

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AGRICHIO CHRISTHOFER DE FARIA VALENTIN

**ESTUDOS SOBRE A CENA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO SOLO
“CARÇA DE PEIXE”**

MATINHOS - PR

2022

AGRICHIO CHRISTHOFER DE FARIA VALENTIN

**ESTUDOS SOBRE A CENA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO SOLO
“CARÇA DE PEIXE”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito à obtenção do grau de Licenciado em Artes, no curso de Licenciatura em Artes, pela Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral.

Orientadora: Prof^a Dra. Giselly Brasil

MATINHOS - PR

2022

AGRICHIO CHRISTHOFER DE FARIA VALENTIN

**ESTUDOS SOBRE A CENA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO SOLO
“CARÇA DE PEIXE”**

Comissão Examinadora:

Professora Dr^a. Giselly Brasil

Orientadora

Universidade Federal do Paraná

Professor Dr. Alaor de Carvalho

Universidade Federal do Paraná

Professora Dr^a Gisele Kliemann

Universidade Federal do Paraná

MATINHOS - PR

2022

Dedico este trabalho à minha avó, Maria, que sempre esteve e está presente me incentivando a seguir no caminho da arte e no percurso acadêmico. Dedico este trabalho a todas e todos que escolheram a arte como ofício e que a colocam como protagonista de suas vidas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço por tudo o que a Universidade Federal do Paraná e o curso de Artes representam na minha trajetória. Sem dúvida alguma, saio desta experiência um ser humano muito mais feliz e transformado pelas maravilhas do conhecimento.

Agradeço imensamente a orientadora deste trabalho, Giselly Brasil, por partilhar com tanto afeto seu conhecimento e despertar o espírito do pesquisador que há em mim, por topar minhas ideias e me fazer voar por uma altura que eu jamais imaginei que conseguiria.

Agradeço, ainda, todos os meus queridos mestres do corpo docente do curso de Artes pelo afeto e partilha de seus conhecimentos: Alaor de Carvalho, Ana Elisa de Castro Freitas, Carla Ruschmann, Débora Opolski, Gisele Kliemann, Luciana Ferreira e Michele Louise Schiochet.

Vocês mudaram minha vida para muito melhor.

“Mudar o sistema por dentro
é ingenuidade ou talento?”

Priscilla Novaes Leone (Pitty)

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa teórico - prática sobre metodologias para a criação de um espetáculo solo autoral, bem como uma investigação sobre a preparação do ator para a cena. A partir de cursos de imersão com o grupo Lume de Teatro, focadas na preparação corporal e vocal, e da escrita de uma dramaturgia autoral, foi criado o espetáculo solo “Carcaça de Peixe”, que estreou em junho de 2022, na Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral. As metodologias desenvolvidas para a pré-expressividade do ator, trabalhadas pelo Grupo Lume, como Voz e Ação Vocal, Mimesis Corpórea e Treinamento Técnico para o Ator foram a base das investigações aqui apresentadas. O processo de pesquisa, que teve como foco o corpo em cena, envolveu leituras, oficinas, imersões, a escrita de uma dramaturgia, ensaios e a apresentação do solo. A preparação do corpo antes de entrar em cena, o processo criativo de uma dramaturgia e posterior encenação da mesma são temas abordados ao longo desta pesquisa.

Palavras-chave: Processo de criação; Preparação do corpo; Dramaturgia; Teatro contemporâneo.

ABSTRACT

This work of conclusion is the result of a theoretical-practical research about methodologies for the creation of an authorial Solo Performance, as well as an investigation on the actor's preparation for the scene. From immersive courses with the Lume Theater group, focused on body and vocal preparation, and the writing of an authorial dramaturgy the Solo "Carça de Peixe" was created, which premiered in June 2022, at the Federal University of Paraná - (Setor Litoral) was created. The methodologies developed for the pre-expressiveness of the actor, worked by Lume Group, such as Voice and Vocal Action, Corporeal Mimesis and Technical Training for the Actor were the basis of the investigations presented here. The research process, which focused on the body on stage, involved readings, workshops, immersions, writing a dramaturgy, rehearsals and the presentation of the Solo. The training of the body before going to the stage, the creative process of writing a dramaturgy and its subsequent staging are themes addressed throughout this research.

Keywords: Creation process; Body preparation; Dramaturgy; Contemporary Theater;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O CONTATO COM O GRUPO LUME.....	11
3. METODOLOGIAS DA PRÉ-EXPRESSVIDADE.....	11
3.1. VOZ E AÇÃO VOCAL.....	12
3.2. TREINAMENTO TÉCNICO PARA O ATOR.....	13
3.3. MÍMESIS CORPÓREA OU A IMITAÇÃO DAS CORPOREIDADES.....	16
4. A ESCRITA CÊNICA E A MEMÓRIA.....	18
5. PROCESSO AUTORAL E O ANJO.....	24
6. CONCEPÇÃO DO SOLO.....	27
7. DO FIM PARA O COMEÇO.....	31
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
9. ROTEIRO - CARÇAÇA DE PEIXE.....	34
10. ANEXOS.....	39
11. REFERÊNCIAS.....	41

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada teve início no ano de 2018, após a primeira experiência de imersão de estudos do corpo para a cena em uma oficina oferecida pelo grupo Lume, no Festival de Teatro de Curitiba. Em 2019, participei de uma nova oficina com o grupo, desta vez na sua sede em Barão Geraldo (Campinas - São Paulo). Neste momento iniciei um processo de criação que, mais tarde, se transformaria no solo “Carcaça de Peixe”. O envolvimento com as metodologias de voz e ação vocal, treinamento técnico para o ator e a mimesis corpórea, apresentadas pelo grupo, me levaram à produção de uma escrita dramaturgical que veio a se transformar na dramaturgia do solo, que traz uma reflexão sobre existência e memória, contando a história de um anjo que vem do céu para relatar as aventuras de sua vida quando ainda era humano. Esta dramaturgia autoral foi concebida através de investigações que envolveram depoimentos pessoais e a mimesis corpórea, técnica amplamente trabalhada pelo grupo Lume. Através desta metodologia é realizada, muitas vezes *in loco*, a coleta de ações físicas e vocais de outras pessoas, do cotidiano ou não, que o ator considere importantes para a criação. Deste modo, tanto o trabalho escrito quanto as ações para a cena foram elaboradas a partir de fragmentos de diálogos, memórias, sensações, gestos, frases que ouvi na rua, no ônibus, em filmes e tantas outras situações. No processo de pesquisa surgiram questões, como qual seria o meu lugar na produção do teatro, e como este solo pode dialogar com a produção contemporânea, questões respondidas ao longo desta pesquisa.

Para abordar os assuntos que envolvem as investigações mencionadas acima, organizo este trabalho por assuntos como: **O contato com o grupo Lume**, no qual explico sobre como conheci o grupo; **A voz e ação vocal**, no qual discorro sobre a primeira imersão realizada junto ao Lume; **Treinamento técnico para o ator**, tópico no qual apresento a minha experiência na sede do grupo, as práticas e as imersões que modificaram profundamente a minha compreensão sobre preparação de ator; **Mimesis corpórea ou imitação das corporeidades** - aqui apresento esta técnica amplamente trabalhada pelo grupo Lume, que engaja memória e observação. O tópico seguinte é **Escrita Cênica e Memória**, no qual apresento o processo criativo da construção da dramaturgia. Na sequência, em **Processo autoral e o anjo, relato** a minha experiência na criação do solo como um percurso autoral, a construção das cenas, ensaios e posterior encenação. Em **Meu lugar no teatro contemporâneo**, aponto relações possíveis entre a criação deste trabalho e o contexto da produção do teatro contemporâneo. Por fim, em **Do fim para o começo**, discorro sobre a minha trajetória, sobre a relação com o universo da arte e como cheguei nesse trabalho.

2. O CONTATO COM O GRUPO LUME

Em 2018, me conecto com o grupo Lume de teatro, uma referência mundial em estudos do corpo para a cena, no festival de teatro de Curitiba. Neste ano, um dos atores-pesquisadores do grupo, Carlos Simioni, estava oferecendo um workshop sobre voz e ação vocal, numa mostra sobre a pré-expressividade do ator. Fui até a cidade de Curitiba, onde passei uma semana neste grupo de estudo, entendendo como a voz ressoa no corpo, qualidades de sua vibração, tônus muscular, dentre outras metodologias para a utilização do corpo na cena. A turma era grande, em sua maioria composta por atores, cantores e bailarinos já experientes. Era minha primeira experiência num estudo de corpo mais aprofundado, e me deparei com conceitos que até então desconhecia: vetores, dança pessoal, qualidades de vibração, dentre tantas outras. Entendi que havia uma codificação e sistematização para chegar num resultado do corpo chamado “presente” na cena. Presença esta que, para ser obtida, demanda um esforço extra-cotidiano, através do qual busca-se uma organicidade de movimentos que são diferentes daqueles do nosso estado comum. No dia a dia, para realizar nossos afazeres, procuramos fazer o menor esforço possível, estratégia do corpo para poupar energia. Na cena, contudo, precisamos do movimento contrário: maior esforço físico para a menor ação que seja.

O grupo Lume, com sede em Barão Geraldo (Campinas, São Paulo), foi idealizado por Luis Otávio Burnier e Carlos Simioni, quando os atores decidem se unir para dar início às pesquisas para o trabalho do ator, em 1985. Com o apoio de algumas personalidades da UNICAMP, a dupla criou o Lume - Núcleo de Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. “Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica” (L. O. Burnier, 2001,p. 13). Desde que realizei o workshop de Voz e Ação vocal com Simioni, criei um genuíno fascínio pelo método de trabalho do grupo, e decidi que sempre que possível, estaria junto do Lume para estudar.

3 . METODOLOGIAS DA PRÉ-EXPRESSIVIDADE

No contexto dos estudos para a cena, entende-se que o corpo - principal meio de trabalho do ator, para chegar no estado da presença cênica, deve antes ser trabalhado, metodologicamente, com exercícios e técnicas não necessariamente teatrais, mas que exercitam a capacidade física e vocal, aprimorando a relação do ator com a sua linguagem (FREIRE, 2006). No contexto do trabalho do grupo Lume, o qual pode entrar

em contato para estudos, são justamente as ações físicas o foco do trabalho. Quando defino como questão norteadora da minha pesquisa o estudo do corpo para a cena, passo a entender que o preparo deste corpo, o que é realizado antes de entrar em cena, é um treinamento pré-expressivo que busca exercitar, inclusive, a organicidade da voz para o texto e para o movimento. No entanto,

(...) treinamentos existem vários e de variados métodos, com nomenclaturas diferentes segundo o grupo que os aplica – “Treinamento Energético” ou “Treinamento Técnico”, como os aplicados pelo LUME, por exemplo.” (FREIRE, 2006, p. 97).

No estudo da pré-expressividade para o corpo em cena, entrei em contato com práticas, teorias e métodos trabalhados pelo grupo Lume, em imersões com os atores-pesquisadores Carlos Simioni e Jesser de Souza.

A seguir, apresento a minha experiência com algumas dessas metodologias relacionadas com a pré-expressividade.

3.1. VOZ E AÇÃO VOCAL

No primeiro estudo aprofundado com Carlos Simioni, descubro que, em nosso corpo, existem ressonadores e pontos de energia, onde a voz vibra e se amplifica. “A ação vocal é o texto da voz e não das palavras” (Burnier, 2001, p. 56). Para além do texto, o ator deve preocupar-se em como dizê-lo. E a voz é parte do corpo, e não algo desconectado deste.

Da mesma maneira que Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria um “braço do corpo”. Assim, esse “braço” pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar. (BURNIER, 2001, p. 56).

Após processar por todo o ano de 2018 o workshop de Voz e Ação Vocal e repetidamente treinar as técnicas que aprendi, em 2019 tenho a oportunidade de ir até a sede do Lume, em Barão Geraldo, na cidade de Campinas, para realizar uma residência artística com um dos atores-pesquisadores do grupo, Jesser de Souza. Nos chamados “Cursos de Fevereiro” ofertados todos os anos pelo grupo, os atores ministram cursos sobre temas que se relacionam com suas pesquisas. Realizei, então, o curso de Treinamento Técnico para o Ator.

3.2. TREINAMENTO TÉCNICO PARA O ATOR

Era o auge do verão brasileiro, em fevereiro de 2019. Embarquei sozinho até Campinas, para dar continuidade a minha saga de descobrimento deste corpo em cena. No primeiro dia da residência, quando cheguei na sede do Lume, fico encantado com aquele espaço: havia algo de poético naquela casa que é a sede do grupo. Talvez por todas as vivências e todos os artistas que passaram por lá e deixaram suas energias naquele tablado de madeira, ou por ser frequentada por um elenco de artistas, do próprio grupo, que dedicaram e dedicam suas vidas à arte¹.

Com Jesser - que após a residência se tornou amigo e mestre - aprendi sobre o tamanho que podemos ter em cena. Não importa nossa estatura, podemos ser “gigantes”. Aprendi sobre o cotidiano de um ator profissional, a rotina de treinamento e cuidado com a saúde, os bastidores do que é viver o teatro, de fato. Foram dias imersos em jogos teatrais, treinamentos físicos, muito suor, cansaço, dor e alguns pequenos hematomas - resultado de 8 horas diárias de práticas corporais, reflexões, histórias do Lume e expansão da minha própria consciência. O conhecimento do domínio do corpo que investigamos nesta residência, para mim, por vezes saiu do campo racional e metodológico e passou para um lugar sagrado, pois não encontrava explicações racionais para descrever os lugares que acessei em determinados exercícios, permanecendo perplexo quando precisava “desligar”. Jesser notava isso, e rapidamente propunha um exercício descontraído, como se dissesse “está tudo bem, é isso mesmo, viram como é profundo? Agora, podem voltar”. Os treinamentos corporais desta residência me acompanharam desde então. Outro fator importante e especial desta experiência, foi o intercâmbio cultural que aconteceu pelo contato de diversos artistas e personalidades de diferentes regiões do país e do mundo que estavam presentes para os cursos na sede do Lume.

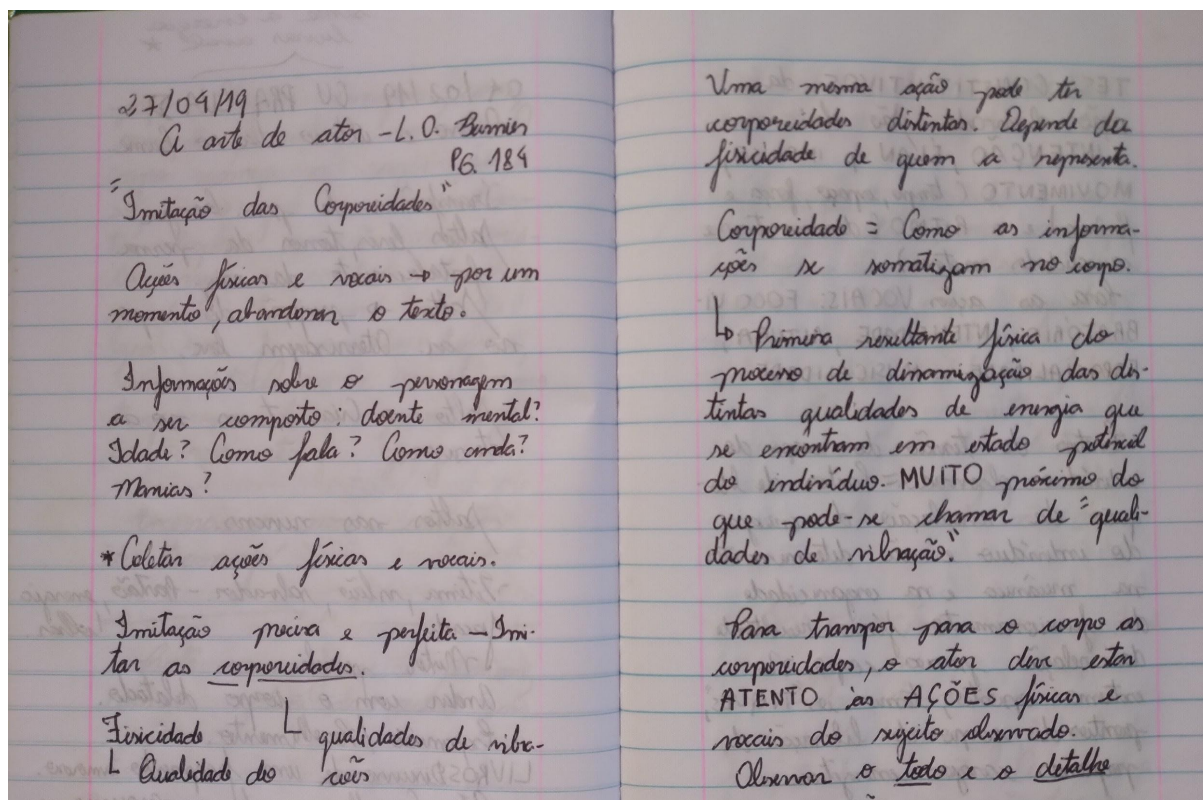
¹ Coincidência ou não, Lume e eu nascemos no mesmo dia: 11 de março (data de fundação do grupo e dia em que nasci).

Neste treinamento, Jesser propunha exercícios físicos a partir dos quais o corpo chegava perto da exaustão. Eram acessados lugares e energias de um corpo latente e sensível. Passo a entender que o trabalho do ator deve se apoiar muito mais nas ações físicas, as quais podemos, concretamente, acessá-las quando quisermos, diferente do uso das emoções, que são mutáveis e subjetivas.

“O que é uma emoção? A palavra vem do francês *émotion*, que por sua vez é formada pelo modelo de *motion*, do latim *mōtiōn ōnis* [...] e significa “ato de mover” [...] o próprio termo indica algo intrinsecamente dinâmico, em movimento, algo que está *em moção*, em mutação, e é portanto mutável”. (BURNIER, 2009, p. 89).

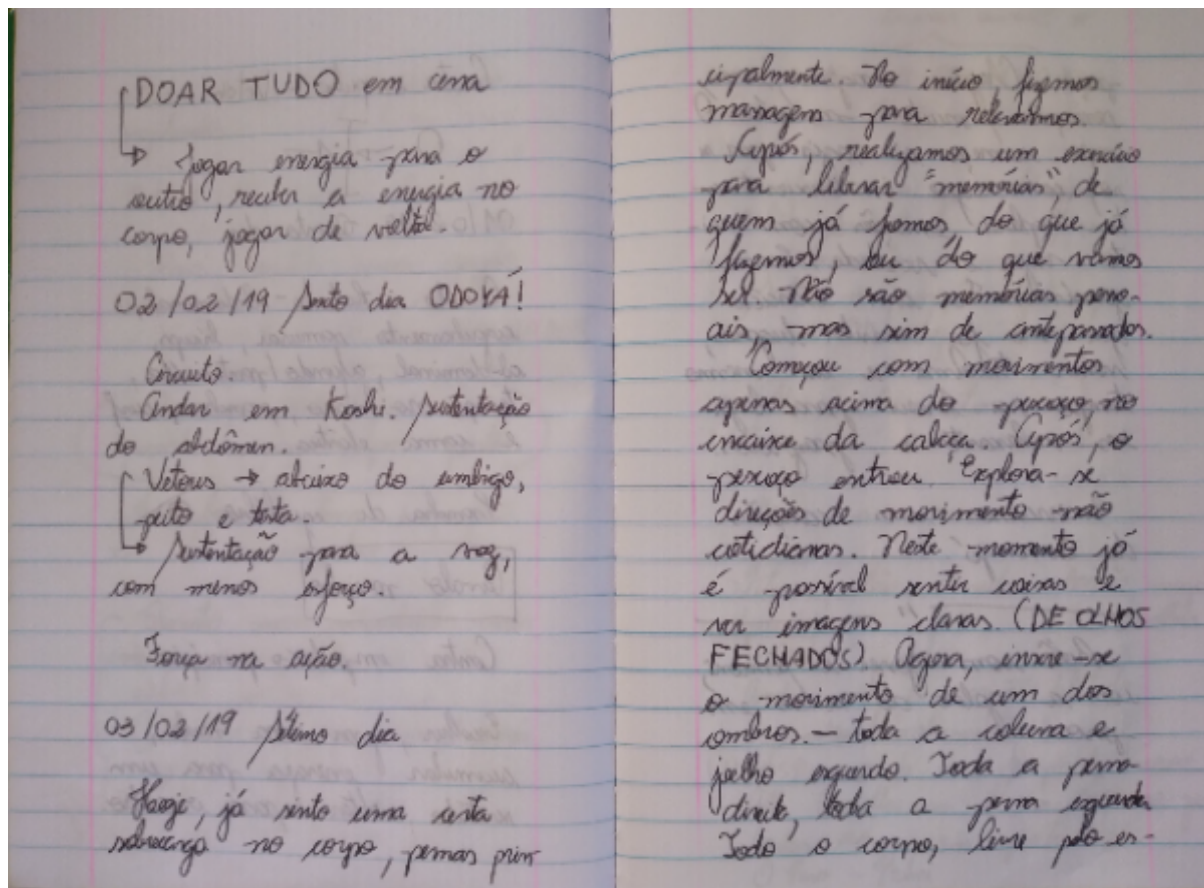
Durante estes estudos com o grupo, confeccionei diversos cadernos de anotações, nos quais registrava minhas impressões sobre os exercícios.

Figura 1



Caderno de anotações. Arquivo pessoal.

Figura 2



Todos estes estudos tiveram, na verdade, propósitos específicos em minha vida, seja para estar em cena, seja para ampliar meu repertório. Mas, sobretudo, estudar o corpo e estudar teatro, são, para mim, urgências artísticas: a busca pelo conhecimento do corpo, experimentar diferentes versões de mim mesmo, estudar as histórias da arte através do tempo, a interpretação de textos magníficos com os quais me deparei e pude dar vida. Os palcos da música, nos quais me apresento como cantor, são também espaços onde experimentei e pratiquei todas as técnicas que aprendi, uma vez que enxergo a música, a apresentação ao vivo, o show, como possibilidades teatrais e de cena.

Teatro não é arte. Do grego clássico, *théatron* tem por raiz *théa*, que significa o ver, o contemplar. E o sufixo *tron*, dos adjetivos, conota o lugar onde. Portanto, *théatron* é o “lugar de onde se vê, ou se contempla”. (L. O. Burnier, 2001, p. 17).

O corpo, o texto, a cena e o roteiro da apresentação. Estar em cena é colocar-se diante do outro, de outros, para que as pessoas se conectem, reflitam, e acima de tudo, embarquem na narrativa proposta pelo ator. Esses fatores são minhas constantes buscas. Podemos chamar isso de presença cênica.

3.3. MÍMESIS CORPÓREA OU A IMITAÇÃO DAS CORPOREIDADES

“A arte não está no geral, mas no detalhe” – Stanislavski. Com esta frase, Burnier dá início ao capítulo 7 de seu livro “A Arte de Ator” intitulado “Wolzen e a mimesis corpórea ou a imitação das corporeidades”. Trata-se de um capítulo de sua obra no qual Burnier irá se debruçar sobre a imitação do corpo – do outro – como técnica e estudo para construção de personagens. “A imitação é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano. No entanto, quando pedimos que um ator imite uma determinada pessoa, [...] ele não imita o que vê, mas o que sentiu ao ver.” (BURNIER, 2001, p. 181). Em meu trabalho de ator, venho utilizando esta técnica, codificada por Burnier, para a construção de personagens que irão compor meu trabalho. Uma vez que a observação atenta ao corpo de outras pessoas serve como técnica para composição de personagens, me concentro na movimentação, ritmo, impulsos e qualidades de voz de determinadas pessoas reais, que por sua vez, são potenciais personagens. “O treino trabalha os impulsos, movimentos, ritmos etc., cria, restaura e aprimora ações físicas.” (BURNIER, 2001, p.181).

Luis Otávio Burnier considera que existem três fases no caminho da mimesis corpórea: observação, codificação e teatralização. A observação, que seria o ponto de partida para a coleta de ações físicas do sujeito observado, deve ser realizada ativamente, a partir da qual o ator observa e imita a corporeidade ou detalhes das ações do sujeito observado, no contexto de ser possível uma rotina de treino destas imitações, no qual o ator pode ter acesso sempre que quiser ao sujeito que se está observando.

No período da observação, o ator deve realizá-la ativamente, onde imita ao mesmo tempo que observa e coleta dados das fisicidades e corporeidades do sujeito observado. “ O ator observa uma pessoa e tenta, em seguida, imitar sua corporeidade, ou detalhes de sua corporeidade, com o próprio corpo. Estabelece-se, conforme o caso, uma dinâmica entre observação-imitação-observação-imitação, que permite ao ator conferir, à medida que tenta imitar, uma série de detalhes das ações físicas da pessoa observada. (BURNIER, 2009, p. 186).

Na codificação, que seria o próximo passo, o ator inicia um processo de memorização das ações observadas, codificando-as. É neste momento que o ator deve buscar aperfeiçoar as ações coletadas para que fique o mais próximo, dentro de suas limitações, do sujeito observado. Uma vez transferidas as ações para o corpo, elas devem ser lembradas com detalhes ainda mais precisos, como num processo de lapidação das ações.

(...) se considerarmos o processo como um todo, [...] no início se está mais próximo do modelo observado, e à medida que se avança no sentido da codificação, afasta-se naturalmente do modelo. (BURNIER, 2009, p. 186)

As ações, neste momento, passam a ser “catalogadas”, criando um acervo do sujeito observado.

(...) busca-se dar um nome para cada ação imitada [...] O nome serve para o ator identificar rapidamente uma ação, não revelando propriamente o conteúdo da ação. Por este motivo, é um nome fantasia. (BURNIER, 2009, p. 186).

Por fim, temos a teatralização das ações. Nesta fase, após a imitação, codificação e memorização, retiram-se as ações do contexto cotidiano em que estavam, para transformá-las em objetos de trabalho ou materiais. Uma vez que as ações são recuperadas, elas podem ser trabalhadas. Trabalhar uma ação, neste contexto, significa operar pequenas alterações em elementos componentes dessa mesma ação. Assim, por exemplo, podemos alterar o tempo ou o ritmo da ação (BURNIER, 2009, p. 186).

A mimesis corpórea, contudo, nem sempre pode ser realizada num contexto em que o sujeito observado estará sempre à disposição do ator. No caso da minha pesquisa, alguns dos corpos observados estão apenas em minha memória. Nestas situações, o ator pode recorrer a mecanismos de memória – aquilo que lembra das ações, e o recurso da fotografia, a partir da qual podem ser registradas as ações e expressões corporais.

[...] para a montagem-formatura de 1993 do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, *Taucoauaa panhé mondo pé*, como a *coleta de material* na grande maioria foi feita *in loco* no sertão mineiro, Mato Grosso, Amazônia e no Nordeste, não havia condições de se instalar um ritmo cotidiano de observação-imitação, pois em situação de viagem o treino era impossível. As observações foram feitas da maneira mais atenta possível: foram feitas fotografias que vieram a ajudar mais tarde, e a imitação somente começou a acontecer quando os atores retornaram a Campinas, após um mês de viagens. Nesse caso, os atores tinham uma série de pessoas observadas gravadas na memória e tentaram imitar a partir dessa lembrança mais ou menos precisa. (BURNIER, 2009, p 187).

4. A ESCRITA CÊNICA E A MEMÓRIA

Durante a imersão no “Treinamento Técnico para o Ator”, em 2019, na sede do grupo Lume, houve um momento para que os estudantes dos cursos pudessem demonstrar suas pesquisas, cenas e fragmentos de trabalhos, mostra chamada de “Escambo”. Neste momento, sem ainda um trabalho para apresentar, somente focado na pesquisa preparatória deste corpo para a cena, apenas observei os colegas de curso que propuseram suas práticas, e ali começo a pensar no que eu

poderia criar, também, e passo a gestar as ideias para a construção do que se tornou o solo “Carcaça de Peixe”. Após assistir o solo “Serestando Mulheres”, da atriz-pesquisadora e integrante do Lume Ana Cristina Colla, neste mesmo dia, tenho a ideia de construir uma dramaturgia baseada em minhas memórias, fazendo uma colcha de retalhos com histórias e passagens de outras pessoas importantes em minha vida, inspirado pela genialidade de Ana Cristina de, sozinha em cena, desenhar inúmeros mundos e personas que me prenderam a atenção do primeiro ao último segundo de seu solo.

Lembro que as primeiras cenas que me vieram à cabeça foram algumas de infância, com minha avó materna. Por sempre residir no litoral, minhas memórias envolviam sempre o mar e a praia, de alguma maneira. Lembrei de quando minha vó me ensinou a andar de bicicleta, e resolvi trazer essa memória para o corpo e recriá-la para o solo. Passei a coletar falas de pessoas que encontrei nos lugares, a observar com mais atenção tudo e todos. Procurei não apenas coletar diálogos, mas também gestos, corporalidades, fisionomias. No próprio cotidiano, em algumas vezes, me colocava nesta pesquisa. Juntei esses materiais com memórias de histórias que já havia vivido, de pessoas que já tinha visto e convivido e que, de alguma maneira, me marcaram. Realizei seleções, escolhendo o que poderia entrar para minha dramaturgia.

Essa pesquisa aconteceu ao mesmo tempo em que eu investigava a cena no espaço curricular Projeto de Aprendizagem, sob a orientação da professora Giselly Brasil. Neste espaço pude experimentar fragmentos de cenas, investigar autores e apresentar um pequeno trecho da narrativa que viria a se transformar no solo Carcaça de Peixe.

Apenas em 2022, após a pandemia global do coronavírus, no retorno presencial à universidade, começo a ensaiar as cenas que havia escrito, agora nos módulos TCCI e TCCII, sob a orientação da mesma professora. Neste momento finalizo o processo de escrita e trago novas memórias para a narrativa.

Me lembrei, em um dos ensaios, que eu havia enterrado uma grande baleia que encalhou na frente de minha casa, quando tinha onze anos de idade. Esta memória reverberou por motivos óbvios. As baleias são animais majestosos, muito presentes no imaginário coletivo como seres místicos. Quando houve esse incidente com o animal em questão, a mesma foi se decompondo durante semanas, e o odor que exalava se espalhou por todo o perímetro da praia. Certo dia, este odor se tornou quase insuportável, a ponto de ter que deixar portas e janelas de minha casa fechadas. Foi quando tomei uma decisão: enterrar a baleia. O animal era realmente muito grande, atingindo por volta de dez metros de comprimento. Com a ajuda de um tio, fizemos uma enorme cova ao lado dos restos mortais, e não foi muito difícil

que o corpo caísse dentro. Enterramos. Chamo esta passagem de “funeral da baleia”, outra cena que trouxe para o solo. Através desta cena que batizei o espetáculo: “Carcaça de Peixe.”

Em meu relicário de memórias, selecionei passagens que julguei importantes para a construção do texto, e fui descobrindo que a narrativa apontava, cada vez mais, para o lugar no qual vivi toda a minha vida até o momento: a praia. Minhas memórias com o mar, com a areia, com as ondas e animais marinhos são, ainda, muito latentes. A relação que estabeleci com o território que habito virou pano de fundo para a história. Então, descubro que a história da peça é sobre um anjo que caiu do céu para contar sua passagem pela terra quando era humano, onde sua existência se deu perto do mar, da água. Descobri, ainda, que era um contador de história. Me apoiei neste mote, e comecei a elaborar um texto em que minhas memórias mais marcantes com o mar e com a praia fossem elencadas para compor esta dramaturgia.

A ideia central do solo é contar minha própria história, mas a partir de um personagem, que neste caso, um anjo. O anjo, protagonista, relata sua passagem pela terra, suas memórias e revive situações com pessoas que foram importantes em sua vida. Neste percurso, interpreta pessoas, experimenta ações corporais e vocais para se aproximar de lembranças. Apoiando-me na técnica da mimesis corpórea, as memórias e relatos pessoais foram responsáveis por grande parte da dramaturgia.

A memória, ou ato de lembrar, é um disparador de narrativas, muitas vezes utilizado para a construção de dramaturgias e contos, sendo inerente ao ser humano. “O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro”. (BOGART, 2011 p. 30).

De acordo com Bogart (2011), a memória, como ato de lembrar, é o que nos dá a possibilidade da história, e ela está, a cada segundo, se formando. O presente é a própria construção da memória. Para construir o texto do solo, as lembranças da minha infância e relatos pessoais foram fundamentais para a produção da narrativa. Foram recursos que se tornaram peças principais em meu processo de criação. Janaina Leite, atriz, diretora e dramaturgista, coloca que:

(...) O depoimento se explicita, muitas vezes, a partir do uso do próprio corpo colocado em situações limites e exposto a experiências que se tornam vivências únicas das quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato (pois que ela se processa no tempo do 'acontecer', mas também no espaço de 'ver' ou 'testemunhar' do público). E se explicita também na retomada de elementos biográficos, como memórias, arquivos pessoais, que podem integrar a performance num exercício de autorrepresentação radical em que essa memória é investida de inventividade por meio do gesto criador. (LEITE, 2014, p. 35).

A primeira cena que tenho lembrança de ter pensado, antes de saber que realizaria um solo, era a de minha vó me ensinando a andar de bicicleta, na praia, por volta dos meus quatro anos de idade. Por algum motivo, este dia ficou gravado em minha memória, e quando resolvi que realizaria um solo, trouxe esse acontecimento como estímulo para a construção de uma ambiente imagético. Leite coloca, ainda, que:

(...) a diretora Vivi Tellas trabalha com o termo "arquivos". Segundo ela, pessoas são "arquivos de experiências e saberes". Seu trabalho consiste em vasculhar essas experiências através de entrevistas e conversas, buscando quais depoimentos contém o que ela chama de "Umbral Mínimo de Ficção" (UMF) ou seja, as histórias, os relatos que conseguem ser sínteses das experiências de todos nós e por isso ganham a força exemplar das ficções. (LEITE, 2014, p. 38).

Era um dia ensolarado, o mar estava agitado, a areia da praia estava numa textura "fofa". Lembro de montar na bicicleta – recém livre das rodinhas de apoio – e de minha vó me empurrar, para me dar embalo. Ainda sem equilíbrio, após pedalar alguns metros, eu caía na areia, mas não me machucava. Lembro de rir muito quando havia uma queda, e de que a sensação de andar de bicicleta sem rodinhas de apoio era libertadora. Foi como um ritual para mim. Tenho *flashes* desse dia guardados em um relicário de imagens que compõem esta memória. Consigo acessar as cores daquele dia, a cor da bicicleta, a sensação das quedas, da textura da areia, das palavras de motivação de minha avó para que eu não tivesse medo e pedalasse. Vejo, literalmente, as cenas daquele dia, como se tivesse feito vídeos daquele momento e guardado num arquivo em algum lugar do meu corpo responsável pela memória. Bogart (2011) coloca que dentro de toda boa peça, mora uma questão. Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes.

A memória desempenha um papel extremamente importante no processo artístico. Cada vez que se monta uma peça, está-se dando corpo a uma memória. Os seres humanos são estimulados a contar histórias a partir da experiência de lembrar de um incidente ou de uma pessoa. O ato de expressar o que é lembrado constitui, de fato, segundo o filósofo Richard Rorty, um ato de *redescoberta*. (BOGART, 2011, p. 36).

A seguir, apresentarei a estrutura do solo e algumas inspirações importantes no processo de criação:

O primeiro ato do solo se concentra em memórias da minha infância no litoral paranaense, onde resido desde meu nascimento, e da relação com minha avó materna, que foi quem me criou. Em seguida, começam a entrar personagens que elenquei como interessantes e diferentes, que em algum momento da minha vida me chamaram atenção. Esses personagens surgem a partir do diálogo com objetos e elementos cênicos. Não há cenário pré-estabelecido e fixo, o solo acontece na interação e na dinâmica com o meio, podendo ser apresentado em qualquer espaço, não necessariamente em um palco.

Uma das personagens, é uma mulher em situação de rua que reside pelas ruas do meu bairro. Passei a observá-la. Para preservar sua identidade, a chamarei de Joana. Joana visivelmente apresenta desarmonia mental: fala sozinha, grita com pessoas que a olham, toma sol com jaquetas e cachecóis numa cadeira de praia no meio das calçadas. Não raramente, encontro com ela no dia a dia, e não menos raro, pede dinheiro para as pessoas que passam por ela. Está sempre fumando um cigarro, observando o movimento das pessoas nas ruas, os carros na rodovia, as horas passarem. Algo em Joana me chama muito atenção, talvez porque nos dias que está revoltada com o mundo, grita de maneira visceral com as pessoas, para todos ouvirem. Suas qualidades de ações são muito interessantes, pois parece estar sempre num ritmo diferente do restante das pessoas. O discurso de Joana, é sempre inflamado: dá verdadeiras aulas sobre história e sociologia. Consigo ouvi-la num raio de um quilômetro de distância. Joana é uma das corporeidades que meu trabalho está se apropriando para realizar cenas e estudos sobre a mimesis corpórea. A partitura corporal de Joana compõe uma personagem, que, no geral, seria categorizada como “louca”, devido aos movimentos nada padronizados, ritmo, tonalidade da voz e especialmente a narrativa de seus diálogos.

Outra importante inspiração, para a composição dos personagens, é a minha própria família. Uma família essencialmente matriarcal, marcada por mulheres fortes e que são pilares na árvore genealógica. Algumas destas mulheres ganharão seus

espaços no solo, como minha bisavó e avó maternas, nas memórias deste personagem. Para compor as fisicalidades de minha bisavó, tive de retomar minhas memórias de infância, pois a mesma faleceu quando eu tinha sete anos de idade. Contudo, foi o tempo suficiente para se tornar uma personagem que se destaca na minha história. Lembro de, já idosa, se movimentar e falar já fazendo um certo esforço extra, sentia que seu corpo já era pesado demais para carregar. A voz, pesada, possuía uma leve rouquidão. No geral, são estes pontos comuns da fisicalidade de idosos. O corpo já não possui tanto vigor para movimentos ágeis, os reflexos estão diminuídos, e a voz tende a perder sua potência. Com esses dados gerais, começo a compor este personagem com os detalhes que lembro de minha bisavó, diálogos marcantes e conversas que me lembro de ter com ela.

Minha avó, outra personagem que terá espaço no solo, é uma figura que está presente todos os dias em minha vida, pelo fato de residirmos juntos. Assim, a construção se torna mais fácil. Por convivermos todos os dias, não é difícil lembrar e reproduzir seus movimentos, falas e timbre de voz, por exemplo. Usei memórias marcantes e poéticas da minha infância com minha avó para criar a narrativa de sua personagem no solo.

O segundo ato, após apresentar esses personagens marcantes que remontam e localizam a história do protagonista, retomo meu papel de anjo, contando sobre minhas histórias no céu e na terra. O personagem é, sobretudo, cômico, mas quando lembra de sua avó, conecta-se a um lugar sensível e afetivo, trazendo um outro tom, um contraponto. Oferece conselhos espirituais para os espectadores, conta sobre a vida após a morte, além de desmistificar sobre o que é morrer, de fato. Tudo isso sobre a sua perspectiva engraçada e descontraída, sem o menor compromisso com a realidade.

O terceiro e último ato do solo se concentra na passagem do tempo, na finitude e efemeridade das coisas e pessoas. O personagem, que se diz anjo da guarda, interpreta uma das supostas pessoas das quais cuida na Terra - uma *socialite* carioca que valoriza o dinheiro acima de tudo, alienada por sua classe social e privilégios de viver em sua cobertura na cidade maravilhosa.

Outra questão importante no processo da escrita foi o meu interesse em trazer para o texto informações sobre questões sociais e políticas do contexto atual. Não queria, em hipótese alguma, apresentar um texto que falasse somente sobre a minha história. Era inegociável trazer as relações sociais e políticas para este trabalho, dado o momento político em que não só o Brasil, mas o mundo, se encontra. Decidi que queria trazer uma reflexão neste sentido. E é deste modo que reflexões sobre o momento atual cruzam as memórias de um anjo no solo Carcaça de Peixe.

5. PROCESSO AUTORAL E O ANJO

Figura 3



Parte de meu caderno de anotações, onde esbocei o figurino do personagem.

Em meu processo de criação do solo, resolvi não só atuar, mas também escrever o texto e me dirigir. Com isso, me deparo com a autodireção, conceito tratado no livro “A Preparação do Diretor”, de Anne Bogart, no qual são apresentados elementos para a criação, disparadores de criatividade e tomada de decisões para construir uma cena, na qual o ator é também seu próprio diretor. Se autodirigir é um desafio que, por vezes, acaba entrando em um campo intuitivo. É, sobretudo, tomar decisões o tempo inteiro, sobre qual cena deve permanecer, qual frase soa melhor, e até mesmo qual figurino usar. A autonomia neste processo pode parecer assustadora, à primeira vista. Experimento a direção, a escrita e a atuação

em um trabalho autoral que nasce do desejo de estar em cena. Todo o processo me trouxe certo encorajamento e ainda mais vontade de pesquisar sobre a cena e a direção teatral.

Lá estava eu, sozinho em cena: Como interpretar um anjo? Essa foi uma das primeiras questões que surgiram em meu processo de criação do solo.

Coincidentemente, durante o processo de criação deste anjo como protagonista da história, sou apresentado ao filme “Asas do Desejo” de Wim Wenders, pela minha orientadora. Esta referência mudou completamente o modo como eu imaginava a figura de um anjo, pois, no filme os anjos são retratados sem características estereotipadas, como asas e túnicas brancas. Isso me fez repensar toda a concepção do personagem, seu figurino e suas motivações. Somando-se a isso, esta fresta do cinema alemão me trouxe diversos disparadores de criação, novas referências, novos diálogos e questionamentos.

Na gélida e devastada Berlim de Wim Wenders, ainda separada pelo muro, um batalhão de anjos acompanha pessoas angustiadas, velando estas que, por sua vez, sofrem em silêncio. Wim Wenders nos traz a figura deste ser numa outra perspectiva: se vestem como humanos, sem asas, com questões e dores também humanas. Contudo, os anjos de Asas do Desejo não podem ser vistos pelas pessoas vivas, mas estão por toda a parte, nos amparando e observando. E, em alguns casos, tendo sentimentos humanos, como um dos protagonistas, o anjo Damiel, que se apaixona pela trapezista Marion, angustiada por seu circo, no qual trabalha, que está prestes a falir, realizando seus últimos espetáculos. Fugir do estereótipo destes anjos comuns foi o que me chamou a atenção neste filme, e por fim o que usei de referência para construir este personagem. Meu anjo é um homem considerado “comum” - veste roupas casuais, e poderia ser confundido com um humano qualquer se não fosse por ele mesmo se apresentar como um anjo já no início do texto do solo. Se os anjos existem, eles estão por toda a parte, na visão de Wim Wenders.

Iniciei o processo de criação antes da pandemia, nos módulos de Projetos de Aprendizagem, e retorno em 2022, já no TCC1, quando puder dar continuidade às investigações. Nesta fase da pesquisa, a construção das cenas do solo se deu durante os ensaios, nos quais a minha orientadora trazia sugestões para a construção de partituras corporais e ações. Neste momento, ele se torna, também, diretora do solo. Giselly me solicitou que escolhesse alguns objetos para interagir durante os ensaios. Escolhi uma cortina de tecido fino, um pires, uma vela e um isqueiro. Ao me relacionar com o tecido, pude criar narrativas cênicas que entraram para o solo, pois acessei, através da memória, lembranças de minha vó me cobrindo na infância antes de dormir, e também o movimento do mar, ambas ações trazidas

pelo improviso com o tecido. A textura do tecido sobre meu corpo me remeteu a acolhimento, aconchego, segurança, logo, a coberta. O movimento do tecido, ao ser jogado para o ar, me remetia ao balanço do mar e às ondas, questões que permeiam o texto. O pires e a vela, junto do isqueiro, me remeteram às orações que minha vó realizava antes de dormir, quando sempre acendia uma vela. Esta memória - de minha vó acendendo uma vela e fazendo uma oração, surgiu através das relações com estes objetos, e entrou, também, para o solo. Com todas estas memórias acessadas e coletadas através da relação com os objetos, começo a amarrar estas cenas nos ensaios.

Em certo momento da pesquisa, resolvi trazer uma escada para a cena, como possibilidade de relação e a vontade de explorar diferentes planos composições cênicas. A possibilidade de subir até o alto dela e estar na alturas, como os anjos, simbolicamente, me trouxe a vontade de incluir este objeto, sobretudo como uma possibilidade de construir novas dinâmicas corporais para contar esta história. A entrada deste elemento muda minha relação com o espaço e com o próprio texto, abrindo novas inúmeras possibilidades de construção da cena.

Figura 4



Ensaio de cena com a utilização da escada. Arquivo pessoal.

Após aproximadamente dois meses de ensaio, já existiam cenas estruturadas, as quais resolvi apresentar ao público. No dia 23 de junho de 2022, um fragmento do trabalho foi apresentado na Conferência de Alternativas Para uma Nova Educação (CONANE) no auditório da Universidade Federal do Paraná - setor litoral. Em formato de arena, apresentei as cenas ao público, que após a apresentação trouxe retornos emocionados sobre suas memórias.

Figura 5



Apresentação de fragmentos do solo ao público. Arquivo pessoal.

Continuei o processo de ensaio para finalizar o solo, que chegou a um roteiro pré-definido, anexo ao final desta pesquisa.

6. CONCEPÇÃO DO SOLO

Todas as minhas experiências anteriores com o teatro haviam sido em grupo, com textos de outros autores que eram decorados e dirigidos por algum encenador, num palco italiano, e apresentado da mesma forma. Existia sempre uma narrativa estruturada a partir de protagonista, vilão, personagens coadjuvantes, e sobretudo, uma história criada num tempo-espaço que limitava a cena ao seu próprio espaço, sem relação direta com o público. O espetáculo era colocado num lugar de

contemplação para quem assistia, sem a possibilidade de construir relações e experiências diferentes para o espectador. Passei a ter um desejo de criar um texto que fosse capaz de criar uma relação direta com o público.

Decido, assim, criar um personagem, este anjo, que se relaciona diretamente com o espectador, que compartilha o espaço com ele e que não está separado em um espaço-tempo específico da cena. O que acontece em cena, acontece na plateia. Nesse contexto, Daniel Furtado, ator, diretor e professor de teatro, coloca que:

A escrita teatral contemporânea transitou e transita constantemente entre a ficção e o real. Desde quando a Performance enquanto manifestação artística apareceu de uma forma clara e patente para o mundo, grosso modo desde os anos 60 do século passado, que o caráter de evento da apresentação teatral, a valorização do processo, do encontro, do inacabamento e da improvisação, características caras a muitas das manifestações performáticas, vêm sendo paulatinamente incorporadas ao modus operandi do teatro.(FURTADO, 2016, p. 65)

Não queria encenar num palco italiano, então, decidi que seria uma peça em formato de arena, no mesmo nível do público, como uma conversa. Busquei trazer esta proximidade entre ator e espectador. E trouxe na narrativa, na dramaturgia, memórias minhas, da minha infância, o que provoca um encontro ainda mais próximo com o espectador. Passo, então, a lembrar. Lembrar de memórias de minha infância, primeiramente. Para Janaína Leite:

(...) o século XX para o teatro no Ocidente é marcado por uma forte “desdramatização” da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia. Das vanguardas históricas no início do século à ampla experimentação dos anos 1970, as artes cênicas se hibridizam, explodem suas fronteiras e interagem com outras artes, outras mídias, repensando seus princípios no âmbito dos espaços que adentram e produzem, dos corpos que engajam e como os engajam, e da relação que buscam com o espectador. A mudança paradigmática das artes no século XX diz respeito à substituição da tríade criatividade/meio/invenção pela tríade atitude/prática/desconstrução”. (LEITE, 2014, p. 34).

É possível dizer que o teatro contemporâneo, ou pós-dramático², apoia-se em uma narrativa mais próxima da realidade, muitas vezes trazendo dramaturgias baseadas em acontecimentos reais e autobiográficos, em especificidades do cotidiano, onde não existe, necessariamente, uma noção de linearidade, mas sim frestas e fragmentos reais da existência humana, que por sua vez são teatralizados. Nesse contexto:

a presença e a atuação dos atores, a presença e o papel do público, e duração e a ambientação reais do tempo de montagem, o puro fato da reunião como um espaço-tempo-comum - todos esses pressupostos do teatro que permaneciam implícitos como tais vem à tona como algo utilizado aqui e agora por todos os presentes, e não como um tempo representado no contexto de um cosmos narrativo fictício. (LEHMANN, 1999, p. 306).

Deste modo, descubro que o que eu estava fazendo encontra-se no contexto de produção do teatro contemporâneo, no qual o “abandono” de regras e metodologias pré-estabelecidas criam possibilidades diversas para a criação.

Uma vez que o teatro de hoje abarca um sem número de manifestações e estéticas diferentes, a que tipo de teatro nos

² Segundo Hans Thies Lehmann (1999), o teatro pós-dramático tem como uma de suas principais características o fazer do teatro enquanto acontecimento, da particularidade de ser uma tipo de arte que acontece na presença mútua entre aqueles que a executam e seus respectivos espectadores.

referimos quando falamos em contemporâneo? Neste início de milênio, metade dos anos 10, cabe notar que a escrita teatral incorporou uma série de procedimentos, tanto textuais quanto cênicos que surgiram em experimentos teatrais, de dança e de performance durante os anos 60-70 do século XX. Assim, o hibridismo, o borramento das fronteiras de gênero e estilo, a multiplicação das vozes autorais e narrativas, o abandono do texto escrito como guia único da cena, a incorporação das tecnologias de vídeo e de proposições estéticas que dialogam com a dança (em especial a dança-teatro) e a performance, tornam-se mais e mais frequentes nessa escrita teatral. (FURTADO, 2016, p. 66.)

Relacionar-se diretamente com o público, trazer memórias pessoais e propor novas experiências de tempo são fatores que associam a prática do solo ao contexto do teatro pós-dramático, que, segundo Lehmann, nos traz uma percepção de tempo que desvia-se daquela habitual, fazendo um paralelo com a imagem-tempo do cinema moderno de Gilles Deleuze, no qual:

(...) o teatro pós-dramático também pode ser entendido como cristais de tempo, proporcionando à sua maneira uma imagem direta do tempo "em estado puro". Nesse sentido, uma experiência do tempo que se desvia do habitual provoca sua percepção expressa, de modo que o tempo é alçado da inexpressiva condição de coadjuvante ao status de temática. Configura-se assim um novo fenômeno estético-teatral: ao se utilizar a especificidade do teatro como modo de representação para se fazer do tempo como tal - *o tempo como tempo* - objeto da experiência teatral, o tempo do próprio procedimento teatral se torna objeto da elaboração e da reflexão artísticas. (LEHMANN, 1999, p. 305-306).

7. DO FIM PARA O COMEÇO

Para relatar esta pesquisa, é necessário dar um passo atrás e entender a gênese das forças que me motivaram a fazer arte. Sou oriundo da Ilha do Mel, localizada no litoral paranaense. Um território ainda preservado, onde a natureza pulsa em cada metro quadrado, e não há outro jeito de acessá-la, se não pelo mar. Apenas bicicletas, pessoas e animais compõem o trânsito entre as estreitas trilhas de areia e vilarejos. Descobri, ainda criança, que amava a música, e que amava também o teatro. Mais do que apenas ouvir música e ir ao teatro, eu queria fazê-los. Queria sentir aquilo na pele, no corpo. Passei a residir no continente, com minha avó materna, onde existe uma estrutura um pouco mais razoável de serviços. Conectei-me com pessoas que gostavam de música e de teatro, estudei instrumentos, fiz parte de inúmeros projetos musicais, continuei me aperfeiçoando no desenho, e finalmente tive a oportunidade de fazer minha primeira peça de teatro, através de um curso livre que estava sendo ofertado pela prefeitura da cidade de Pontal do Paraná, na qual eu estava morando. Uma cidade também litorânea, relativamente nova, onde a arte ainda era algo extraordinário e não uma pauta urgente. Eu esperei muito tempo para que esse dia chegasse. O dia em que eu teria um personagem para interpretar. Meu primeiro professor de teatro foi um egresso do curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná, Luan Vinicius Nemer. Montamos um texto de Nelson Rodrigues, “Perdoa-Me Por Me Traíres”. Aos 16 anos, interpretei Gilberto, um homem doentio e obsessivo pela esposa, Judith. Foi a aventura mais mágica e esperada que havia tido, sem precisar citar a sensação maravilhosa de frio na barriga da estreia, o canhão de luz no rosto, o arrepio que o personagem causava. A partir dali conheci a força do teatro e senti que eu fazia parte dele. Não quis saber de mais nenhuma outra coisa a partir de então. E, obviamente, nenhuma outra profissão me interessava, a não ser a de artista.

No ano de 2017, após recém concluir o ensino médio, ingresso no curso de licenciatura em artes na Universidade Federal do Paraná, no qual pude descobrir a pesquisa em artes. Entrei em contato com diferentes metodologias, artistas, técnicas, autores e autoras, histórias e referenciais fundamentais em meu processo de formação. Descubro, também, que a arte é matéria capaz de transformar a percepção, os sentidos e as relações que criamos com o mundo. Arte é possibilidade de reflexão sobre o mundo, sobre as transformações sociais, é um documento histórico e um convite à construção de novas possibilidades de existir. Pesquisar, fazer e ensinar arte passaram a ser minha busca e, para mim, são pilares indispensáveis na minha trajetória como pesquisador, artista e educador. Paralelamente, fora das paredes da academia, a música passa a ocupar um lugar

de destaque na minha vida, quando comecei a trabalhar me apresentando em bares do litoral paranaense no formato voz e violão, ou acompanhado de uma banda quando o evento e a circunstância permitiam.

No curso de licenciatura em artes, pude ser ator, bailarino, cantor, multi-instrumentista, pintor, performer, pesquisador, e uma das mais maravilhosas das descobertas: professor. De artes.

Enquanto arte-educador, mais do que ensinar arte, sua história, técnicas e teorias, minha busca sempre foi educar a sensibilidade. Ou usar a arte para chegar na sensibilidade, “educar” o sensível.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por residir em uma localidade ainda carente no que diz respeito à produção e disseminação cultural, sempre busquei estratégias autodidatas para existir enquanto artista. Quando resolvi criar um solo, faço uma tentativa de demonstrar o potencial criativo e artístico que pode estar presente fora do circuito das capitais, que muitas vezes detém o monopólio da produção cultural que é veiculada, invisibilizando todas as outras por uma questão geográfica. Busquei, sobretudo, criar a oportunidade de fazer um teatro com uma narrativa que demonstrasse minha percepção sobre a existência e o lugar que habito: o litoral paranaense. Observar, neste trabalho, é um exercício que se dá o tempo inteiro. Esta pesquisa apresenta uma significativa importância em minha formação enquanto artista, educador e pesquisador, uma vez que se aprofunda, especialmente, em um fazer teatral autônomo e emancipatório, assim como o seu processo criativo.

Como espaço de pesquisa e experimentação, escolho o teatro como grande área de produção de conhecimento que engaja corpo, espaço e palavra. Escolho o teatro, também, como espaço de criação, que não se fundamenta apenas em estruturas e lógicas tradicionais, mas que se apresenta como grande área de investigação. A partir daí, percebo que o meu interesse de pesquisa era o corpo. Descobri que estava em busca, na verdade, da “presença cênica”. Depois de entender que meu desejo era pesquisar o corpo em cena, tudo ficou mais claro, e os rumos de minha pesquisa e trajetória acadêmica se direcionaram para esta busca desde então. E a partir daí, busquei metodologias e grupos de pesquisa que tratassem do assunto.

Este trabalho reafirma que é possível criar uma educação emancipatória, na qual o indivíduo possa materializar suas vontades. O intercâmbio cultural que

realizei ao entrar em contato com um dos maiores grupos de teatro do Brasil e referências em teatro no mundo, o Lume, me trouxe um repertório capaz de dialogar e direcionar melhor a minha pesquisa sobre o corpo e o teatro. Não quero, nem por um momento, realizar um discurso meritocrático. Toda esta pesquisa perpassou por inúmeras dificuldades que foram amenizadas por personalidades da Universidade Federal do Paraná, especialmente o corpo docente do curso de Licenciatura em Artes, ao qual serei eternamente grato.

Aprofundar uma pesquisa nas artes cênicas me fez adquirir outra percepção de mundo e de relação com a arte, que passa a estar muito mais pautada na experiência e no encontro. Almejo dar continuidade a este estudo que dialoga com o teatro, a memória, território, educação e dramaturgia, possibilitando novas maneiras de democratizar o acesso das artes em ambientes carentes desta. Sobretudo, até o momento, esta pesquisa me deixa transformado, com uma percepção da experiência ampliada sobre a existência neste mundo.

9. ROTEIRO - CARÇAÇA DE PEIXE

- **texto utilizado como base, uma vez que o espetáculo possui uma narrativa aberta, na qual há uma interação direta com o público, que em cada circunstância criará novas falas.**

(Foco de luz amarela sobre o ator, que já estará em cena antes da entrada do público. No cenário há uma escada montada, um tecido sobre a escada, um pires com uma vela apagada ao lado. O ator está sentado, com as costas apoiadas na parede, pernas esticadas, cruzadas uma sobre a outra. Expressão vazia, apenas observa a chegada do público. Veste uma camisa social de manga curta, e calça de linho. Após a entrada completa de toda a plateia, o ator, lentamente, levanta-se, olha para todos, e começa seu diálogo):

- Nossa! Quanta gente! Tudo isso para assistir uma peça de teatro! Parabéns. Me chamaram pra contar uma história aqui pra vocês hoje, mas eu preciso me apresentar, antes de qualquer coisa. O problema é que todas as vezes que me apresento, as pessoas riem da minha cara, ou acham que eu estou de brincadeira.

(Coça a cabeça, dá risada, sem jeito)

- Ai, que difícil falar isso, gente. Mas a verdade é que eu sou um anjo !

(Novamente, ainda sem jeito, sorri)

- Vocês podem não acreditar, mas vocês aqui na Terra acreditam em cada coisa ultimamente, né? Mas, é isso, sou um anjo. Da guarda! E de carteira assinada. O capitalismo invadiu o reino dos céus. Não pensem que depois do desencarne a dureza vai acabar. Vão trabalhar e serão explorados também. Não tem essa. Sejam bonzinhos, se não só vai sobrar vaga pra encosto. Eu sou anjo da guarda porque me comportei mais ou menos bem. Eu falava muito palavrão, morri sem ser batizado, fumava cigarro... Deus não gosta que fume cigarro. E anjo da guarda lá no céu é ralação. É equivalente a professor do estado aqui na Terra. Então imaginem o que eu passo. E quando a gente vira anjo da guarda, nos dão seres humanos pra gente cuidar.

Tem uma menina aí que deram pra eu cuidar, uma tal de Joana. Fez uma amarração amorosa pra um cara que não quer ela. O cara sai na sexta, volta na terça, e ela quer ter filho com o cara! E ainda vem me perguntar se ela está correta. Da onde você está correta? Você não sabe, que quando a gente faz uma amarração amorosa, o infeliz que foi amarrado fica preso, como se tivesse amarrado a perna dele numa mesa? E que esse infeliz fica se arrastando pela vida? E que essa pessoa e você perdem todo o dinheiro do mundo? Então desfaz essa porcaria! Eu tenho é pena dessa garota.

Incompetente, né? Não consegue o cara e faz uma amarração, interfere no livre arbítrio de uma pessoa. Ou é mimada, que quer o que não pode ter.

Tem um outro rapaz aí que deram pra eu cuidar também, esse suga minha energia de um jeito... Se esse morrer e for pro céu, eu dou um jeito de empurrar ele pro inferno! Que é o que ele faz na minha vida. Se tá chovendo, o cara quer ficar em casa, não quer ir pra aula. Reclama “ai, está chovendo!” Pois é, que bom que tá chovendo. O planeta Terra está recebendo água, olha, que maravilha! Se tá sol, o cara não quer ir pra aula porque tem muito sol. Então viva na treva, camarada! Tem uma outra garota, que só reclama e se faz de vítima, reclama do marido, que o filho não presta...Odeio vítima. Essa galera que reclama demais, é o que sobe mais rápido.

(Para, se concentra em si mesmo, ficando em silêncio por um tempo. Retoma)

- Engraçado... Toda vez que venho aqui e fico perto de humano, sinto um cheiro terrível de carne e osso, som de coração batendo... Fica passando um filme na minha cabeça, de quando eu também era humano...Eu não lembro de muita coisa, porque quando a gente desencarna, faz um clarão e a gente tem um apagão. Eu lembro... De praia... Eu morava na praia! Com a minha vó! Eu lembrei agora do dia que minha vó me ensinou a andar de bicicleta. Eu era muito pequeno. Tava um dia de sol, o mar assim, lindo, azul. Eu montava na bicicleta, minha vó me empurrava, eu embalava, e ia! Ela gritava:

- Vai, meu filho! Se cair, não vai passar do chão! E foi assim que eu quebrei meu braço, a primeira vez. A primeira de cinco. Tem isso aqui na Terra, né? Dor, gravidade, tudo pesado. Pra levantar da cama é um sofrimento, a gravidade judia aqui, né? (gargalha).

- Eu lembro que minha vó morava numa casa, bem perto do mar. No inverno, o mar ficava muito agitado, fazia ressaca, dava pra ouvir o barulho do mar muito perto, como se a onda tivesse quebrando na parede de casa. Era cada tamanho de onda! Já viram, mar de ressaca? A onda é desse tamanho

(Pega um tecido, joga para cima, na tentativa de exemplificar o tamanho das ondas, movimenta-se pelo espaço com o tecido).

- Eu lembro quando iam todos os netos da minha vó dormir lá em casa. Eu não era o único, tinham mais cinco. Mas eu era o único que morava com a minha vó. Aí nas férias quando ia todo mundo lá pra casa dela... Nossa casa né? Ela fazia uma cama bem grande pra caber todos os netos.

(Novamente pega o tecido, ajeitando-o no espaço como se fosse uma cama).

- Ela colocava os seis netos nessa cama. Aí ela pegava a coberta, e fazia assim:

(Pega o tecido novamente, e joga para o ar, como se jogasse uma coberta sob a cama imaginária).

- Eu me enrolava em toda a coberta. Eu tinha muita insônia, sempre era o último a dormir. E um dia eu lembro que todo mundo tinha dormido e eu ouvi um barulho vindo da cozinha. Eu levantei pra ver o que era, e era minha vó, rezando bem baixinho.

(Pega o tecido, envolve sobre todo o corpo, ajoelha-se, acende uma vela, e faz uma oração bem baixo, quase cochichando).

- Ela era devota de Nossa Senhora de Aparecida. Sorte que minha vó rezava, se não era pra eu ter desencarnado bem antes (apaga a vela, com um sopro).

- Diziam, na igreja da minha vó, que quem morresse sem ser batizado, morre pagão. E eu não fui batizado. Acho que é por isso que meu score é baixo lá em cima e eu virei anjo da guarda.

(Começa a chorar, histérico)

- Eu não merecia, sabe? Alguém poderia me batizar aqui, né?

(Escolhe alguém do público)

- Você poderia me batizar, por favor?

(Pega um recipiente com água)

- É só jogar na minha testa e fazer o sinal da cruz, e falar em nome do pai, do filho, e do espírito santo.

(Após o voluntário realizar o rito, agradece)

- Obrigado! Ai, me sinto até mais leve. Acho que tinha encosto pendurado. Acho que agora já posso subir de volta!

(Sobe numa escada, senta-se no topo)

- É brincadeira, gente! Vocês acham que eu sou pagão? Isso não existe! Pelo amor de Deus! Agora que eu estou aqui no alto, lembrei de uma madame que eu também cuido, mas só nos finais de semana, porque de segunda a sexta ela tem guarda-costas.

(Ri da situação.)

- Ela mora numa cobertura no Rio, de frente pro mar, riquíssima. Ela é tão dondoca...

(Começa a imitar madame:)

- Ai a vista daqui é tão maravilhosa, eu acordo e vejo o Cristo Redentor, é super bonito... Daqui da minha cobertura eu consigo ver tudo, até as montanhas lá do final do Rio de Janeiro. É incrível poder olhar e se perder nesse horizonte, tão longe e tão perto, tão mutante, tão às vezes. A única coisa que estraga é que em algumas montanhas eles fazem essas favelas, desmatam as montanhas e criam regras próprias... E que tão longe e tão perto fazem um bang-bang. Mas é bonito de ver de noite, o fogo cruzado, as balas perdidas de um morro pro outro, eu assisto aqui de cima, fica tudo colorido, super bonito. A gente assiste essa guerra, sem participar dessa guerra, e às vezes eu sinto a consequência de morar tão longe e ao mesmo tempo tão perto dessa guerra. E aí vocês podem me perguntar como é morar numa cobertura de luxo, mas é que pra mim é tão normal, eu já nasci aqui, nunca morei em outro lugar. Acho que as pessoas tem até um pouco de inveja, então quando eu vou dar meu endereço eu coloco só ap 501, porque se colocar "cobertura" o povo já olha estranho. Prefiro ser low profile. Uma vez assaltaram aqui em casa, a vantagem de morar na cobertura é que é o último a chegar, né? E o governo passa a mão na cabeça, vira mãezinha dos assaltantes. Não é porque é pobre que tem que ser bandido, né? Então a gente não está seguro em lugar algum. Mas o Rio de Janeiro realmente é lindo.

(Desce da escada lentamente, fica em silêncio por um tempo:)

- Lembrei de uma outra história, essa é ótima, duvido que alguém já tenha feito isso! Lembram que eu falei que minha vó morava bem perto do mar e eu morava com ela, né? Pois bem. Uma vez depois de uma ressaca muitíssimo forte, encalhou uma baleia, na frente da casa da minha vó. Mas ela já encalhou morta. Aquele bicho era muito grande, devia ter, sei lá, uns dez metros. Tava um dia cinza quando ela encalhou. E aí os dias foram passando, o sol bateu no cadáver da baleia, os urubus começaram a devorar os restos mortais, e o cheiro de morte do cadáver se espalhou por todos os lugares daquela praia. Era um cheiro muito forte, o cadáver era gigante. Então eu decidi fazer uma coisa: enterrar a baleia. Eu não aguentava mais aquele cheiro daquela carcaça em decomposição. Acordei cedo num dia, fui com uma pá na praia. Cavei um buraco muito grande, bem do lado da baleia. Amarrei um tecido no rosto, pra suportar aquele odor de morte (enrola o tecido no rosto).

- Quando terminei de cavar o buraco, não precisei fazer muito esforço pro cadáver cair dentro. Eu lembro que quando o corpo dela caiu dentro da cova, o chão tremeu.

Era muita carne, muitos quilos de ossos. Então, eu comecei a enterrar aquele bicho, e como demorou. Quando eu terminei, me dei conta de que havia feito o funeral de uma baleia. Eu achei que tinha visto muita coisa quando era humano, achei que tinha zerado passagens bizarras. E agora trabalhando de anjo da guarda é cada uma! É cada coisa que eu vejo gente, que se eu contar, vocês não acreditam. Vocês pensam que a gente não vê quando vocês estão sozinhos, né? Quando venta no quarto de vocês e a cortina balança, é a gente entrando. Vocês não percebem, mas a gente deita a cabeça no ombro de vocês quando vocês tem crises de choro. Sabem aquele final do choro, quando vocês choram tanto e aí parece que lava a alma? Na hora da sensação da alma lavada, é a hora que gente deita a cabeça no ombro de vocês. E aí, o coração de vocês acalma, a pulsação diminui, vocês relaxam... Mas às vezes a gente faz isso só pra parar de ouvir o choro de vocês mesmo, por que irrita, viu? Além do mais eu não aguento gente chorona que se faz de vítima. Não sei se falaram, mas vocês devem ter percebido que o meia meia, está solto!

(Gargalha)

- Daqui a pouco, nasce outro de bigodinho e tudo. A fila pra descer tá bem grande. Quando um daqui vai, outro de lá desce. Se tem um conselho que eu posso deixar para vocês, é que achem um sonho, algo que faça o coração de vocês bater forte. Um trabalho que se você não fizer, irá adoecer. Uma causa nobre. Assim a vida fica um pouco mais leve e se torna menos penosa. Na dúvida, sempre sigam o coração. É dele que vem todas as respostas. Sejam carismáticos, isso abre portas. Inclusive as do céu. Se vocês soubessem a rapidez que vão esquecer de vocês depois que vocês morrem... Vocês vão virar um quadro... Se virar. Então não se preocupem com o que vão pensar de vocês, se tem alguém com tempo sobrando pra se preocupar com a vidinha de vocês é porque a vida dessa pessoa tá uma porcaria, né?

- Está chegando meu horário de bater ponto, agora sim vou ter de subir, se me dão licença. Fiquem todos com seus deuses e seus devidos anjinhos da guarda. A gente tá de olho em cada passo de vocês. Não dirijam depois de beber que dá muito trabalho ficar segurando volante, tá? Até!

(Luz se vai lentamente, até formar um breu. Final do espetáculo).

10. ANEXOS

Figura 6



Com Carlos Simioni (Lume Teatro) no Festival de Teatro de Curitiba, no workshop Voz e Ação Vocal, 2018.

Figura 7



Turma da residência artística em Treinamento Técnico para o Ator, Campinas, São Paulo, 2019.

11. REFERÊNCIAS

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de Ana Viana. São Paulo, SP, WTF, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: Da técnica à representação. 2ª edição. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2009.

CHIAVENATO, Júlio José. **A morte: Uma abordagem sociocultural**. São Paulo, SP, Moderna, 1998.

DÓRIA, Lilian Fleury; ONUKI, Gisele; DIAZ, Marília. **Metodologia do Ensino da Arte**. Curitiba, PR, Intersaberes, 2013.

FREIRE, Murilo. **Treinamento Pré-Expressivo, Biomecânica e Ações Físicas – Labor e Arte do Atuante**. Revista do LUME 7. UNICAMP, 2009.

FURTADO, Daniel Simões da Silva. **Dramaturgias do real e depoimento autobiográfico**: compartilhamento do eu. UFPel, 2016.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo**. UNICAMP, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina. **Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea**. São Paulo, SP, USP, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 10º edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.