura, novo clima, mas com uma identidade única, singular, tanto na linguagem artística, quanto na filosofia de vida do grupo.

Vida longa à PalavrAção Cia de Teatro da UFPR, e que a arte do teatro não nos dê as respostas que queremos, mas que aponte caminhos que poderemos escolher, a partir do desejo, no qual trilharemos nossas travessias sempre em perspectiva dialógica com nossa existência humana.

REFERÊNCIAS

AMORIN, M. **Cronotopo e exotopia**. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin – outros conceitos chave**. 2ª. Ed. – São Paulo: Contexto, 2016.

AZEVEDO, S. M. de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Campo feito de sonhos: Os Teatros do Sesi**. 1ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra – 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Metodologia das ciências humanas**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra - 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O problema do texto na linguística, na filosofia e em outras ciências humanas**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra - 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **A forma espacial da personagem**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra - 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O vivenciamento das fronteiras externas do homem**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra - 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O enunciado como unidade da comunicação discursiva. Diferença entre essa unidade e as unidades da língua (palavras e orações)**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra - 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução, organização, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1ª Ed. – São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução, organização, posfácio e notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1ª Ed. – São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; org. da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1ª Ed. - São Paulo: Editora 34, 2018.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Unicamp e Hucitec, 1995.

BARROS, D. L. P. **Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso**. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BRAIT, B.; MELO, R. **Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação**. In: BRAIT, B. **BAKHTIN: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2014.

BRAIT, B. **A personagem**. 9ª Ed. – São Paulo: Contexto, 2017.

_____. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.

BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C. **A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo**. Alfa, São Paulo, 56 (2): 371-401, 2012.

BRAIT, B.; CAMPOS, M. I. B. **Da Rússia czarista à web**. In: BRAIT, B. **Bakhtin e o Círculo**. (org.). 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 2016.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2016.

BRAIT, B.; MAGALHÃES, A. S. **Uma palavra sobre dialogismo** – In.: Dialogismo: teoria e(m) prática / Beth Brait – Anderson Salvaterra Magalhães (Orgs.). – (Série ADD) - São Paulo: Terracota Editora, 2014.

BRAIT, B. **Análise e teoria do discurso**. In: BRAIT, B. (org.). **BAKHTIN: Outros Conceitos-Chave**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 9-32.

BRECHT, B. **Escritos sobre Teatro**. Vol. 1, Selección de Jorge Hacker, Vol. 2 e Vol. 3, Selección de Jorge Hacker e trad. de Nélida Mendilaharsu de Marchain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

_____. **Breviario de estética teatral**. Tradução: Raúl Sciarretta. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada, 1963.

BROOK, P. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

_____. **El espacio vacío**. Barcelona: Nexos, 1990

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2001.

CARVALHO, A. de. **O treinamento de ator na licenciatura em artes (UFPR - Litoral): diálogos bakhtinianos com professores em formação**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/55996/R%20-%20D%20-%20ALAOR%20DE%20CARVALHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. Editora Perspectiva, São Paulo: 1983.

CURTY, V.; GIORDANI, A. **Reflexões: UFPR 100 anos (1912-2012)**. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

DIDEROT, D. **Paradoxe sur le comedian**. Paris: Éditions des Sciences et des Arts, 1996.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Ed.: Fapesp, 2006

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2016.

GONÇALVES, J. C. **Apontamentos sobre o teatro e referência à arte do ator na obra de Bakhtin e o Círculo**. In: BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C. & FRANCELINO, P. F. (orgs.). **Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)**. Campinas: Pontes, 2019, pp. 73-95.

GONÇALVES, J.; AZEVEDO, S.; FERRACINI, R. **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes**. 1ª ed. - São Paulo: Hucitec, 2020.

GONÇALVES, J. C.; GARANHANI, M. C.; GONÇALVES, M. B. **Linguagem, Corpo e Estética na Educação**. 1ª ed. - São Paulo: Hucitec, 2020.

GONÇALVES, J. C. **Vozes da Educação no Teatro, Vozes do Teatro na Educação: Diálogos Bakhtinianos sobre a prática de montagem na universidade, a partir da análise enunciativa de memoriais de formação em teatro**. Tese de doutorado. Curitiba: UFPR, 2011.

_____. **Das relações [amorosas e sedutoras] entre Educação, Linguagem e Teatro: Reflexões Bakhtinianas**. In: HAGEMEYER, Regina C. de C. (org.); et al. **Diálogos epistemológicos e culturais**. Curitiba: W&A Editores, 2016.

GONÇALVES, J. C.; SILVA, M. de F. G. **(re) inventar-se professor no olho do furacão**. Revista de Educação, Ciência e Cultura – Universidade LaSalle, Canoas, v. 24, n 1, 2019.

GONÇALVES, J. C.; MCCAW, D. **Bakhtin e as artes do espetáculo**. Bakhtiniana, Ver. Estud. Discurso vol. 14 nº 3. São Paulo, jl/set. 2019.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Prefácio de Peter Brook. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Respuesta a Stanislavski.** In: Máscara, nº 11-12. Escenologia, México: Octubre, 1992/1993.

MCCAW, D. **Bakhtin and Theatre:** Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski. Abingdon: Routledge, 2015.

MENGARELLI, H. D. **Ética e Estética no Ator: Uma Questão de Desejo.** Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014.

_____. **O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário.** Curitiba: Imprensa Universitária da UFPR, 1996.

MEYERHOLD, V. **O Teatro Teatral.** Lisboa: Arcádia, 1980.

PRÓCHNO, C. C. S. C. **Corpo do ator: metamorfoses e simulacros.** 1ª ed. – São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

SOBRAL, A. **Ato / atividade e evento.** pgs. 11-36 in BRAIT, B. (org.) **Bakhtin conceitos-chave.** São Paulo: Editora Contexto, 2016.

SOUZA, A. T. **Do palco à sala de aula: diálogos entre o ato artístico e o ato docente.** Tese de doutorado. Curitiba: UFPR, 2020.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, C. **El trabajo del actor sobre si mismo em el proceso creador de la encarnación.** Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

_____. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. 1ª Ed. – São Paulo: Editora 34, 2017.

ANEXOS ESPECÍFICOS DA ANÁLISE DE DADOS DA PESQUISA

“O INCRÍVEL RETORNO DO CAVALEIRO SOLITÁRIO” (1997)

Ficha Técnica

Texto e Direção: **Hugo Mengarelli**.

Assistência de Direção: **Eugênio de Camargo, Paulo Farias**.

Cenografia, Adereços de cena e painel: **Simone Pontes**.

Assistente de Cenografia: **Alexandre Wasong**.

Iluminação: **Nadia Luciani**.

Assistente de Iluminação: **Paulo Henrique Mion**.

Figurinos e Adereços: **Paulinho Maia**.

Assistente de Figurinos: **Mariusi Gonçalves**.

Direção Musical e Música Regional: **Daniel Faria**.

Contrarregras: **Cíntya Brasil, Euza Fiorenza**.

Rap: **Márcio Juliano**.

Músicos: **Dirceu Wolff Jr, Sérgio Siegrist e Crystian de Souza**.

Sonoplastia: Execução ao vivo pela **Cia PalavrAção**.

Maquiagem: **Simone Leyser e Euza Fiorenza**.

Coreografia: **Karina Koerner Pinheiro e Luciane Figueiredo**.

Preparação Vocal: **Álvaro Nadolny**.

Direção de Coral: **Doriani Rossi**.

Preparação Corporal: **Juva Júnior e Karina Koerner Pinheiro**.

Acrobacias: **Euza Maria dos Santos de Souza**.

Confecção: **Cia PalavrAção**.

Armas: **Antônio Cruz**.

Fotografia: **Roberto Reitenbach**

Projeto Gráfico: **Clécio Zeithamer**.

Design Gráfico: **Wilson Voitena** (Unigraf/Proec).

Apoio Gráfico: **Alexandre Wasong**.

Produção Executiva: **Wynia Araújo**.

Elenco em Ordem Alfabética

Adriano Justino: Matador III, Capanga, Delegado, Prefeito Salusio Malta e Wilson.

Alaor de Carvalho: Vigário, Matador I, Beato, Padre, Inocêncio Malta e Ryker.

Alexandra Cunha: Narrador, Menino da Favela e Prostituta Infantil III.

Andréa Fontanella: Narrador, Dançarina Country, Menino da Favela, Prostituta V e Enfermeira.

Binho Maturano: Narrador, Menino da Favela e Camponês.

Cristiano Gonçalves: Homem Ecológico, Repórter Frias dos Fornos, Santo Beato e Augusto César Carvalho.

Daiane Caldeira: Clementine, Iara, Prostituta Infantil II e Viúva Camponesa.

Eugênio de Camargo: José Pires, Gold Finger, Cafetão, Jagunço, Dr. Capone e Leopoldo Carvalho.

Flavio de Brito: Wilsinho, Menino da Favela, Beato, Jagunço, Sargento e outro Ryker.

Giovana Trindade: Repórter Cida Berinjeli, Prostituta IV e Tradutora.

Gláucia Domingos: Teresa.

Gláucia Rolim: Dançarina Country, Prostituta III, Beata Vesga, Camponesa I e Secretária Rosana.

Hélio Ricardo Amazonas: Dançarino Country, Matador II, Velho, Beato, Geraldão e Juiz.

Juarez Michelotti: Polonês, Capanga, Camponês, Benê Malta, Shane e Homem (dono do carro).

Leandro Borgonha: Dom Quirino.

Letícia Lau: Mãe Louca, Marica, Martinha, Prostituta Infantil I e Beata.

Maria Amélia Lonardoni: Prostituta II, Chefe da Favela, Macabéa e Lumila Dalila Ramos.

Márcio Juliano: Severino Gentil.

Paula Dias: Desconhecido.

Rebeca Kalter: Narrador, Dançarino Country, Menino de Rua e Menino da Favela.

Rita Sales: Argentina, Mulher Ecológica, Biro-Biro, Beata e Repórter Mônica Vaenvoga.

Simone Leyser: Rosinha, Prostituta I, Camponesa e Apresentadora.

“AGIDI, UMA ANTÍGONA BRASILEIRA” (2001)

Ficha Técnica

Texto e Direção: **Hugo Mengarelli.**

Assistência de Direção: **Sônia de Oliveira e Paulo Farias.**

Cenografia: **Simone Pontes e Alexandre Wasong**

Assistente de Cenografia: **Michele Louise Schiochet, Giovanna Leoni e Judite Fioreze**

Iluminação: **Nadia Luciani.**

Assistente de Iluminação/Operação de Luz: **André Meirelles**

Figurinos: **Nara Heemann.**

Assistente de Figurinos: **Geisa Muller e Mayra Lafoz.**

Direção de Percussão: **Fernando Lemos.**

Sonoplastia: **Adriano Esturilho.**

Operação de Som: **Ana Cristine Wegner.**

Coreografia/Preparação Corporal: **Cristiane Wosniak.**

Preparação Vocal: **Álvaro Nadolny.**

Preparação de Canto: **Doriani Rossi.**

Cenoténica: **Percival do Rocio Reis.**

Fotografias: **Rodrigo Juste Duarte**

Maquiagem: **Simone Pontes**

Costura: **Aidê Marise dos Santos**

Edição e Pesquisa de Vídeo: **Sônia de Oliveira, Hugo Ramos Pinto Jr; Hugo Mengarelli e Adriano Justino.**

Equipe de Gravação: **Emerson Guidolin, Maurício Ricardo Rodrigues e Bruno Romualdo dos Santos**

Produção de Vídeo: **H&R Vídeo Produções**

Assessoria de Imprensa/Divulgação: **Geisa Muller, Michele Louise Schiochet e Adriano Justino** Fotografia: **Roberto Reitenbach.**

Criação do Cartaz: **Henrique Saidel**

Design Gráfico: **Marcos Venzel Messias e Wilson Voitena** (Unigraf/Proec).

Apoio Gráfico: **Alexandre Wasong**.

Bilheteria: **Giorgia Conceição e Ana Cristine Wegner**

Administração Geral dos Projetos: **Carmelena Maluf da Rocha dos Santos**

Produção: **Daiane Caldeira e Adriano Esturilho**

Elenco em Ordem de Entrada das Personagens

Janos Power: **Eugênio de Camargo**

Edmundo: **Adriano Justino**.

Corifeu: **Liz Cavalcante**.

Corifeu: **Daiane Caldeira**.

Rhuan: **Alaor de Carvalho**.

Ernesto: **Adriano Esturilho**.

Clarissa: **Geisa Muller**.

Ida: **Judite Fioreze**.

Silvério/Agente 2: **Paulo Farias**.

Fidélio/Avuelo/Bernard Shaw: **Flavio de Brito**.

Waldo: **Henrique Saidel**. Agidi: **Paula Dias**.

Presidente/Juiz/Ministro/Vendedor: **Hérmison O.F. Nogueira**.

Bailarina/Avuela: **Giovanna Leoni**.

Agente 1/ Comprador: **Alexandre Wasong**.

Gorgônia: **Sílvia Fonseca**.

Ana: **Michele Louise Schiochet**.

Tina: **Maya Lafoz**.

Canto: **Angelita Vander Broock**.

Canções: **Zumba de Amor e Liberdade**

Letra: **Hugo Mengarelli**

Música: **Adriano Esturilho**.

Canto dos Orixás: **Letras do livro “Orixás”, de Pierre “Fatumbi” Vergiere**.

Músicas: Xangô 1: **Ana Clara Fischer Abramides**.

Músicas: Xangô 2: **Ana Clara Fischer Abramides e Daiane Caldeira**.

Demais cantos: **Daiane Caldeira**.

“UM OLHAR BRECHTIANO” (2012)

Ficha Técnica

Direção, adaptação e textos complementares: **Hugo Mengarelli**.

Assistência de Direção e Operação de projeções e iluminação: **Cesar Felipe Pereira**

Cenografia, Figurinos e maquiagem: **Yaya Sugayama**

Confecção de figurino: **Noeli Santana**

Assistente de Cenografia, Figurinos e produção: **Thaysa Petry Lisbôa**

Iluminação: **Nadia Luciani**.

Sonoplastia, Instrumentação, poema de Brecht: **Digo Policiano**

Coreografia: **Rafael Pacheco**

Composição Money: **Doriani Rossi, Hellen Carvalho, Hugo Mengarelli e Marcelo Felczack**

Designer Gráfico: **Marcelo Felczack**.

Projeções: **Rhuan Zuke do Amaral**

Blues Brecht: **Luciano Rosi Mengarelli**

Elenco em Ordem Alfabética

Aivy Rodrigues Malmann

Alaor Carvalho

Bruno Jugend

Diviane Schuhli

Gessé Malmann

Gisele Henning

Gustavo Iglesias

Hellen Carvalho

Janaina Ferreira

João Winch

Marcelo Leonel

Márcio Bosi

Raquel Queiróz

Ruthnéia Rodrigues

DEMAIS ANEXOS REGISTRADOS ANUALMENTE

1ª MONTAGEM (1996)

“La Chose Vivant”

Equipe técnica

Direção: **Hugo Mengarelli**

Assistência de Direção: **Eugênio de Camargo e Paulo Farias**

Preparação Corporal: **Juva Júnior e Karina Pinheiro**

Preparação Vocal: **Álvaro Nadolny**

Criação de Sonoplastia: **Otávio Camargo**

Execução ao Vivo: o grupo e **Sérgio Siegrist** (ao violão)

Cenário: **Alexandre Wasong**

Execução de Cenário: **Antônio Cruz**

Maquiagem: **Simone Leyser**

Direção de Produção: **Márcio Juliano**

Produção: **o grupo**

Esquetes e Elenco

A Amazona: **Alexandre Wasong; Ana Paula Dias e Letícia Lau**

A Boquinha na Garrafa: **Ana Paula Dias, Cristiano Gonçalves e Giovana Trindade**

A Praça: **Clécio Zeithamer; Eugênio Camargo e Rita Sales**

A Finada: **Mariusi Gonçalves; Rebeca Kalter e Rita Sales**

Espantânico: **Antônio Cruz, Binho Gonçalves e Edinara França**

Manequim: **Daiane Caldeira, Euza Fiorenza e Maria Amélia**

Mofinha “A Boneca”: **Alexandra Cunha, Gláucia Andréa e Márcio Juliano**

O Doutor: **Adriano Justino, Paulo Farias e Simone Leyser**

As Tentações com Santo Antônio: **Cíntya Brasil, Gláucia Rolim e Leandro Borgonha**

As Tentações com Santo Antônio 2: **Adriano Bidá, Andréa Fontanella e Cynthia Becker**

2ª MONTAGEM (1997)

“O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário”

(já registrado no anexo anterior das análises de dados)

3ª MONTAGEM (1998/1999)

“Uma coroa de orquídeas para uma fria pecadora”

Equipe de Criação

Adaptação e Direção: **Hugo Mengarelli**

Assistente de Direção: **Leandro Borgonha**

Cenário e Adereços: **Simone Pontes**

Iluminação: **Nadia Luciani**

Figurinos: **Luis Afonso Burigo**

Coreografia: **Walmir Secchi**

Arranjo Musical: **Alejandro Di Núbila**

Pianista: **Mário Marochi Jr**

Sonoplastia: **César Sarti**

Maquiagem: **Simone Pontes e Binho Maturano**

Equipe Técnica:

Produção Executiva: **Winya Araújo**

Técnico de Iluminação: **André Meireles**

Confecção de Figurinos: **Aide Marise G. dos Santos e Wilma Costa Barbosa**

Ilustração: **Dulce Regina Baggio Osinski**

Design Gráfico: **Wilson Voitená (UNIGRAF)**

Preparação Corporal: **Rocio Infante e Lubleska Berg**

Produção: **Professora Regina Sommer Kalter**

Elenco e Personagens:

Coroa de Orquídeas:

Paulo Farias: Juventino

Giovana Trindade: D. Gertrudes

Alaor de Carvalho: S. Fulgêncio

Flávio de Brito: Carlos

Alexandre Wasong: Amigo

Dani Tavares: Vizinha

Sônia Oliveira: Uma Vizinha

Paula Dias: Outra Vizinha

A Pecadora:

Maria Amélia Lonardoni: Irene

Cristiano Gonçalves: Mário

Leandro Borgonha: Jordão

Mulher Fria:

Eugênio de Camargo: Felipe

Binho Maturano: Gervásio e Guto Saldanha

Alexandra Cunha: Mulher

Walmir Secchi e Regina Monticelli: Casal que dança

4ª MONTAGEM (2000)

“Os meninos da Rua Paulo”

Equipe Técnica

Direção: **Eugênio de Camargo**

Assistente de Direção: **Paulo Farias**

Cenário: **Simone Pontes e Alexandre Wasong**

Figurino: **Nara Heemann**

Iluminação: **André Meirelles**

Expressão Corporal: **Cristiane Wosniak**

Sonoplastia: **César Sarti**

Produção: **Daiane Caldeira**

Elenco em Ordem Alfabética

Alaor de Carvalho

André Meirelles

Alexandre Wasong

Daniele Gomes Tavares

Eugênio de Camargo

Flávio de Brito

Gerson da Silveira

Hermison Nogueira

Leandro Borgonha

Maria Amélia Lonardoni

Mariusi Gonçalves

Paula Dias

Paulo Farias

Sílvia Fonseca

Sônia de Oliveira

5ª MONTAGEM (2001)***“O Ríco Avarento”***Equipe Técnica

Direção: **Criação Coletiva**

Sonoplastia: **Alexandre Wasong, Adriano Esturilho e Geisa Mueller**

Maquiagem: **Criação Coletiva**

Figurinos: **Criação Coletiva**

Elenco

Paulo Farias

Alaor de Carvalho

Michelle Schiochet

Liz Cavalcante

Adriano Justino

Geisa Mueller

6ª MONTAGEM (2001)*“Agídi – Uma Antígona Brasileira”*

(já registrado no anexo anterior das análises de dados)

7ª MONTAGEM (2002)*“A Bicicleta do Condenado”*Equipe Técnica

Direção: **Eugênio de Camargo**

Tradução e Adaptação: **Eugênio de Camargo**

Supervisão Artística: **Hugo Mengarelli**

Cenário e Maquiagem: **Cia de Teatro PalavrAção da UFPR**

Iluminação: **Judite Fioreze**

Operação de Luz: **Angelita Vander Broock**

Figurino: **Geisa Mueller**

Sonoplastia: **Eugênio de Camargo**

Operação de Som: **Juarez Michelotti**

Preparação Vocal: **Edith de Camargo**

Costureira: **Aidê dos Santos**

Edição e Técnica de Som: **Adriano Esturilho**

Cartaz e Programa: **Michele Louise Schiochet**

Confecção do triciclo, gaiola e caixão: **Neri Horm**

Elenco

Adriano Justino: Vigilante

Alaor de Carvalho: Vilorio

Eugênio de Camargo: Paso

Geisa Mueller: Vigilante

Michele Louise Schiochet: Tasla

8ª MONTAGEM (2002/2003)

“ArrasTom”

Equipe Técnica

Direção: **Adriano Esturilho**

Assistente de Direção: **Andrew Knoll**

Cenário e Figurino: **Ana Cristine Wegner**

Assistente de Cenário: **Giorgia Conceição**

Sonoplastia: **Adriano Esturilho**

Iluminação: **Judite Fioreze**

Técnico de Luz e Som: **Carlos Dutra**

Direção de Produção: **Judite Fioreze**

Assistente de Produção: **Darwin Grein e Carolina Maia**

Fotografia: **Frederico Medeiros**

Assessoria de Imprensa: **Adriano Justino**

Projeto Gráfico: **Henrique Saidel e Ana Cristine Wegner**

Elenco

Alaor de Carvalho

Andrew Knoll

Angelita Vander Broock

Carolina Maia

Darwin Grein

Fábia Regina

Flávia Stawski

Dançarinos: **Flávio de Brito e Gerusa Gabrielle**

9ª MONTAGEM (2003)*“Vésperas”*Equipe Técnica

Direção: **Eugenio Camargo e Carina Dias.**

Cenário e Maquiagem: **Criação coletiva**

Figurino: **Geisa Müller**

Design Gráfico: **Wilson Voitena** (Unigraf/Proec)

Supervisão Artística: **Hugo Mengarelli.**

Elenco

Encenação: **Geisa Müller.**

10ª MONTAGEM (2003/2004)*“Chá das Cinco”*Equipe Técnica

Direção: **Eugênio de Camargo**

Dramaturgia: **cada ator baseado nas improvisações propostas pela direção criou o texto de seus personagens**

Cenário: **Giorgia Conceição**

Figurinos: **Ana Cristine Wegner e Geisa Mueller**

Iluminação: **Judite Fioreze**

Sonoplastia: **Eugênio de Camargo**

Produção: **Geisa Mueller**

Assistência de Produção: **o grupo**

Projeto Gráfico: **Henrique Saidel**

Revisão do projeto gráfico: **Wilson Voitena** (UNIGRAF/PROEC)

Costureiras: **Aidê e Vilma** (Teatro da Reitoria)

Elenco

Alaor de Carvalho

Andréia Souza

Angelita Vander Broock

Ciliane Vandrúscolo

Geisa Mueller

Rafaela Marques

Participação Especial: **Ana Cristine Wegner**

11ª MONTAGEM (2003/2004)

“Criânsia”

Ficha Técnica

Diretor: **Adriano Esturilho**

Assistente de Direção: **Fábia Regina**

Cenário: **Simone Pontes**

Adereços/Figurino: **Luana Nunes**

Iluminação e Assistência de Produção: **Judy Fioreze**

Sonoplastia: **Paulo de Nadal**

Preparação Corporal: **Fabiana Ferreira e Andrew Knoll**

Programação Visual: **Rossano Silva**

Produtores: **Nany Semicek e Carolina Maia**

Assessoria de Imprensa: **Fernanda Albanaz**

Filmagem: **Onanistas**

Operação de Som: **Bruno de Carvalho**

Fotos: **Lauro Borges**

Elenco

Arteiros: **Andrew Knoll**

Anna Maranhão

Carolina Maia

Luciano Lacerda

Michelle Moura

Fernanda Albanaz

Arteiros (participação especial): **Claudinho Brasil e Luana Nunes**

12ª MONTAGEM (2003/2004)

“A Exceção e a Regra”

Equipe Técnica

Direção: **Hugo Mengarelli e Adriano Esturilho**

Iluminação: **Judite Fioreze**

Sonoplastia: **Adriano Esturilho**

Maquiagem e Supervisão de Cenários e Figurinos: **Simone Pontes**

Preparação Vocal: **Álvaro Nadolny**

Supervisão Corporal: **Cristiane Wosniak**

Operação de Som: **Luciano Lacerda**

Operação de Luz: **Carolina Maia**

Produção: **Judite Fioreze, Simone Leyser e Carolina Maia**

Design Gráfico: **Wilson Voitena (UNIGRAF/PROEC)**

Elenco

Fernanda Albanaz

Hugo Mengarelli

Paulo Farias

Simone Leyser

Thalita Freire-Maia

13ª MONTAGEM (2004)

“Bailei na curva”

Equipe Técnica

Direção: **Paulo Farias**

Assistente de Direção: **Andréia de Souza**

Figurino: **Andréia de Souza e Kelly Bonasoli**

Cenário e Adereços: **Mônica Dioconde e Mariana Franco**

Sonoplastia: **Alex Barbosa**

Maquiagem: **Kelly Bonasoli**

Iluminação: **Luis Tschannerl**

Elenco

Adílio Faria Vieira: Pai de Paulo, Carmen, Magrinho, Jacaré e Pai de Torugo

Alex Barbosa: Voz em Off

Aline Duarte Lima: Dona Virgínia e Freira

Almir José Pinto de Lara Filho: Pai de Caco e Pachalski

Ana Paula Soares: Aluna 1 e Marília

Douglas Fabiano Mello Magagnin: Paulo, Pai de Pedro e Gabriela

Fabício Vicente de Melo: Soldado Celso, Caco e Rodrigo

Jamile da Silva: Mãe de Ruth, Marta e Vera

Jean Saragossa Vieira de Souza: Capitão Gomes, Torugo, Moreno e Aluno1

Joângela Vitória de Castro: Ruth

José Leonardo Pereira Rocha: Daniel

Juliana Cristina Pereira: Karla e Aluna 2

Leandro Duarte do Nascimento: Pedro

Marianni Paula Macedo Nogueira: Mãe de Caco, Tia da Cantina e Bia

Maycon Palácio Carmona: Pai de Ruth, Paulo Renato, Neco, Homem e Aluno

Michele Tramarim: Gabriela

Midiane Brasileiro Nogueira: Ana, Mãe de Paulo e Carmen

Pâmela Cristina Ledis Damazo: Luciana e Aluna 3

Sara da Silva Cândido: Dona Elvira

Thaís Aparecida de Campos da Silva: Carmen, Betirinha e Marina

14ª MONTAGEM (2007)

“Tanguapo”

Adaptação de 2 contos: “A história de Rosendo Juarez” e “A esquina rosada” do poeta e escritor Jorge Luis Borges.

Equipe Técnica

Diretor: Hugo Mengarelli

Assistente de Direção: Cristiano Gonçalves

Sonoplastia: Hugo Mengarelli

Gravação e Edição de Som: César Sarti

Iluminação: Nádia Luciani

Cenografia: Simone Pontes

Maquiagem e Figurino: Cristiano Gonçalves

Coreografias: Salete Ukachinski e André Meirelles

Operador de Som: Jussara Batista

Operador de Luz: Léo Ferraz

Costureira: Rose de Castro

Produção Executiva: Marcos Trindade e Ana Paula Machado

Design Gráfico: Wilson Voitena

Elenco

Alaor de Carvalho

Ana Paula Machado

André Meirelles

Catherine Leclerc

Cristiano Gonçalves

Fernanda Albanaz

Gilmar Rodrigues

Josiane Maia

Juscelino Zílio

Letícia da Rosa

Marcos Trindade

Mevelyn Gonçalves

Paulo Farias

Paulo Marques

Stand by: **Angelita Vander Broock e Hugo Mengarelli**

15ª MONTAGEM (2008)

“Don Rícardo Terzo”

Texto de Hugo Mengarelli.

Equipe de Criação e Técnica

Direção: Roberto Innocente

Preparação Vocal: Álvaro Nadolny

Cenário: Soraya Sugayama, Fafá Bonofiglio e Gabi Windmuller

Execução de Figurino: Larissa Yeda

Execução de Sonoplastia: Claudia Brito

Execução de Luz: Flávia Longo

Produção Executiva: Marcos Trindade e Claudia Chociay

Elenco

Alaor de Carvalho: Fernando Catapuleto e Altamira Ravelo

Fabiano Jacob: Alfredo Detonne

Fernanda Albanaz: Ana Lúcia

Graci Mello: Mestre de Cena e Graça

Hugo Mengarelli: Paulo Salim Farah

Juliano Martins: Procurador Abdala

Keila Terêncio: Samurai

Lucas Tatarin: Francesco

Newton Carvalhal Jr: Delegado Camilleri

Paulo Farias: Don Riccardo Terzo

16ª MONTAGEM (2008)

“Porque o Ogro Vermelho chorou”

Texto de Criação Coletiva.

Equipe Técnica

Direção: Paulo Marques

Iluminação: Nádia Luciani

Sonoplastia: César Sarti

Cenografia e Adereços: Soraya Sugayama e Fabíola Bonofiglio

Cenotécnica: Willian Batista

Figurino: Cristiano Gonçalves

Assistente de Figurino: Gabrielle Windmuller

Execução de Figurino: Larissa Yeda e Tereza Catarina

Preparação Corporal: Paulo Marques e Yara Barros

Preparação Musical: Paulo de Marchi

Maquiagem: Gian Carlo

Operação de Luz: Lucas Tatarin

Operação de Som: Paulo Marques

Design Gráfico: Thiago Rodrigues

Diretor de Produção: Marcos Trindade

Produtora Executiva: Claudia Chociay

Elenco

Gilmar Rodrigues: Cístico

João Winch: Ogro Azul

Josiane Maia e Ana Valério: Ecolalia

Letícia da Rosa: Pindécua

Marcos Trindade: Anancástico

Rita Sales: Gonagra

Roger Batista: Ogro Vermelho

17ª MONTAGEM (2008)

“A casa de Bernarda Alba”

Texto: **Federico Garcia Lorca.**

Equipe de Criação

Direção: **Paulo Farias**

Assistente de Direção: **Viviana Mena**

Coreografia: **Amália Moreira (La Morita)**

Assistente de Coreografia: **Tamara de La Macarena**

Músicos: **Fabiano Zanin (guitarra flamenca) e Nando Lemos (percussão) e Anítria Stadler (vocal)**

Preparação vocal: **Álvaro Nadolny**

Cenografia: **Fabíola Bonofiglio e Gabi Windmuller**

Cenotécnico: **Percival do Rocio Reis**

Iluminação: **Lucas Tatarin**

Figurino: **Cristiano Gonçalves**

Costureira: **Rose Mary de Castro**

Maquiagem: **Soraya Sugayama**

Assistência de Maquiagem: **Deborah Raymann**

Fotógrafo: **Douglas Fróis**

Design Gráfico: **Monica Dioconde**

Produção Executiva: **Claudia Chociay e Marcos Trindade**

Elenco

Bernarda Alba: **Kelly Medeiros**

Pôncia: **Aline Troiani**

Adela: **Fernanda Albanaz**

Angústias: **Claudia Brito**

Amélia: **Mônica Dioconde e Daniela Farah**

Madalena: **Eliz Brito**

Martírio: **Flávia Longo**

Maria Josefa: **Rita Sales**

Criada: **Claudia Chociay**

Prudência: **Anidria Stadler**

18ª MONTAGEM (2010)

“As Aventuras de Uma Viúva Alucinada”

Texto: **Januário de Oliveira (Mestre Ginú)**

Equipe Técnica

Direção: **Alaor de Carvalho**

Confecção dos Bonecos e “Impanada”: **Criação coletiva**

Design Gráfico: **Wilson Voitena (Unigraf/Proec)**

Elenco

Alaor de Carvalho

Larissa Yeda

Lívia Deschermayer

Mariane Assis

Michele Carneiro

Cláudio Andrade

Willy Bartolini

Bruno Laurindo

Marcio Bosi

19ª MONTAGEM (2011)

“Carícias”

Texto: **Sergi Berbel**

Equipe Técnica

Direção: **Paulo Marques**

Co-direção: **Letícia da Rosa**

Cenário: **Soraya Sugayama**

Assistência de Cenário (bolsistas de extensão): **Luiza Aguirre, Natália Miyashiro Semahim, Amanda Leal e Rosana Moro**

Figurinos: **Soraya Sugayama e Larissa Yeda**

Iluminação: **Nadia Luciani**

Operação de Luz: **Alaor de Carvalho**

Sonoplastia: **Paulo Marques**

Operação de sonoplastia: **Janaina Ferreira**

Elenco

Claudia Brito

João Winch

Livia Deschermayer

Marcos Trindade

Rebeca Hasson

Rita Sales

Willy Bartolini

20ª MONTAGEM (2012)

“UM OLHAR BRECHTIANO”

(já registrado no anexo anterior das análises de dados)

21ª MONTAGEM (2012)

“LA CHOSE VIVANT II”

Texto de Criação Coletiva baseada em exercícios de improvisação

Equipe Técnica:

Direção: **Hugo Mengarelli**

Cenário: **criação coletiva**

Figurinos: **criação coletiva**

Iluminação: **Ruthnéia Rodrigues**

Sonoplastia: **Cesar Felipe Pereira**

Elenco:

Alaor de Carvalho

Fernanda Albanaz

Gessé Malmann

Gisele Henning

Gustavo Iglesias

Janaina Ferreira

João Winch

Livia Zeferino

Marcelo Felczak

Tati Pereira

22ª MONTAGEM (2013)

“ROCKVILLE”

Texto: Adaptação livre a partir de contos de Sam Shepard, Manoel Carlos karam e Gessé Malmann

Equipe Técnica:

Direção, preparação de elenco e dramaturgia: **Gessé Malmann**

Assistência de direção: **Cesar Felipe Pereira e Alaor de Carvalho**

Cenário, figurinos e maquiagem: **Cia PalavrAção sob orientação de Soraya Sugayama**

Iluminação: **Cesar Felipe Pereira**

Operação de Luz: **Guilherme Mendes Muniz**

Arranjos, composições musicais, som ao vivo: **Rafael Dauer Mello e Gustavo Iglesias**

Operação de som: **Janaina Ferreira**

Direção de produção e captação de recursos: **Thaysa Petry Lisboa**

Assistência de produção: **Julia Campos, Janaina Ferreira, Amanda Nicolau, Junior Ventura, Guilherme Mendes Muniz e Antonio Orellana**

Arte, Design Gráfico e Fotos: **Marcelo Leonel**

Supervisão Geral: **Hugo Mengarelli**

Elenco:**Aivy Rodrigues Malmann****Gessé Malmann****Gisele Henning****Gustavo Iglesias****João Winch****Marcio Bosi****Ruthnéia Rodrigues****Thaysa Petry Lisboa****23ª MONTAGEM (2014)****“3 | 9 | 6 | 2”****Texto de Manoel Carlos Karam**Equipe Técnica:Direção: **Gessé Malmann**Cenário e figurinos: **criação coletiva**Iluminação: **Ruthnéia Rodrigues**Sonoplastia: **Gessé Malmann**Elenco:**Antonio Orellana****Guilherme Mendes Muniz****João Winch****Marcio Bosi**

24ª MONTAGEM (2014)

“A BOA ALMA”

Texto de Bertolt Brecht. Recriação de Cesar Felipe Pereira

Equipe Técnica:

Direção: Cesar Felipe Pereira

Cenário: Criação Coletiva

Figurinos: Criação Coletiva

Iluminação: Cesar Felipe Pereira

Operação de Luz e Sonoplastia: Cesar Felipe Pereira

Elenco:

Aivy Rodrigues Malmann

Antonio Orellana

Gessé Malmann

Janaina Ferreira

João Vitor

Junior Ventura

Mariane Filomeno

Nádia Camargo

Ruthnéia Rodrigues

Sergius Ramos

Susi Ferreira

25ª MONTAGEM (2015)

“HISTÓRIAS DE ACOSTAMENTOS”

Texto: Criação de Gessé Malmann a partir de contos inspirados na música country e no folk rock dos anos 70.

Equipe Técnica:

Direção: **Gessé Malmann**

Assistência de Direção: **Guilherme Mendes Muniz, Sergius Ramos e Marcio Bosi**

Preparação de Elenco: **Gessé Malmann e Guilherme Mendes Muniz**

Produção: **Gessé Malmann, Ruthnéia Rodrigues, Sergius Ramos e Thaysa Petry Lisboa**

Cenário: **Gessé Malmann e Sergius Ramos**

Figurinos: **Sergius Ramos e Letícia Portugal**

Maquiagem: **Letícia Portugal**

Iluminação: **Guilherme Mendes Muniz**

Operação de Luz: **Barbara Del Moro**

Sonoplastia: **Gessé Malmann**

Operação de sonoplastia: **Felipe Aquino**

Contra Regra: **Ana Lucia Superchinski**

Design Gráfico: **Marcelo Leonel Felczack**

Elenco:

Aivy Rodrigues Malmann

Alaor de Carvalho

Gessé Malmann

Guilherme Mendes Muniz

Janaína Ferreira

João Winch

Marcelo Felczack

Marcio Bosi

Nadia Camargo

Ruthnéia Rodrigues

Sergius Ramos

Susi Ferreira

Thaysa Petry Lisboa

26ª MONTAGEM (2016)**“CURTA PASSAGEM”**

Texto de Mario Bortolotto

Equipe Técnica:

Direção: **Gessé Malmann**

Co-direção: **Alaor de Carvalho**

Cenário: **Criação coletiva**

Figurinos: **Criação coletiva**

Iluminação e Sonoplastia: **Gessé Malmann**

Elenco:

Arthur Firmino

Barbara Del Moro

Douglas Palma

João Winch

Erick Herrera

Marcelo Felczack

Nadia Camargo

Thaysa Petry Lisboa

27ª MONTAGEM (2016)**“APNÉIA”**

Texto de criação coletiva a partir de um experimento cênico

Equipe Técnica:

Direção: **Thaysa Petry Lisboa**

Cenário: **Criação coletiva**

Figurinos: **Criação coletiva**

Iluminação e Sonoplastia: **Thaysa Petry Lisboa**

Elenco:

Bárbara Del Moro

Erick Herrera

Guilherme Mendes Muniz

Tytta Firmino

28ª MONTAGEM (2017)

“CURTA PASSAGEM II” – 2ª montagem

Texto de Mario Bortolotto

Equipe Técnica:

Direção: **Alaor de Carvalho**

Cenário: **Andressa de Lima e Mateus Viudes**

Figurinos: **Edi Maciel**

Auxiliar de Figurino: **Andressa de Lima**

Iluminação: **Danilo Pedrosa e Maisa Ribeiro**

Sonoplastia ao vivo: **Nicolas Carvalho**

Maquiagem: **Andressa de Lima**

Auxiliar de Maquiagem: **Edi Maciel, Mateus Viudes, Felipe Kamaroski e Fernanda Dall Pizzol Moro**

Assessoria de Comunicação e Imprensa – ASCIM-PalavrAção: **Ana Superchinski e Sergius Ramos**

Elenco:

Alaor de Carvalho

Arthur Firmino

Janaína Ferreira

João Winch

Marcel Henrique Gonçalves Sobrinho

Marcelo Leonel Felczack

Nádia Camargo

Sabrina Marques

29ª MONTAGEM (2017)

“SOCIEDADE DOS RATOS”

Texto de Marcelo Felczack

Equipe Técnica:

Direção: Marcelo Leonel Felczack

Direção de Produção: Sergius Ramos

Cenário: Marcelo Felczack

Figurinos: Andressa de Lima e Edilaine Maciel

Iluminação: Maisa Ribeiro

Sonoplastia: Janaína Ferreira

Elenco:

Ana superchinski

Andressa de Lima

Arthur Firmino

Danilo Pedrosa

Douglas Palma

Edilaine Maciel

João Winch

Marcel Henrique Gonçalves Sobrinho

Nicolas Wolaniuk

Sabrina Marques

30ª MONTAGEM (2017)

“LILITH”

Texto: Nicolas Wolaniuk e Sabrina Marques

Equipe Técnica:

Direção: Marcelo Felczack

Diretor de Produção: **Sergius Ramos**

Cenotecnia/Contraregragem: **Edialine Maciel, Janaína Ferreira e Philipe Burgues**

Fotografia: **Arthur Firmino e Dan Schewantznider**

Audiovisual: **Fabio Ortolan**

Iluminação: **Nicole Micaldi e Sergius Ramos**

Operação de Luz: **Sergius Ramos**

Sonoplastia: **Nicolas Wolaniuk**

Operação de sonoplastia: **Maisa Ribeiro**

Assessoria de Comunicação/Textos Programas: **Ana Superchinski**

Elenco:

Nicolas Wolaniuk

Sabrina Marques

31ª MONTAGEM (2018)

“ABAJUR LILÁS”

Texto de Plinio Marcos

Equipe Técnica:

Direção: **Marcelo Felczack**

Assistência de direção: **Janaina Ferreira**

Adaptação de Texto: **Edilaine Maciel**

Cenário: **Criação coletiva**

Figurinos: **Criação coletiva**

Iluminação e sonoplastia: **Marcelo Felczack**

Elenco:

Maressa Sales

Emanuela Bernardim

Lucas Scremin

Sabrina Marques

Marcelo Leonel Felczack
 Marcel Henrique Gonçalves Sobrinho
 Janaína Ferreira

32ª MONTAGEM (2018)

“PARALELO 49”

Texto: Andressa de Lima

Equipe Técnica:

Direção e Preparação de Atores: **Sergius Ramos**

Assistência de direção: **Andressa Lima**

Luz e som: **Sergius Ramos e Andressa Lima**

Elenco:

Arthur Firmino

Douglas Palma

Maisa Ribeiro

Fabio Ogassawara Cirino

Diogo Ezequiel Peroni

Milena Kleiquian

33ª MONTAGEM (2019)

“Liberdade Liberdade”

Texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel

Equipe Técnica:

Direção: **Alaor de Carvalho**

Adaptação de Texto: **Vinicius Mesquita**

Assistência de direção: **Nívea Santiago e Victória Del Grossi**

Direção Musical e Preparação Vocal: **Paula Bueno**

Preparação Corporal: **Giselly Brasil e Alaor de Carvalho**

Cenário: **André Serafim, Rodrigo Chloé e Camila Thur**

Figurinos: **Rodrigo Chloé, Maira Moreira e Luanna Fernandes**

Iluminação: **Alaor de Carvalho**

Sonoplastia: **Augusto Camargo, Nicolas Sitis, Lucas dos Santos e Igor Ligiéri**

Produção: **Vinicius Mesquita, Yanka Moroski e Pablo Conkers**

Assistente de Produção: **Maira Moreira**

Maquiagem: **Larissa Ferreira e Nicolli Santos**

Elenco:

Augusto Camargo

Bia Possiedi

Diogo Gomes

Eduardo Bueno

Felipe Stoco

Geovana Vilharquide

Natale Cruz

Nicolas Sitis

Nivea Santiago

Julia Sanches

Marcelo Tchuro

Victoria Del Grossi

Gabriel Stoco

Pablo Conkers

Paula Bueno

Paulo Gabriel

Stefani Braga

Vinicius Mesquita

Yanka Moroski

Yasmim Zuza