

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MAGDALENA SOPHIA RIBEIRO DE TOLEDO

ANTROPOLOGIA E TEATRO:
O GRUPO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ E(M)
“KASSANDRA IN PROCESS”

Florianópolis

2007

MAGDALENA SOPHIA RIBEIRO DE TOLEDO

ANTROPOLOGIA E TEATRO:
O GRUPO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ E(M)
“KASSANDRA IN PROCESS”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Groisman
Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sônia Weidner Maluf

Florianópolis, 2007

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao professor Alberto Groisman, orientador deste trabalho que acompanhou minha trajetória durante o mestrado, pela dedicação, empenho e incentivo durante todo o percurso desta pesquisa.

À professora Sônia Maluf, por aceitar a co-orientação deste trabalho, contribuindo para o enriquecimento do debate teórico, e por me aceitar como estagiária docente na disciplina de Clássicos em Antropologia, experiência que contribuiu de modo definitivo em minha formação acadêmica.

Ao professor Rafael Bastos, que participou da banca de qualificação, contribuindo assim para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao PPGAS/UFSC e às instituições de fomento Capes e CNPq, agradeço pelo recebimento das bolsas em períodos distintos da pesquisa.

À Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, pelo exemplo de resistência e amor ao teatro. Aos atores de “Kassandra in Process” que me concederam as entrevistas, sem as quais este trabalho não seria possível: Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Carla Moura, Sandro Marques, Renan Leandro, Denise Souza, Marta Hass, Nara Brum, Luana Fernandes, Pedro De Camillis, Daniel Gustavo, Jeferson Vargas, Edgar Alves e Sandra Steil.

A meus queridos pais, Terezinha Camila e Sergio Toledo, pelo amor e apoio irrestritos, sempre.

Ao meu companheiro Bruno Gomes, por compartilhar comigo mais esse momento de minha trajetória, pela cumplicidade, apoio e convívio.

Aos professores do PPGAS/UFSC que contribuíram para minha formação acadêmica nestes dois anos de mestrado e aos colegas de curso, em especial Barbara Arisi e Tatyana Jacques.

A Marcelo Gomes, pela versão para o inglês do resumo.

A Julia Simões e Luís Augusto Fischer, pelas monografias.

A Paulina Nolibos, pela paciência e delicadeza em me receber em sua “casa-biblioteca” às vésperas da conclusão de sua tese.

Aos amigos Aristóteles Predebon, Mariana Aydos e Leandro Kerber, que me hospedaram em São Paulo e enfrentaram trânsito e filas para me acompanhar a espetáculos que enriqueceram meu olhar sobre o campo.

Aos amigos que, de diversas formas, me apoiaram: Eduardo Eipeldauer, Paula Carvalho, Tânia Farias, Julia Simões, Mônica Arnt, Daniele Pires, Indira Caballero e Bruno Marques.

*É preciso acreditar num sentido da vida
renovado pelo teatro, onde o homem
impavidamente torna-se o senhor daquilo
que ainda não é, e o faz nascer.*

Antonin Artaud

Resumo

Esta pesquisa busca, através do diálogo entre teatro e antropologia, uma interpretação das experiências dos membros do grupo teatral Ói Nós Aqui Traveiz, da cidade de Porto Alegre, RS. O ponto de partida para esta reflexão se estabelece a partir das narrativas dos integrantes do espetáculo “Aos que virão depois de nós, Kassandra in Process”, entendidas como “veículos de sentido” das experiências. A partir delas, emergem uma série de elementos que são tomados como referência para uma compreensão do grupo no período pesquisado, tais como os processos de elaboração do espetáculo e de construção de personagens, além de categorias como “criação coletiva”, “rituais de personagens” e “atuador”. Deste modo, revela-se um modelo “local” de teatro (parafraçando Geertz) caracterizado pela processualidade, característica que parece encontrar-se também na noção de “atuador”.

Palavras-chave: antropologia, teatro, performance, Ói Nós Aqui Traveiz, Kassandra, atuador

Abstract

This research seeks, through the dialog between theater and anthropology, an interpretation of the experiences from the members of “Ói Nóis Aqui Traveiz” theatrical group, from the city of Porto Alegre, RS. The starting point of this reflection are the narratives from the actors of the “Aos que virão depois de nós, Kassandra in Process” play, understood as vehicles for the sense of experiences. From there, emerges a series of elements taken as reference for the comprehension of the group in the period of this research, such as the play’s elaboration process and character work, and also for categories as “collective creation”, “characters’ rituals” and “performer”. Doing that, a “local” model of theater (citing Geertz) reveals itself, characterized by processuality, characteristic also seemed to be found in the “local” notion of “performer”.

Key-words: anthropology, theater, performance, Ói Nóis Aqui Traveiz, Kassandra, performer

Sumário

Agradecimentos.....	2
Resumo.....	5
Abstract.....	6
Sumário.....	7
Introdução.....	9
<i>Antropologia, Arte e Teatro.....</i>	<i>19</i>
Capítulo I: Ói Nós Aqui Traveiz: contexto e processo de formação.....	26
1.1 A rejeição ao modelo de profissionalização estabelecido pelo Estado.....	37
1.2 Um espaço para a criação.....	43
1.3 Vivência em “comunidade”: o surgimento da “tribo”.....	46
1.3.1 Um espaço de experimentação e convívio: a Terreira da Tribo. A relação de “Kassandra” com a nova Terreira.....	47
Capítulo II: “Aos que virão depois de nós – Kassandra in Process”: processos de elaboração do espetáculo e sentidos da experiência.....	56
2.1 A relação com o espaço no processo de criação.....	57
2.2 O processo de construção da dramaturgia de “Kassandra”.....	63
2.3 A escrita coletiva em “Kassandra”.....	79
2.4 O processo de “criação coletiva”.....	84
2.5 “Rituais de personagem”.....	95

Capítulo III: Os atuadores de “Kassandra in Process”	103
3.1 Ator X Atuador.....	104
3.2 A origem do termo “atuador”.....	107
3.3 Atuador: “indivíduo libertário”.....	109
3.4 Processos de interação.....	113
3.5 <i>Embodiment</i> e construção de subjetividades.....	119
Considerações finais	124
Bibliografia	131
Fontes de pesquisa	145

Introdução

Meu interesse em pesquisar o grupo Ói Nós Aqui Traveiz tem início em maio de 2003, ao assistir ao espetáculo “Aos que virão depois de nós, Cassandra in Process”. Lembro-me ainda do impacto causado pelo espetáculo, que fugia completamente à estrutura de palco e platéia e a uma estrutura narrativa linear. Na época, a temporada ocorreu na sede do grupo, a “Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”¹ – ou, como é geralmente chamada, a “Terreira” – um galpão localizado na zona norte de Porto Alegre longe de seu circuito cultural e boêmio, em um bairro periférico onde se concentram indústrias, sedes de empresas e residências populares. Antes do início do espetáculo, o público esperava do lado de fora do local, cuja porta só seria aberta na hora prevista para seu começo. Ao adentrar o espaço, o público deparava-se com um corredor escuro, do qual ouvia-se uma música cantada em outra língua que não o português – que alguns poderiam identificar, por conhecimento da língua ou dedução a partir da sonoridade de algumas palavras, tratar-se do grego – de onde avistava-se, ao fundo, uma luz alaranjada. Foi para lá que todos nos dirigimos, mas, ao chegarmos, não encontramos um palco montado, nem um ator ou atriz que apenas esperava a acomodação do público para iniciar sua fala. Ao contrário, a música, cantada e tocada ao vivo, prosseguiu, embalando os movimentos lentos e contínuos da atriz que, vestida com uma burca, entoava o canto, e os movimentos bruscos e precisos de três atores, dois homens e uma mulher que, a um canto, executavam a tempos espaçados. Não havia um lugar pré-definido que indicasse ao público onde deveria posicionar-se. Naquele dia, todos permaneceram em pé ao redor do espaço. Não foi

¹ Falarei sobre a “Terreira da Tribo” no capítulo I e mais detalhadamente sobre o termo “atuador”, utilizado pelos membros do grupo no lugar de “ator”, no capítulo III.

possível – nem naquela e nem nas apresentações seguintes que tive a oportunidade de assistir – precisar o tempo de duração daquela cena.

As impressões iniciais causadas já nesta primeira cena – quebra da noção de tempo, uso de um espaço para o evento teatral que não se enquadrava nos moldes de um “teatro”, ausência de palco enquanto espaço físico que separa atores e público em dois planos distintos – indicavam uma proposta de encenação fora dos padrões convencionalmente estabelecidos. Nas cenas seguintes, outros elementos que fugiam a estes padrões provocaram em mim reações tais como uma sensação de vulnerabilidade causada pela proposta. Em primeiro lugar, esta sensação ocorria devido aos deslocamentos pelo espaço, que foi utilizado quase que inteiramente para a cenografia, composta de oito locais diferentes distribuídos em dois andares onde se desenrolavam as cenas. Não era possível para o público definir onde seria a próxima cena nem mesmo visualizar estes oito espaços ao mesmo tempo, visto que eles eram revelados aos poucos ao longo da peça. Só para dar alguns exemplos, esta primeira cena ocorria em um espaço fechado, podendo dar a impressão de que a peça toda se desenrolaria ali. Só na transição para a segunda cena é que uma das atrizes empurrava uma das placas que compunha o cenário, revelando o acesso para um corredor onde ocorreria a segunda cena. Outro exemplo é o de uma escada que subíamos para chegarmos ao local onde se desenrolariam as cenas seguintes. A escada ficava no final do corredor, e momentos depois, ao descê-la, descobríamos que dava acesso a uma passagem para outro local que se encontrava camuflada, não podendo ser vista no momento da subida. Além disso, havia momentos de “contracenação” com o público (muitos textos da peça eram ditos não para outro ator, mas para alguém do público) e cenas em que os atores propunham um contato físico com os espectadores.

Estes elementos pareciam instigar o público a sair constantemente do lugar de “espectador”, uma vez que a peça não lhe oferecia um espaço “seguro” para a contemplação: a qualquer momento, poderia aparecer um ator de onde menos se esperava e alguém do público poderia encontrar-se, de repente, em meio a uma cena; em outro, um ator poderia dizer um texto para um espectador, como se com ele estivesse dialogando, e, com isso, surpreender-lhe. Ou mesmo alguém da audiência poderia ser observado por outros espectadores que se encontravam a sua frente em algum momento em que estivesse particularmente emocionado com alguma cena e não conseguisse conter as lágrimas ou o riso.

Os textos, além de não constituírem uma narrativa linear, não eram falados de forma naturalista: as entonações dadas às palavras e frases destoavam do modo como as pessoas falam em seu cotidiano. Os atores empreendiam uma busca por novas entonações e sonoridades que aparecia nos diferentes modos com que falavam seus textos. Sua gestualidade e trabalho corporal também se desenvolveram nesse sentido, uma vez que mesmo as cenas que traziam algum tipo de diálogo que se poderia chamar de mais “cotidiano” eram acompanhadas de gestos e movimentos corporais não cotidianos ou ilustrativos do que estava sendo dito.

Esta busca por uma “fuga” à convenção que parecia estar exposta naquele espetáculo motivou minha pesquisa para o trabalho de conclusão do curso de Ciências Sociais realizado em 2004 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul², que teve como objetivo principal situar a trajetória do grupo no espectro do campo artístico (nos termos de Bourdieu) da cidade de Porto Alegre, e identificar como ele se relacionava com os sinais

² A orientação do Trabalho de Conclusão foi do Prof. Dr. Caleb Faria Alves.

diacríticos surgidos no processo de autonomização do campo, tais como a noção de “genialidade” constitutiva da noção moderna de artista.

Assim, para a pesquisa que foi desenvolvida para esta dissertação de mestrado, já encontrava uma boa inserção em campo, estabelecida principalmente ao longo do ano de 2004, quando fui aluna da oficina para formação de atores realizada pelo grupo. Esta experiência, naquele momento, significou um verdadeiro processo de imersão em campo, quando entrei em contato com várias atividades nas quais foi possível identificar muitos dos valores centrais para o grupo. Além disso, juntamente com outros colegas de curso, passei por um processo de aprendizagem de técnicas corporais ligadas à atividade de atuação. Utilizo-me aqui da expressão cunhada por Mauss (2003), em que “técnicas do corpo” são definidas como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Mauss, 2003: 401). Minha presença enquanto “oficinanda”³ me propiciou os “mergulhos na vida nativa” de que fala Malinowski (1976), em que eu sentia que, ao partilhar suas atividades cotidianas, adquiria uma compreensão mais profunda de seu significado. Embora no início da oficina esse convívio diário com colegas e atadores tenha representado a melhor forma de iniciação não apenas às “observações detalhadas e minuciosas que só são possíveis através do contato íntimo com a vida nativa” (Malinowski, 1976: 37) como a seu *corpus inscriptionum*, composto por “asserções, narrativas típicas e palavras características” (Malinowski, 1976: 37) – que, em última análise, conduziriam ao objetivo de antropologia traçado por um de seus pais fundadores de “apreender o ponto de vista dos nativos, seu relacionamento com a vida, sua visão de seu mundo” (Malinowski, 1976: 37) – à medida

³ Categoria nativa utilizada para designar os alunos das “oficinas” realizadas pelo grupo.

que o curso avançava muitos fatos e expressões iam se tornando a tal ponto familiares que minha posição de alteridade, em alguns momentos, quase se dissolvera.

Por outro lado, sentia que minha situação “híbrida” de pesquisadora e aluna das oficinas não constituía problema para meus colegas, professores ou para os outros atuadores. Ao refletir sobre as implicações dessa minha posição, dei-me conta de que, desde o início de minha aproximação com o grupo, em 2003, sempre fui mais questionada a respeito de por que não fazia as oficinas – pois, inicialmente, a fim de marcar minha posição de pesquisadora, optava por apenas observá-las⁴ – do que sobre minha posição de fazer as oficinas do grupo ao mesmo tempo em que o pesquisava. Os questionamentos que apontaram minha posição de “pesquisadora-oficinanda” como problemática vieram de dentro da academia, e mostraram-me a necessidade de um “estranhamento do familiar”, como proposto por Velho (1999). Segundo o autor

O processo de estranhar o *familiar* torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações a respeito de fatos, situações. (Velho, 1999: 131)

Faço aqui a ressalva de que esta “familiaridade” dava-se a partir de um ponto de vista de aluna das oficinas e freqüentadora das atividades promovidas pelo grupo, situações que, embora tivessem contribuído para uma grande proximidade durante um certo período, não são suficientes para que eu pudesse considerar-me ou ser considerada uma atuadora.

Assim, inicio minha pesquisa de campo para a dissertação de mestrado em março de 2006. Tomo como ponto de partida o espetáculo “Kassandra” que, à época, fazia uma temporada de encerramento no Teatro Elis Regina, localizado na Usina do Gasômetro, um

⁴ Aqui me refiro às “oficinas livres de teatro” que ocorrem semanalmente na “Terreira” e representaram meu contato inicial com o campo, no ano de 2003.

centro cultural da cidade de Porto Alegre que desenvolvia um projeto⁵ dentro do qual alguns grupos de teatro da cidade foram selecionados para a ocupação de seus espaços. O “Teatro Elis Regina”, por suas dimensões e por não apresentar uma estrutura fixa de palco e platéia, constituía-se um espaço adequado para a montagem do cenário de “Kassandra”.

A escolha do espetáculo como foco da pesquisa deveu-se, dentre outras motivações, ao fato de considerá-lo um ponto de partida importante para as narrativas das experiências de seus integrantes, tendo em vista uma aproximação com o “ponto de vista dos nativos”, tal como expresso por Geertz (2002). Segundo o autor, “ver as coisas do ponto de vista dos nativos” não significa buscar uma metamorfose, em que o antropólogo se despiria de todos os seus condicionamentos anteriores e buscaria transformar-se em nativo – experiência, aliás, impossível. Significa, de outro modo, assumir uma postura epistemológica que implique em uma aproximação de conceitos: os conceitos de “experiência-próxima” utilizados pelos nativos, ou seja, aqueles que eles usam para definir a si e a seus semelhantes, dos conceitos de “experiência-distante” criados pelos teóricos, em um exercício de “captar os elementos mais gerais da vida social”. (Geertz, 2002: 88). Assim, “o que [o etnógrafo] percebe, e mesmo assim com bastante insegurança, é o ‘com que’, ou ‘por meios de que’, ou ‘através de que’ os outros percebem”. (Geertz, 2002: 89)

A partir desta premissa, iniciei minha pesquisa de campo, acompanhando as atividades do grupo desenvolvidas no período e buscando uma aproximação mais efetiva com os integrantes de “Kassandra”. Por tratar-se de uma peça há quatro anos em cartaz⁶ que reunia em seu elenco desde seu fundador (Paulo Flores) e os membros mais antigos do

⁵ Projeto Geração Cultural.

⁶ A versão de “Aos que virão depois de nós, Kassandra in Process” a qual me refiro estreou em 10 de setembro de 2002, na Terreira da Tribo. Antes dela, o grupo havia estreado, em 30 de novembro de 2001, uma primeira versão do espetáculo, “Kassandra in Process, Gênese”, parte do processo continuado de pesquisa que se concluiu em “Aos que virão depois de nós”.

grupo até pessoas provenientes das oficinas para formação de atores, imaginei que, através de entrevistas de caráter semi-aberto, que tomassem como fio condutor a experiência pessoal de cada entrevistado em relação ao espetáculo, poderia ter acesso a diferentes visões sobre este e sobre o grupo. A proposta era estimular a livre narrativa dos entrevistados a partir de uma pergunta única e genérica, em que era solicitado que falassem sobre sua experiência com o espetáculo “Kassandra”. Assim, as narrativas enfocaram desde trajetórias pessoais relacionadas ao grupo até o processo de elaboração do espetáculo. As falas relativas a este processo continham diferentes olhares sobre o mesmo e destacavam, partindo do mesmo “evento”, diferentes visões e temas, tais como: a construção e elaboração do cenário, a experiência que alguns atores tiveram, durante o período de montagem da peça, de morar na “Terreira”, o processo de elaboração de cenas ou de criação de personagens, o processo de elaboração do texto do espetáculo⁷, a relação com o grupo, o significado do grupo em suas vidas. Estas me ajudaram a compreender o sentido que cada um destes integrantes dão para sua experiência no espetáculo e no próprio grupo. Busquei, nesse sentido, tomar como ponto de partida as “expressões da experiência”, “já que estas representam articulações e formulações da experiência em unidades de análise estabelecidas pelos seus próprios membros” (Hartmann, 2004: 251) que, eventualmente, podem diferir em significado. Segundo a autora

Partindo da obra de Dilthey, para quem a realidade só existe através da consciência dada pela experiência anterior, E. Bruner vai argumentar que a experiência vivida, como pensamento e desejo, como palavra e imagem, é a primeira realidade. Neste sentido, toda experiência é exclusivamente pessoal, individual, única e nunca poderá ser totalmente partilhada. A

⁷ O texto “Cassandra”, que serviu de base para o espetáculo, não é um texto teatral, mas uma novela escrita pela alemã Christa Wolf. O processo de elaboração da dramaturgia da peça “Kassandra” se deu coletivamente e, à medida que as cenas eram elaboradas pelos atores, os mesmos propunham o acréscimo de outros textos, teatrais ou não, que entendiam possuir relação com as cenas.

chave para tentar transcender esta limitação seria interpretar as expressões da experiência. São estas expressões (performances, objetificações, narrativas, textos...) que dão forma e significado às experiências, no âmbito da intersubjetividade. E aqui chegamos ao círculo hermenêutico de Dilthey (*apud* E. Bruner, 1986: 6), já que “a experiência estrutura as expressões e as expressões estruturam a experiência”. (Hartmann, 2004: 251)

Assim, tendo em mente que as narrativas e performances de meus entrevistados constituiriam “uma via de acesso privilegiada às interpretações que os membros da cultura estudada fazem de si mesmos” (Hartmann, 2004: 252) realizei um total de quinze entrevistas, que tiveram uma duração aproximada de uma hora e meia cada. Escolhi como entrevistados não apenas os integrantes do elenco, mas todos aqueles que se encontravam envolvidos diretamente com a peça, desenvolvendo atividades como contra-regragem, iluminação ou bilheteria. Dos quinze entrevistados, dez eram integrantes do grupo⁸. Os outros cinco, embora não fossem seus integrantes naquele momento, participavam da peça ao menos desde 2002 e possuíam uma relação estreita com suas atividades e com seus membros. Os locais escolhidos para as entrevistas ficaram a critério do entrevistado. Muitos escolheram a própria Usina do Gasômetro em algum horário anterior às preparações para as apresentações. Outros preferiram ser entrevistados em suas casas ou em locais públicos, tais como cafés ou a “Casa de Cultura Mário Quintana”, outro centro cultural da cidade que, além de localizar-se próximo à Usina do Gasômetro, possui espaços que geralmente oferecem um silêncio adequado para a gravação das entrevistas.

Dentre os entrevistados, já possuía com alguns uma relação de maior proximidade, como foi o caso de alguns atores que foram também meus professores na oficina para formação de atores. Creio que esta proximidade com alguns integrantes e atividades do

⁸ Os critérios de pertencimento ao grupo estabelecidos por seus membros serão discutidos ao longo do trabalho.

grupo, aliás, foi determinante para o convite que recebi de, durante o período em que estive em campo, realizar a bilheteria do espetáculo. Isto porque mesmo essa atividade, no caso do grupo, não é realizada por alguém que lhe é externo, pois é considerada parte do espetáculo⁹. Como a temporada que se realizava à época era gratuita, as senhas para o espetáculo eram distribuídas com uma hora de antecedência, e o público costumava chegar para formar a fila com uma antecedência ainda maior. Isto significava que o responsável pela bilheteria deveria estar apto a responder a perguntas sobre o espetáculo ou as atividades do grupo, além de solucionar eventuais imprevistos. Assim, percebi neste convite um sinal de abertura à minha aproximação com o espetáculo. De fato, ele também aproximou-me de outros integrantes, uma vez que assumíamos, naquele momento, uma responsabilidade comum em relação à peça e àquela temporada. Creio que esta aproximação contribuiu para uma maior disponibilidade de sua parte quanto à sua participação nas entrevistas.

A técnica de “livre-narrativa” mostrou-se fundamental para perceber a relevância de temas que não estavam em meu horizonte de questões a serem abordadas no trabalho, tais como a dimensão dada ao processo de construção da cenografia e a relação de muitos integrantes com o espaço da Terreira como fundamental para sua relação com o grupo. De modo geral, as narrativas fluíram com facilidade, e eventualmente eu formulava perguntas a partir de temas abordados, seja para esclarecer algum ponto específico ou para estimular o seu desenvolvimento. Devo esclarecer ainda que, tendo em vista tratarem-se de pessoas públicas, que podem ser facilmente identificadas, escolhi manter os nomes verdadeiros de meus entrevistados.

⁹ Por sinal, uma das integrantes do espetáculo, responsável pela iluminação, desempenhou esta atividade durante outras temporadas e durante o final da temporada de 2006.

Outra motivação para a escolha de “Kassandra” como fio condutor da pesquisa foi o fato dela ser uma “criação coletiva”¹⁰, montada em conjunto desde a escolha do tema. Isto significa que cada texto, ação, elementos cênicos, enfoque dado a uma personagem, podem ser interpretados como “textos” que dizem algo sobre aquele grupo. Assim, em linhas gerais, identifiquei como temas trabalhados na peça a crítica aos conflitos armados, o feminismo (entendido como uma “visão de mundo feminina” em termos que serão discutidos adiante), a defesa dos valores “não-ocidentais” (que não podem ser essencializados, mas compreendidos de acordo com a definição local de “Ocidente” e “Oriente”), a crítica aos padrões de exercício da sexualidade estabelecidos socialmente, dentre outros. No tocante à estética, identifiquei também escolhas que promovem uma discussão com alguns conceitos de “arte”.

Neste sentido, a leitura de textos sobre antropologia da arte contribuiu para estabelecer um campo teórico que permeia a discussão dos temas abordados. As divergências entre as diferentes correntes serão, na medida do possível, abordadas, com a principal intenção de colocá-las em diálogo.

¹⁰ Categoria utilizada pelo grupo para definir sua dinâmica de trabalho que será problematizada no capítulo II.

Antropologia, Arte e Teatro

Pretendo fazer aqui apontamentos sobre algumas dentre as leituras realizadas que trazem questões pertinentes para se pensar a relação entre arte e antropologia ou diretamente se filiam ao campo da antropologia da arte. Estas contribuíram para a formação de um referencial teórico que ajudou a construir meu olhar sobre o campo, a partir de questões trazidas pelo próprio campo. Assim, penso que, conforme será desenvolvido no capítulo I, o *Ói Nós Aqui Traveiz*, já em seu momento de formação, propõe uma relativização do próprio conceito corrente de teatro. Embora isso não deva ser visto como uma idiossincrasia do grupo, mas como relacionado ao contexto histórico no qual se inscreve¹¹, o fato é que esta tensão aparece como fundamental não apenas no momento de seu surgimento, como ainda hoje norteia muitas das reflexões e práticas de seus membros. Deste modo, pensar em “arte” tal como proposto pela antropologia, como um conceito diretamente relacionado à cultura ou às instituições sociais que o produziram (as divergências entre essas duas correntes serão discutidas a seguir) contribui para uma “desessencialização do conceito”, como parece estar apontado nas práticas de seus integrantes.

Começo por Geertz (2002) que pensa arte como um sistema relacionado à cultura local que a produziu e, como tal, define como tarefa do antropólogo interpretar as definições locais de arte. Segundo o autor

¹¹ As reflexões sobre a noção de processualidade das definições “gerais” de arte e artista, ligadas invariavelmente à sua historicidade, são discutidas particularmente por Eco (1972), Bourdieu (1998, 2002), Baxandall (1991) e Elias (1995).

Em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intra-estética. O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local. (Geertz, 2002: 146)

No caso das sociedades complexas, em que “a coexistência de diferentes mundos constitui sua própria dinâmica” (Velho, 1999: 27) podemos perceber diferentes “contextos locais” com suas respectivas “províncias de significado” capazes de produzir, em interação, conceitos de arte específicos. Esta noção encontra consonância com a definição de Becker (1976) de “mundos artísticos”, segundo a qual “um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (Becker, 1976: 9), sendo perfeitamente possível a coexistência de vários desses mundos em um mesmo momento.

Em outras palavras, isto significa que não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. (Becker, 1976: 10)

Se estes “mundos artísticos” são produzidos em processos de interação entre os indivíduos, podemos, retomando a linha argumentativa de Geertz (2002, 1989), considerar os seus discursos de produção sobre a “arte”, como uma chave para a compreensão, em última análise, de um *ethos*, entendido como “os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos” (Geertz, 1989: 143) e de uma “visão de mundo”, “enquanto os aspectos cognitivos, existenciais” (Geertz, 1989: 143) que lhe são próprios.

Ao invés de isolar uma noção cultural e identificá-la como “estética nativa”, Geertz (2002) entende o surgimento das noções “estéticas” como “conseqüência de uma sensibilidade específica, em cuja formação participa a totalidade da vida” (Geertz, 2002: 149). Assim, segundo o autor, deve-se buscar a compreensão “de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e profundas como a própria vida social” (Geertz, 2002: 149). E, para se chegar a esta compreensão, deve-se “*dar mais atenção – do que normalmente se predispõe a dar – ao que se fala e ao que se fala além do discurso reconhecidamente estético*”. (Geertz, 2002: 154; grifos meus)

Posição contrária a de Geertz nos apresenta Gell (1998), para o qual a “antropologia da arte” deve ter como foco, ao invés da ênfase no discurso nativo, “o contexto social de produção, circulação e recepção” (Gell, 1998: 3¹²) gerado pelas instituições da sociedade analisada na dinâmica de sua interação social. Segundo o autor, “a antropologia da arte não pode ser o estudo dos princípios estéticos desta ou daquela cultura, mas a mobilização de princípios estéticos (ou algo similar) no curso da interação social” (Gell, 1998: 4). Deste modo, propõe-se a “não ser original de um modo novo”, desenvolvendo uma “nova variante da teoria antropológica existente e a aplicando à arte” (Gell, 1998: 4):

As teorias antropológicas existentes não são sobre arte; elas versam sobre tópicos como parentesco, economia de subsistência, gênero, religião e temas afins. O objetivo, portanto, é criar uma teoria sobre arte que é antropológica porque assemelha-se a estas outras teorias que podemos seguramente descrever como antropológicas. (Gell, 1998: 4)

Esta proposição de Gell só pode ser compreendida se levarmos em consideração a quais teorias antropológicas o autor está se referindo. Se deixarmos de lado a disputa de

¹² Os trechos citados da obra de Gell são de minha tradução.

correntes que orienta o tom de sua proposição, não poderemos jamais considerar, como aparece implícito em seu texto, que a teoria de Geertz não é uma teoria antropológica. O próprio autor, ao propor a abordagem da “arte” como uma variante da teoria antropológica existente, faz essa ressalva: “esta estratégia imitativa depende muito do tipo de tema que consideramos constituir a antropologia; e como este difere das abordagens vizinhas” (Gell, 1998: 4), numa referência à diferença de paradigmas existentes na antropologia norte-americana e na antropologia britânica à qual o autor se filia. Segundo esta última corrente, o objeto de estudo da antropologia deve ser as “relações sociais” e não a “cultura”.

Neste sentido, é possível identificar, na veemência de sua proposição, a “pretensão à universalidade” do paradigma ao qual está enraizado presente nas “antropologias centrais”, tal como apontado por Roberto Cardoso de Oliveira (2000: 39). Revela-se, portanto, um debate teórico presente na antropologia enquanto disciplina que não é formada por um único paradigma, mas, ao contrário, por paradigmas que coexistem formando sua “matriz disciplinar” (Oliveira, 2000). Neste sentido, paradoxalmente, a proposição de Gell de estudo da arte no contexto das teorias antropológicas que pretende universalizar evoca – ao invés de excluir – a tensão entre os paradigmas existentes.

Assim, ao invés de me filiar a um único paradigma, optei por, na medida do possível, extrair das teorias com as quais entrei em contato pontos de reflexão que contribuíram para o “olhar” sobre o objeto de que nos fala Oliveira (2000: 19). Neste sentido, no tocante à teoria de Gell (1998), foi importante para a construção de meu “olhar” sobre o campo sua proposição de considerar objetos de arte como “agentes sociais”, apontando, assim, para uma perspectiva maussiana, em que “objetos” são considerados como “pessoas”. Assim, a discussão proposta deste sentido de agência contribuiu para que

eu atentasse para aspectos que não seriam abordados dentro de uma análise que tomasse como ponto de referência apenas a teoria interpretativista.

Embora Gell proponha que o foco de análise do antropólogo que tome como tema de pesquisa o estudo da arte deva ser “os parâmetros institucionais de produção, recepção e circulação da arte” (Gell, 1998: 7), difere sua proposta de uma sociologia da arte, destacando que “a antropologia interessa-se mais pelo contexto imediato das interações sociais e suas dimensões ‘pessoais’, enquanto a sociologia preocupa-se mais com as instituições” (Gell, 1998: 8). Deste modo, considera que

O estudo das relações durante o curso de vida (as relações através das quais cada cultura é adquirida e reproduzida) e os projetos de vida que os agentes buscam realizar através da interação com outros, permite que os antropólogos desempenhem a tarefa intelectual a eles designada, que é explicar porque as pessoas se comportam como se comportam (...). O objetivo da teoria antropológica é dar sentido aos comportamentos no contexto das relações sociais. De modo correspondente, o objetivo da teoria antropológica da arte é considerar a produção e circulação dos objetos de arte como uma função dentro deste contexto relacional. (Gell, 1998: 11)

Aqui, percebe-se que Gell destaca a dimensão da agência relacionada à noção de “projetos de vida”. Trabalharei com esta noção ao longo do trabalho, uma vez que encontrei, nas falas de meus entrevistados, a dimensão do “projeto de vida” destacada de forma mais ou menos explícita. Para trabalhar o conceito de “projeto”, em consonância com o sentido apontado por Gell (1998) de que este se realiza na interação com outros agentes, utilizei também Velho (1999, 2002), que compreende “projeto” como um fenômeno que não é “puramente interno, subjetivo” (2002: 27) mas, ao contrário,

Formula-se e é elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes. (Velho, 2002: 27)

Embora não seja um fenômeno puramente subjetivo, há uma dimensão subjetiva presente na noção de projeto, que é a dimensão da agência, mesmo que circunscrita dentro do campo de possibilidades. Assim, ao lidar com a dimensão subjetiva presente nas falas de meus entrevistados, não pretendi que suas experiências não tivessem relação com uma historicidade, tal como aponta Bourdieu (2002) em sua crítica à fenomenologia.

Porém, posso até reconhecer que o lugar definido à arte por meus entrevistados encontra-se em íntima relação com o processo de constituição de um “campo artístico” (Bourdieu, 1998, 2002), mas interessei-me, aqui, em explorar a dimensão da experiência de meus entrevistados em sua dimensão subjetiva, em relação com os processos de agência que os constituem como sujeitos e com a dimensão do *self* (Csordas, 1990). Se, por um lado, o processo de *embodiment* que constitui o *self* entende como categoria relevante a noção de *habitus* e de “corpo socialmente informado” trazida por Bourdieu (*in* Csordas, 1990), por outro, aponta como dimensão relevante o domínio da percepção trazido por Merleau-Ponty (*in* Csordas, 1990), que considera a experiência da percepção como responsável pela constituição do objeto, não havendo, portanto, “nenhum objeto anterior à percepção” (Merleau-Ponty *in* Csordas, 1990).

Aparece aqui a questão da possibilidade de constituição, ordenação e comunicação do domínio da experiência abordada pela teoria da performance (Turner, Schechner, Kapferer), que será explorada nos capítulos seguintes.

Por fim, o sentido dado à etnocenologia como “comportamentos humanos espetacularmente organizados”, tal como definido por Pradier (1995), em que “por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar (...) distinta das ações banais do cotidiano” (Pradier, 1995: 24), ajudou-me a lançar um olhar sobre elementos do espetáculo “Kassandra in Process” que fogem aos padrões de um “teatro convencional”. Assim, o conceito de etnocenologia visa uma ruptura com o campo de teatro no sentido de marcar uma busca por meios de referência “que não pertençam ao sistema codificado do teatro convencional” (Khaznadar, 1997: 58), incluindo, aqui, as práticas espetaculares não-ocidentais.

Sendo assim, mesmo reconhecendo as fronteiras entre os paradigmas que orientam as teorias citadas, acredito na possibilidade de colocar alguns de seus elementos e noções em debate, a fim de enriquecer o diálogo proposto entre antropologia, arte e teatro. Em certa medida, todas contribuíram para a formação do olhar que lancei sobre as interpretações que os sujeitos de minha pesquisa fizeram de sua experiência no espetáculo “Kassandra in Process” e no grupo Ói Nós Aqui Traveiz, de como esta *performa* a sua constituição enquanto sujeitos e atua em seu processo de elaboração do *self*.

Capítulo I: Ói Nóis Aqui Traveiz: contexto e processo de formação

O Ói Nóis Aqui Traveiz é um grupo que surgiu em 31 de março de 1978¹³, na cidade de Porto Alegre (RS), com uma proposta de “renovação da linguagem cênica”¹⁴. Os anos 70 em Porto Alegre registram o surgimento de uma série de grupos de teatro, que apresentaram maior ou menor duração. Suzana Kilpp (1996), responsável por uma pesquisa sobre os grupos teatrais existentes em Porto Alegre na década de 70, ao fazer um levantamento da cena teatral portoalegrense da época, constata as alterações ocorridas na formação dos “teatreiros”¹⁵ em relação à década anterior: nos anos 70, já encontrava-se consolidado o Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e proliferavam os cursos de formação de atores de curta duração. Além disso,

Constata-se a experimentação de novas linguagens teatrais e novos processos – coletivos – de criação. Observa-se ainda algumas tentativas ritualísticas e de desconstrução nas relações entre palco e platéia, atores e público. Os modos de produção foram discutidos acaloradamente no período, e as questões ligadas ao amadorismo-profissionalismo ocuparam espaço significativo no meio teatral. (Kilpp, 1996: 38, 39)

No contexto nacional, o país encontrava-se em plena ditadura militar, sendo que a década de 70 foi praticamente toda marcada pela vigência do Ato Institucional nº 5, que restringiu profundamente as liberdades civis e atingiu diretamente todos os setores da sociedade. Desta forma, os grupos de teatro que surgem neste período são sempre influenciados pelo contexto da ditadura, o que torna constantes, por exemplo, os debates

¹³ Esta data refere-se à estréia de seu primeiro espetáculo.

¹⁴ Alencar, 1997.

¹⁵ Expressão utilizada pela autora para se referir aos atores e atrizes de teatro.

sobre forma e conteúdo, ou, nas palavras da autora, “poética e política”. Proliferavam os grupos que pretendiam fazer um teatro de cunho político, sendo que o que estava em jogo era fundamentalmente os sentidos atribuídos a este “político” e a forma que ele tomaria.

O surgimento do Ói Nós Aqui Traveiz certamente não se encontra à margem desta história. Emblematicamente, surge em 1978, último ano de vigência do Ato Institucional nº 5 e, não por acaso, escolhe, como data de inauguração de seu teatro, o 31 de março¹⁶. No ano anterior, em 1977, três amigos reuniram-se em torno de seu projeto de criação: os estudantes do curso de artes cênicas da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) Paulo Flores e Rafael Baião (este último a convite do primeiro) e o jornalista e dramaturgo Júlio Zanotta, que passara a primeira metade da década de setenta no Peru, onde militara em um grupo de esquerda.

Paulo Flores e Júlio Zanotta conheceram-se em um curso de direção teatral ministrado em Porto Alegre pelo diretor Aderbal Júnior (hoje Aderbal Freire-Filho). O encontro de ambos revelou afinidades, especialmente em relação à sua visão sobre a necessidade de fazer uma arte que fosse engajada politicamente.¹⁷ Esta idéia de “arte engajada”, entretanto, não se propunha a ocorrer nos moldes de um “teatro panfletário”, ou que se restringisse a um discurso textual de contestação à “ditadura militar”, ao “capitalismo” e às “instituições burguesas”, três temas recorrentes do teatro político da época. O desejo de mudança social deveria se refletir também – e necessariamente, para que o tipo de reflexão desejada pudesse existir – na forma, seja ela do texto, do tipo de encenação, da cenografia. Estes e outros elementos afetariam a relação entre atores e

¹⁶ Data em que, 14 anos antes, em 1964, ocorrera o golpe militar.

¹⁷ Os dados biográficos sobre Júlio Zanotta foram obtidos em Alencar, 1997.

espectadores, um dos principais alvos de suas críticas em relação ao teatro realizado em Porto Alegre na época.

Durante os anos que antecederam a formação do Ói Nóis, havia na cidade um grupo teatral que foi referência na busca por um repertório político voltado particularmente à contestação do regime militar. Tratava-se do Teatro de Arena, cuja formação inspirou-se no Teatro de Arena de São Paulo, referência central para o teatro brasileiro comprometido com a discussão dos problemas sociais. Buscava-se a encenação de textos políticos que servissem de base para esta discussão, e o espaço cênico, em formato de arena, propunha uma alternativa à representação em plano frontal, como ocorria no formato de “palco italiano”. O palco italiano é um palco retangular, em que o acontecimento teatral é delimitado espacialmente com uma distância, inclusive de planos, entre atores e platéia, sendo que esta última posiciona-se sentada em cadeiras ou poltronas posicionadas à sua frente. Nele, “a relação entre atores e espectadores é sempre frontal, determinada pelo ponto de vista estabelecido pela perspectiva” (Vasconcellos, 1987: 146). No formato de arena, ao contrário, os espectadores têm a possibilidade de ver e ao mesmo tempo serem vistos durante o acontecimento teatral, o que sugere uma situação de cumplicidade em relação ao que está sendo apresentado, particularmente propício num momento político em que a contestação ao regime não era tolerada. Ainda assim, havia a separação espacial entre atores e espectadores que, por sua vez, inviabilizava a investigação de outras possibilidades estéticas, incluindo o modo de encenação e a própria dramaturgia.

Em suas temáticas, o Arena poderia ser considerado como “teatro engajado” ou “político”, com um discurso identificado com a esquerda e fora dos padrões do chamado “teatro comercial”. Segundo Suzana Kilpp (1996):

[No Arena] havia uma expressa intenção política em sua essência: preocupava-se com temas populares, buscava autores brasileiros, promovia cursos (na linha de Boal¹⁸) abria a casa a atividades da categoria, atuava determinadamente em relação à censura e outras questões que mobilizaram os teatros no período. (Kilpp, 1996: 52)

Os “temas populares”, no caso, referiam-se a um esforço da classe média intelectualizada de discutir criticamente os problemas sociais brasileiros. Conforme Kilpp (1996)

Com o passar dos anos, a expressão *popular*, que tinha uma conotação mais afeta a determinadas temáticas e a um determinado público, geralmente localizado nas vilas periféricas, adquiriu um novo sentido, mais afeto a temas de interesse geral e a um grande número de pessoas. (...) O sentido de popular em relação ao público muitas vezes era o de quantidade de pessoas, que resultava numa classe média que acabava se identificando com alguns dos temas *populares*, principalmente depois do *milagre*¹⁹ ter-se acabado. (Kilpp, 1996: 44-45; 52-53)

Mas uma das principais críticas feitas pelo núcleo idealizador do Ói Nóis referia-se à postura do público de Porto Alegre que freqüentava este tipo de “teatro engajado”, constituído majoritariamente por jovens estudantes de classe média com um discurso de “oposição ao regime militar e ao sistema capitalista”. Para os integrantes do grupo que se formava, estes jovens não apresentavam uma atitude efetiva de confrontação ao sistema. Segundo eles, os jovens que freqüentavam as salas de teatro para assistir a um espetáculo de temática política nem sempre alteravam de modo efetivo sua postura cotidiana. Em uma

¹⁸ Augusto Boal é diretor e teórico de teatro, criador do “Teatro do Oprimido”, método conhecido internacionalmente que visa a discussão social e política através do processo de encenação. O “Teatro do Oprimido” parte da premissa de que “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam” (Boal, 2004: IX) tendo como objetivo, assim, a apropriação da linguagem teatral por todos os que desejarem utilizá-la como instrumento político.

¹⁹ A autora se refere, aqui, ao chamado “milagre econômico”, decorrente de um pacote de medidas econômicas implementado durante o governo do general Médici que aumentou rapidamente o poder de consumo da classe média brasileira, gerando, inclusive, o apoio de muitos de seus setores ao regime militar. Nos anos seguintes ao “milagre”, a inflação e a dívida externa que se seguiram a ele já não mais puderam ser contidas, interferindo diretamente no poder aquisitivo da classe média, o que, associado às crescentes denúncias de prisões arbitrárias, mortes e torturas implementadas pelos militares durante o período, contribuiu para diminuir o seu apoio ao governo militar.

entrevista que realizei com Paulo Flores em 2004, sobre a formação do Ói Nóis Aqui Traveiz, este relembra a postura do grupo em relação ao público do chamado “teatro de resistência”:

A gente tinha bem definido: nós vamos chegar ao jovem de classe média e propor algo diferente daquele teatro onde ele vai lá e aplaude e se sente assim – “Ah, nós estamos resistindo à ditadura”. Esse clima nós queríamos quebrar. (...) Era um teatro que pretendia quebrar isso. Botar em cheque todas as contradições pequeno-burguesas. Tanto que no nosso manifesto [de formação do grupo] a gente coloca: “Nós queremos ir além do teatro de resistência. (...) Nós temos que ousar nos opôr.”
(Entrevista realizada em 8/06/2004)

Em seu livro “Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970”, Heloisa Buarque de Hollanda (1992), citando Schwarz (1978), constata que, no período de 1964 a 1969 no Brasil, “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda do país” (Schwarz, 1978: 62 *apud* Hollanda: 1992, 30). Entretanto, tais manifestações culturais de esquerda ficam restritas a um círculo reduzido e não chegam a atingir as camadas populares:

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumido por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média. (Hollanda, 1992: 30)

A autora, aqui, se refere aos intelectuais e estudantes engajados ou identificados com o CPC (Centro Popular de Cultura), que funcionou de 1962 a 1964 junto à sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na Guanabara, que tinha como objetivo realizar uma “arte popular revolucionária”, nas palavras de seus integrantes. Tratava-se de um momento de efervescência política, em que o ideário revolucionário encontrava-se envolvido por uma ideologia nacionalista. Ortiz (2003), ao analisar o caráter reformista

presente no conceito de cultura popular expresso pelo CPC, constata que

O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a idéia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular. “Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela “mentalidade do povo”, nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um *projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. O termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo.* (Ortiz, 2003: 72; grifos meus)

Aparece, aqui, a figura do intelectual como porta-voz do povo: “fala-se *sobre* o povo, *para* o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade” (Ortiz, 2003: 73). Em relação às peças teatrais realizadas dentro deste modelo, Ortiz considera que elas operam no fundo com “esteriótipos que banalizam a vida social” (2003: 73). Esta distância entre intelectual e povo é também apontada por Heloísa Buarque de Hollanda (1992) que, ao analisar a linguagem dos “poemas engajados”, constata que

A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo*. (...) A despreensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas. (Hollanda, 1992: 19)

Este círculo restrito de produção e consumo da “arte engajada” pode ser verificado ainda após 1969, como no caso do Teatro de Arena de Porto Alegre, que existiu até o ano de 1979. Apesar de, em dez anos de existência, ter contribuído para a formação de um público teatral diverso daquele que buscava o teatro de entretenimento, este ficava basicamente restrito aos “intelectuais e estudantes da classe média” citados pela autora.

Na virada da década de 60 para 70, o movimento tropicalista surge apresentando como um de seus principais traços “a crítica à *intelligentzia* de esquerda”, que se refletia em sua “recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial” (Hollanda: 1992, 55). A busca pela renovação cênica deu-se principalmente pela “recusa à palavra”, principal instrumento de contestação ao regime capitalista (e, no caso brasileiro, também ao regime militar de direita ao qual estava associado) adotado pela geração dos anos 60. À primazia da palavra seguiu-se o primado do corpo, “que começará a ser tomado criticamente em relação à tradição nominalista e ‘literária’ da esquerda tradicional” (Hollanda, 1992: 63).

As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos, apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade. *O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do “povo” não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público.* (Hollanda, 1992: 62; grifos meus)

Um exemplo de montagem cênica em consonância com os pressupostos deste movimento foi a montagem de “O Rei da Vela”, realizada em 1967 pelo grupo Oficina.

Segundo Rodrigues

Um dos desencadeadores do movimento tropicalista, no campo cênico, foi a encenação de José Celso Martinez Corrêa para “O Rei da Vela”²⁰, onde se destacava o procedimento pelo gesto, e não pela palavra. Era de difícil apreensão para um racionalista cartesiano, o que transforma o “jeito do corpo” tropicalista num discurso outro, não retoricamente articulado enquanto lógica, porém eloquente o suficiente para impor-se enquanto práxis. (Mostaço, 1982: 113). O discurso tropicalista das encenações de “O Rei da Vela” e “Roda Viva” invocavam alguns dos ingredientes preconizados por Artaud em seu *Teatro da Crueldade*.

²⁰ A encenação de “O Rei da Vela” data de 1967 e, segundo Rodrigues, “consolidou procedimentos que, muitos anos após, serão considerados pós-modernos”.

(Rodrigues, p.1-2)²¹

O “Teatro da Crueldade” a que o autor se refere, tal como aparece descrito na coletânea de textos de Antonin Artaud “O Teatro e seu Duplo” (1999), aponta, dentre outros elementos, para a crítica à primazia da palavra no teatro ocidental. Apesar de ter sido escrito na década de 30, é o teatro experimental surgido no final dos anos 50 nos Estados Unidos e final dos anos 60 no Brasil que vai encontrar na leitura de Artaud a expressão de muitas de suas inquietações em relação ao uso da palavra no teatro. Segundo Artaud

A palavra no teatro ocidental sempre serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida. Seus conflitos são nitidamente justificáveis pelo discurso articulado e, quer eles permaneçam no domínio psicológico ou saiam dele para voltar ao domínio social, o drama continuará sendo sempre de interesse moral pela maneira como seus conflitos atacam e desagregam as personalidades. E será sempre um domínio em que as resoluções verbais da palavra conservarão sua melhor parte. Mas esses conflitos morais, por sua própria natureza, absolutamente não precisam da cena para se resolver. Fazer a linguagem articulada dominar a cena ou a expressão pelas palavras predominar sobre a expressão objetiva dos gestos e de tudo o que atinge o espírito através dos sentidos no espaço é voltar as costas às necessidades físicas da cena e insurgir-se contra suas possibilidades.

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atinge com mais precisão do que elas. (Artaud, 1999: 78)

²¹ RODRIGUES, Éder Sumariva. “O Rei da Vela: uma síntese tropicalista do Brasil”. O texto encontra-se disponível na internet, em www.univali.br/uploads/m6qkpw990.doc. A data não foi localizada. Sobre a referência trazida pelo autor (Mostaço: 1982), ver bibliografia.

No caso brasileiro, as críticas feitas pelo movimento tropicalista serão intensificadas nos anos seguintes, conforme Heloísa Buarque de Hollanda, num período que denomina *pós-tropicalista*, “onde as preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas. (...) É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura.” (Hollanda, 1992: 63). A contracultura, conforme aponta Kilpp (1996), tratava-se antes de tudo de um “modo de vida” que teve reflexo no campo das artes.

O seu caráter político não passava pela tomada do poder, e o seu agir coletivo caracterizava-se pela ação solidária na individuação. (...) A estética da contracultura distinguia-se dos padrões da cultura oficial, mas distinguia-se, também, da arte engajada, e levantou reações tanto da direita quanto da esquerda, que não aceitavam sua perspectiva política. (Kilpp, 1996: 14)

Para Buarque de Hollanda (1992), a crítica *pós-tropicalista*, influenciada pela contracultura, “visa diretamente o sistema, agredido aqui pela subversão da linguagem e do comportamento”:

Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que são exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas. O moralismo comunista é recusado como uma atitude de “salão” que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições. Estremecidas as sólidas e antigas referências, sob o signo da *mudança*, o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda. (Hollanda, 1992: 69)

A autora, ao contextualizar “loucura” não apenas como atitude “literária”, mas, como em alguns casos, processos de desintegrações emocionais que levaram inclusive a

internações ou mesmo suicídios (como no caso de Torquato Neto²²), considera que mesmo as conseqüências trágicas que se abateram sobre alguns indivíduos que vivenciaram intensamente este período não deixaram de apontar para a busca da “exacerbação das experiências sensoriais e emocionais” vividas no período pelos integrantes da chamada “contracultura”, em consonância com a atitude dos *pós-tropicalistas* de levarem “suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais” (Hollanda, 1992: 69).

No caso do teatro, a idéia de “fusão entre arte e vida” já aparecia em Antonin Artaud e fora empreendida por grupos como o estadunidense *Living Theater* e o paulista “Oficina”, que serviram de inspiração para a criação do Ói Nós Aqui Traveiz. Já a crítica ao “moralismo comunista” que, no teatro, se apresentava através de um “resguardo do corpo”, também podia ser encontrada em Artaud. Segundo Arantes (1988)

A ação real do teatro, para Artaud, não tem nada a ver com “fins sociais e revolucionários imediatos”. Conceber o teatro como voltado para esses fins é desconhecer seu poder de subversão radical; e daí que as tentativas realizadas, mesmo empregando procedimentos novos de *mise-en-scène*, pelo fato de se subordinarem “aos dados mais estritos do materialismo dialético, pelo fato de voltarem as costas à metafísica que desprezam, permanecem *mise-en-scène* na acepção mais grosseira dessa palavra”. (Arantes, 1988: 75)

A formação do Ói Nós Aqui Traveiz encontra-se, assim, profundamente influenciada pelo debate trazido pela contracultura, pela crítica aos modos de participação política estabelecidos pela esquerda tradicional e pelas convenções artísticas a eles atrelados. O debate estético entre “arte engajada” e “arte da contracultura”, no teatro brasileiro, tinha como representantes por excelência o Teatro de Arena de São Paulo – que

²² Torquato Neto foi poeta e compositor, considerado um dos representantes da contracultura no Brasil, que suicidou-se em 1972.

contava, na época, com Augusto Boal como um de seus principais integrantes – e o Teatro Oficina, representado fundamentalmente pela figura de José Celso Martinez Corrêa. Estas duas correntes, segundo Kilpp (1996)

Foram confundidas com duas outras perspectivas: o teatro da palavra, cujo limite foi experimentado com o seu abuso e a construção de um discurso de palanque; e o teatro do gesto, cujo limite foi experimentado numa linguagem chamada de formalista. (Kilpp, 1996: 15)

A busca empreendida na formação do Ói Nóis passou a ser, assim, a tentativa de, através de “processos de experimentação” de novas linguagens, criar um teatro engajado politicamente, mas sem o formato pré-estabelecido de “teatro engajado”, já que muitos de seus integrantes concordavam com a crítica proveniente da contracultura em relação ao modelo de participação política estabelecido pela “esquerda tradicional”. Assim, reconhecem a influência do Arena paulista e do Oficina e buscam, desde o seu surgimento, uma investigação formal aliada a um discurso político.

1.1 A rejeição ao modelo de profissionalização estabelecido pelo Estado

Paulo Flores já vinha de uma experiência anterior de criação e participação em um grupo teatral, o “Estação Partida”, onde participara como diretor teatral. O interesse inicial do grupo era a montagem de peças com temáticas populares que pudessem ser apresentadas em bairros periféricos da cidade, após uma primeira temporada para um público pagante em uma casa de teatro que pudesse custear as montagens que seriam realizadas na periferia.

Logo no início do grupo, entretanto, deparou-se com um paradoxo: para a realização de uma primeira temporada em uma casa de espetáculos, era necessário que o grupo se enquadrasse em um modelo de “teatro profissional” (que será discutido a seguir). Entretanto, a manutenção deste modelo inviabilizava economicamente a realização das temporadas nos bairros periféricos. Os encargos que o Estação Partida, enquanto “grupo profissional”, tinha de cumprir, tal como o aluguel de um teatro para uma temporada e o pagamento dos atores contratados, impossibilitava a realização das apresentações gratuitas nas periferias da cidade, que foi justamente sua motivação inicial para integrar o grupo. Esta experiência levou-o a concluir que a estrutura de funcionamento de um grupo profissional de teatro, na qual o Estação Partida se encaixava, não oferecia uma possibilidade de realização de um teatro que chegasse às camadas populares.

Um exemplo desta dificuldade pode ser percebido através do relato de Paulo Flores sobre sua última participação no grupo, que se deu com a direção da montagem de “Chapetuba Futebol Clube”, texto de Oduvaldo Vianna Filho²³ que abordava

²³ Oduvaldo Vianna Filho (Rio de Janeiro, 1936-1974) foi autor e diretor de teatro. “Participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural. Sua dramaturgia coloca em cena a realidade brasileira através do

alegoricamente, através da história de um pequeno time de futebol interiorano composto por jovens representados por tipos populares que são vítimas da manipulação da “cartolagem” presente no mundo do futebol, uma realidade social injusta revelada na luta pela sobrevivência. Assim, tratava-se de um texto com temática política e abordagem popular.

A proposta inicial do grupo era que o espetáculo, após uma temporada de um mês em um teatro de Porto Alegre com um público pagante, fosse apresentado em locais na periferia da cidade. Entretanto, a estrutura de manutenção de um “grupo profissional”, impedira que essa proposta se concretizasse de maneira satisfatória. O espetáculo chegou a fazer uma segunda temporada gratuita na periferia da cidade, mas o dinheiro disponível em caixa era insuficiente para o pagamento dos atores, que se sentiram desestimulados a realizar esta segunda temporada sem o recebimento de cachê²⁴.

Paulo Flores, então, começa a se deparar com os empecilhos inerentes ao modelo de “teatro profissional” existente na época: a dificuldade de conseguir apoio estatal para o tipo de projeto que desejava desenvolver, tendo em vista as diretrizes da política cultural da época, a pressão dos patrocinadores, no caso de terem conseguido verba, para a finalização do espetáculo (mesmo se a equipe não estivesse satisfeita com o seu resultado até aquele momento) e, principalmente, as dificuldades em conciliar as exigências da “profissionalização” (como o pagamento de cachê para os atores, a contratação de técnicos, o aluguel de teatros) com a idéia inicial do grupo de fazer um teatro voltado para as classes populares, composta fundamentalmente por um público não pagante.

homem simples e trabalhador, sendo unanimemente considerada a mais proficua de sua geração.” (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro. www.itaucultural.org.br)

²⁴ Pagamento fornecido aos atores por espetáculo realizado.

Assim, as condições de profissionalização oferecidas à época apresentaram-lhe uma série de entraves para a realização de um “teatro profissional” que fosse também comprometido com seu ideário político. Diante deste quadro, percebeu que apenas o “teatro amador”, não no sentido de amadorismo por falta de rigor técnico, mas no sentido de um teatro feito por pessoas que não buscassem nele um meio principal de sobrevivência, poderia apresentar as condições de sobrevivência de seu projeto ideológico.

Estes “entraves” percebidos numa primeira tentativa de Paulo Flores de realização de um “teatro político” encontra-se atrelado ao modelo de profissionalização da criação artística que se delineava, no Brasil, durante a década de setenta.

O período compreendido pelo governo militar é marcado por uma série de técnicas de planejamento que visava um controle de todas as esferas governamentais. A área cultural, assim, não escapa a essa tentativa de controle por parte do Estado. Segundo Ortiz “esta ideologia não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades que serão desenvolvidas pelo Estado”. (2003: 83) Assim, há, no período, uma política governamental atrelada à ideologia da Segurança Nacional que manifesta um interesse pela questão cultural no sentido de promover uma “repressão seletiva”, oferecendo, por outro lado, incentivos à produção e difusão de bens culturais que não representassem uma ameaça ao regime.

Kilpp (1996) identifica a profissionalização de artistas e a regulamentação do exercício profissional empreendidas pelo Estado nos anos setenta como manifestações desse controle. Se, por um lado, havia um projeto estatal de profissionalização de artistas (projeto no qual o teatro encontra-se inserido), por outro, o teatro aparece como “a arte mais visada pela censura” (Kilpp, 1996: 98). Além disso, a profissionalização da criação

artística tal como promovida dava-se “no sentido de ajustar a criação dentro de um setor produtivo, capitalista”. (Kilpp, 1996: 25) Assim, os incentivos promovidos pelo Estado voltaram-se para um tipo de arte massificada identificada com o entretenimento e acabaram por conceder a essa nascente indústria da arte o caráter de profissionalismo. A profissionalização de artistas e a regulamentação do exercício profissional, deste modo

Regulava a atividade criativa e a mantinha sob os olhos da censura, e estabelecia que a criação feita fora desse espaço – que era na verdade o mercado de bens culturais – seria chamada de amadorismo – o qual se orientava para ser o celeiro do mercado, isto é, existiria também em função deste. (Kilpp: 1996, 26)

Paralelamente a este processo, há o surgimento, em Porto Alegre, de um outro tipo de amadorismo: o amadorismo como “projeto de teatro” (Kilpp, 1996: 96). Segundo a autora

Em Porto Alegre, no início do período em questão, a produção teatral ainda era marcada por uma atividade amadora contundente, e uma atividade profissional inexpressiva. A diferença de um grupo amador para um grupo profissional era tênue, e haviam poucos titulados. O caráter amador ou profissional era essencialmente vinculado a uma questão de qualidade técnica dos espetáculos montados e ao espaço – casa de espetáculo – e público a que se destinavam. [Com a nova configuração] o amadorismo já não estava tão vinculado, como anteriormente, ao teatro de estudantes. *Enveredava para uma forma de produção independente, deliberadamente desvinculada do sistema empresarial que começava a adquirir importância nacional e andava na direção de um teatro pobre e popular, um pouco do teatro do oprimido, de Boal.* (Kilpp, 1996: 94, 95; grifos meus)

Assim, identifica uma relação que passava a se estabelecer “entre um teatro comercial e um não-comercial”, sendo que este último “não é aquele que está fadado a não ter público, mas aquele que se orienta por outras perspectivas que não a do mercado” (Kilpp, 1996: 47). Percebe-se, assim, uma opção na criação do Ói Nóis Aqui Traveiz por

este amadorismo no sentido de rejeição ao modelo de profissionalização estabelecido, que precisava passar, nesse momento, por uma atitude à margem do mercado, o que implicava que “embora não descartassem o desejo ou a necessidade de uma maior dedicação à atividade teatral, não visavam o lucro com essa atividade” (Kilpp, 1996: 46). Esta foi a opção de outros grupos existentes na época que,

por razões políticas, se formaram e produziram para um público não consumidor, sujeitando-se deliberadamente e circular por inúmeros espaços alternativos, não convencionais, interessados em ampliar sua área de atuação, conhecimento e experimentação. (Kilpp, 1996: 46)

Mas um “teatro amador” dificilmente contaria com a participação de “atores profissionais”, uma vez que não teria condições de pagar-lhes os cachês, vistos como um símbolo de profissionalização por muitos atores iniciantes da época. Segundo Reis, em seu artigo “Como se tornar um ‘profissional da arte’ – uma etnografia sobre a profissionalização em cinema, teatro e música em Porto Alegre (1975-1985)”:

Os significados atribuídos a ser mais ou menos profissional são muitas vezes relacionados a retribuição financeira que [os artistas] têm realizando um determinado projeto. (...) Aqui está um ponto importante. Essa idéia comum entre estes informantes da área teatral, que é recorrente em suas falas, tratando como “trabalho” diversos tipos de atividades onde podem ser utilizados seus conhecimentos/habilidades de interpretação, uso da voz e da performance em geral, homogeniza suas representações a respeito de seu estatuto profissional. Assim, uma pessoa se torna um profissional da área quando participa, pela primeira vez, de um “trabalho profissional”. (Reis, 2006: 20, 21)

A formação do grupo, então, estaria condicionada a reunião de um conjunto de pessoas que quisesse se envolver com teatro fora dos moldes de profissionalização existentes na época, até porque a possibilidade de sobreviver financeiramente de outras atividades em que pudessem utilizar-se de técnicas de interpretação, como os trabalhos com

publicidade, um dos caminhos apontados pelos entrevistados da autora (Reis, 2006) para viverem de seu ofício (e, portanto, considerarem-se “profissionais”), tornava-se incompatível com as críticas que faziam ao sistema capitalista. Sem contar que o tipo de atuação que buscavam, através de experimentações, não se adequava aos moldes do “teatro profissional” da época ou das exigências do mercado publicitário.

1.2 Um espaço para a criação

De sua experiência com o “Estação Partida”, além do projeto de fugir aos moldes do profissionalismo empreendidos pelo Estado, Paulo Flores começou a ver como fundamental a necessidade de um grupo de teatro possuir um espaço próprio para a criação: o aluguel de uma temporada em uma sala de espetáculos não propiciava um convívio que pudesse levar à experimentação de novas formas de interpretação e à formação de uma identidade de grupo, uma vez que assumia um caráter funcional, relacionado à montagem de uma peça, com temporadas já pré-determinadas para terminar, além de impossibilitar a investigação de usos diferenciados do espaço. Sem contar que, à época, podia-se esbarrar com a censura do proprietário ou do responsável pelo teatro.

Sendo assim, para a formação do Ói Nóis, ele e os outros idealizadores decidiram criar seu próprio teatro: em 1977 alugaram um prédio onde funcionara uma boate, localizada na Avenida Ramiro Barcelos próximo à Avenida Farrapos, esta última uma famosa zona de prostituição da cidade e, embora desprovidos de recursos financeiros, empreenderam, juntamente com mais sete novos integrantes, a reforma do local.

A preocupação com a linguagem cênica já começou durante as reformas. Seria um teatro sem a convencional divisão entre palco e platéia e sem o formato de “palco italiano”, proporcionando que atores e público se encontrassem num mesmo plano. Para a inauguração do teatro, duas peças de Júlio Zanolta foram escolhidas: “A Divina Proporção” e “A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá”. Eram textos em que a denúncia social se encontrava presente (o primeiro, com um enfoque sobre a questão da especulação imobiliária e o segundo com uma crítica à medicina), porém de forma alegórica,

valorizando uma narrativa não linear. Eram peças escritas em uma linguagem surrealista, com a utilização de muitos símbolos, o que conduzia a uma atuação não naturalista. O texto, fragmentado e não linear, dava margem a busca por um “teatro do gesto”. O trabalho corporal desenvolvido pelos atores buscou fugir ao convencionalismo predominante na época, e a nudez em cena apareceu como uma das tentativas de quebra desse convencionalismo.

Em consonância com o texto, buscou-se a criação de novas formas de encenação. A atuação se deu através de um “teatro físico” que buscava incluir os espectadores, mesmo que através de atos classificados por alguns como violentos e invasivos, como no caso de uma cena de “A Felicidade Não Esperneia...”, em que as “vísceras” (pedaços de carne crua de animais) de um dos pacientes eram arrancadas em cena e jogadas pelo ar, muitas vezes atingindo o público. Conforme aponta Sandra Alencar em seu livro “Atuadores da Paixão” (Alencar, 1997), fruto de uma pesquisa que buscou relatar a história do grupo

Para o Ói Nóis, que acabava de se formar, havia uma questão básica que, no entender de seus idealizadores, ainda não tinha sido suficientemente explorada por nenhum grupo atuante: a relação ator/ espectador. A esta questão somava-se uma série de conceitos e regras que o Grupo estava disposto a rever e, se necessário, romper, para estruturar sua proposta e construir sua própria estética.

Para tanto, seus integrantes proclamaram a quebra imediata da divisão palco/platéia e se propuseram a uma pesquisa de linguagem que atingisse o público não só pela via intelectual, mas também pela sensorial. Em oposição aos ensinamentos da escola tradicional, lançaram-se na busca de um novo tipo de interpretação – menos técnica, mais emotiva – que fosse baseada no que chamaram de teatro de vivência, e não de mera representação. Assim, reduziram significativamente o uso do texto e supervalorizaram o gesto. (Alencar, 1997: 30)

Tais opções estéticas encontram-se em consonância com as críticas empreendidas pela contracultura no campo da arte. Assumiam uma postura de confronto direto com a

postura de contemplação dos espectadores de classe média acostumados com o teatro político da “palavra”, através de uma busca por novas formas de representação e de relação com o público. O discurso político, entretanto, não era abandonado: a sua expressão em um “teatro do gesto”, ao contrário, buscava aprofundá-lo.

Quanto ao teatro, a proposta era mantê-lo aberto não apenas para a apresentação das peças, mas para a realização de outros espetáculos, como shows de *rock'n'roll*, por exemplo. As encenações das peças, entretanto, não tardaram a chocar parte do público e da crítica: o uso exacerbado de símbolos, a forma de encenação não naturalista, o uso da nudez em cena e as interações com o público que iam para muito além de olhares ou do toque, chegando à possibilidade deste poder ser atingido pelo leite ou por pedaços de carne crua jogados pelos atores, levaram a Polícia Federal, após a prisão de Paulo Flores e outros dois atores, a fechar o espaço, em maio de 1978, “para acabar com a anarquia”, segundo declaração do diretor do Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas, mas com a alegação oficial de que o fechamento se dava porque o local não possuía saída de emergência em caso de incêndio.

Durante este período, que dura até o mês de agosto, o grupo permanece em atividade, desenvolvendo internamente o trabalho de “oficinas”²⁵. A próxima montagem, “A Bicicleta do Condenado”, de Fernando Arrabal, tem sua estréia em novembro daquele ano. Com este espetáculo, dá-se a primeira experiência de incluir o espectador no espaço cênico. Além disso, o espetáculo terminava na rua, o que leva o grupo a pesquisar as possibilidades de fazer teatro de rua (hoje uma vertente no grupo tão forte quanto a de teatro de sala).

²⁵ Treinamento prático de atores fundamentado na experimentação.

1.3 Vivência em “comunidade”: o surgimento da “tribo”

Em 1980, o grupo saiu do imóvel que funcionou como “Teatro Ói Nós Aqui Traveiz”. Durante esta época, realizou uma série de *performances* de rua, como a ocorrida em 1981, durante uma manifestação em protesto contra a construção de usinas nucleares, como a de Angra dos Reis. Esta e outras manifestações ecológicas foram duramente reprimidas pela polícia militar da cidade. Segundo Alencar (1997), de onde retirei estes dados, “naquele momento, o Ói Nós não pensava em montar espetáculo. Seu interesse voltava-se exclusivamente para as interferências cênicas no cotidiano. Dali para frente, ele seria visto onde quer que houvesse multidão, protesto, manifestação.” (Alencar, 1997: 70). Assim, passou a participar, também, “da organização das passeatas e atos de protesto contra a censura e o autoritarismo” (Alencar, 1997: 306).

Também neste período, o grupo aluga um sobrado, que é denominado “Casa para Aventuras Criativas”. Neste local, seus integrantes residem por um ano e meio, em “comunidade”. Segundo Alencar (1997)

O Ói Nós já não buscava uma sala de ensaios, mas um local onde pudesse morar em regime comunitário e viver o teatro vinte e quatro horas por dia. Um território onde fosse possível fundir a arte e a vida, o real e o sonho, o pessoal e o profissional, o cotidiano e a utopia. Era preciso estar junto o tempo todo, discutindo, pensando, criando, improvisando, partilhando vivências e necessidades. (Alencar, 1997: 72)

A partir dessa experiência, o grupo assume a identidade de “tribo”, e seus integrantes passam a denominar-se “atuadores”, na busca de um novo termo que desse conta dessa experiência de “fusão entre arte e vida” e de “fusão entre o artista e o ativista político” (Paulo Flores *in* Alencar, 1997). A partir dessa experiência, o grupo passa a chamar-se “Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”.

1.3.1 Um espaço de experimentação e convívio: a Terreira da Tribo. A relação de “Kassandra” com a nova Terreira

Após a experiência de viverem em “comunidade”, em 1984 os integrantes do grupo alugaram um prédio localizado na rua José do Patrocínio, na Cidade Baixa, um bairro central da cidade com uma grande concentração de bares e cafês e próximo a teatros e outros pontos culturais. Segundo Alencar (1997), já em 1981 o grupo anunciava a procura de um novo espaço:

Um espaço que pudesse adequar-se ao conceito de tribo (na sua acepção de rito e comunhão) e desse margem ao ritual, para que os atores pudessem conciliar a militância das ruas com uma encenação voltada às origens míticas do teatro. Por isso, uma homenagem a terreiro – lugar destinado aos cultos sagrados, onde o homem entra em contato com o divino, incorporando as energias da natureza. Fazia-se, assim, uma referência a Artaud, para quem o teatro deveria recobrar seu sentido religioso e metafísico extraviado pela civilização ocidental. (Alencar, 1997: 80-81)

Assim, surgia a “Terreira da Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz”. Para sustentarem o espaço, seus integrantes promoviam, além de peças, shows e festas no local, e mantinham uma lancheria de alimentos integrais, a “Casa do Sol”. Lá, realizaram uma série de oficinas e espetáculos.

Dez anos depois, em 1994, o grupo iniciou uma campanha pela manutenção deste espaço de criação e sua transformação em área de preservação cultural de caráter público. A “Associação dos Amigos da Terreira”, criada praticamente na mesma época em que o Ói Nós alugara o imóvel, em 1984, “propunha que o prédio fosse considerado como área de preservação cultural e, posteriormente, desapropriado para ser cedido em regime de comodato à entidade que, em troca, ofereceria os projetos desenvolvidos pelo Ói Nós”

(Alencar, 1997: 240). Desde a criação da Terreira, o Ói Nós desenvolvia oficinas gratuitas no local e na periferia da cidade, além de um trabalho consolidado de teatro de rua (com apresentações de peças não apenas no centro, mas nos bairros periféricos), e um trabalho contínuo de pesquisa de linguagem. Considerava, portanto, justa sua reivindicação, que se transformou em uma campanha que ocorreu através da coleta de assinaturas para um abaixo-assinado organizado por integrantes do grupo, um ato-show, participação em reuniões do Orçamento Participativo²⁶ e manifestações de rua. Segundo Alencar

A linha de defesa da campanha partiu do princípio de que o que estava em pauta não era, simplesmente, o espaço de trabalho do Ói Nós, mas a própria memória do Município e do Estado, porque, naquele local, tinha sido configurada uma prática totalmente voltada à cidadania e à cultura popular. (1997: 241)

Dentre aqueles que hoje fazem parte do grupo, alguns integrantes, como Tânia Farias, Carla Moura e Sandro Marques, passaram a frequentar suas oficinas durante este período. Acabaram, também, se engajando na campanha pela preservação do espaço de diversas formas. Conforme relata Tânia Farias

Eu também me engajei na briga pela preservação da Terreira e isso foi uma coisa que fez com que certamente eu me apropriasse da história do grupo de uma maneira muito forte. Eu acabei sendo representante da Terreira na região Centro do Orçamento Participativo. Então, eu tinha reunião uma vez por semana. Minha função na reunião? Defender a Terreira. Falava sobre a Terreira uma vez por semana. Então isso fez com que eu me apropriasse muito da história do Ói Nós, me apaixonasse ainda mais, tivesse mais desejo de fazer aquilo acontecer. Achava um absurdo o município se negar a preservar um espaço como aquele. E o orçamento afirmou que devia ser preservado, e a proposta era que fosse aprovado através da participação da Terreira.

²⁶ O Orçamento Participativo consistia em um fórum de consulta popular sobre as prioridades de aplicação de parte das verbas do município, implementado na cidade de Porto Alegre durante a gestão do Partido dos Trabalhadores.

Se, por um lado, o “engajamento na briga” agregou pessoas ao grupo, outros integrantes, durante esse período, viveram um processo de afastamento. Não tive a oportunidade de entrevistar estes integrantes, por isso me abstenho aqui de especular sobre os motivos que os levaram a se afastarem, bem como de apontar a interpretação de seu afastamento por parte daqueles que ficaram. Mas creio que esse é um momento crucial na história do grupo, até para compreender os significados dados pelos meus entrevistados às questões que consideram pertinentes.

Ao final de dois anos de mobilização, o pedido de preservação da área como *patrimônio cultural*, por falta de respaldo legal, não se efetivou. Sem a realização da compra do imóvel por parte da Prefeitura e com as relações com os seus proprietários estremecidas, o grupo sofreu uma ação de despejo.²⁷ A essa ação, seguiu-se a mudança de endereço da Terreira, em 2000, para o espaço que ocupa atualmente, a saída de alguns integrantes e a entrada de outros três que se engajaram diretamente na campanha (Tânia Farias, Carla Moura e Sandro Marques).

Creio, portanto, que este episódio possa ser considerado um divisor de águas no grupo, em que a questão da “luta pelo espaço” transformou-se, naquele momento, em um critério fundamental de pertencimento. Isto foi percebido por aqueles que conheciam o grupo há mais tempo e tiveram a oportunidade de observá-lo de fora, como foi o caso de Rosyane Trotta, diretora teatral e pesquisadora de artes cênicas que, nessa época, elaborava uma pesquisa sobre o grupo. Tânia Farias relembra a conversa que teve com Rosyane Trotta, quase dez anos depois, sobre esse momento que marca o seu período de ingresso no grupo:

²⁷ Os episódios relatados sobre a campanha de preservação do espaço da Terreira encontram-se em Alencar, 1997.

Mas aí, ano passado, quando eu me reencontrei com ela, ela me disse uma coisa que talvez eu não me desse conta, porque aquele era um momento em que teve vários conflitos, e tal, e saíram algumas pessoas em função da briga pela Terreira. Mas ela disse pra mim: “Tânia, isso era uma das coisas que eu acho que deixava as pessoas com medo de ti. Estava escrito na tua testa, desde a primeira vez que eu te vi dentro da Terreira, ‘eu vim pra ficar’.” E ela disse: “Eu acho que isso assustava as pessoas. Porque tinham pessoas que já estavam há muito tempo no grupo e que não tinham essa convicção. Eu falava com pessoas que tinham quase dez anos. E quando eu falava com elas eu não sentia a mesma certeza de que elas queriam aquilo como eu sentia quando eu falava contigo.”

E, desde então, eu nunca mais fiz outra coisa da vida. Não no teatro. Doze anos. Eu passei por esse momento difícil, aquela coisa do tipo “ou vai, ou racha”, e eu fui pra racha, com a coisa da preservação da Terreira, e foi um momento, claro, crucial para a minha existência dentro do Ói Nóis. Para as minhas certezas, todas as minhas certezas.

Deste modo, embora inicialmente eu não pensasse em abordar o episódio da campanha pela preservação do espaço da Terreira no trabalho, a narrativa de alguns integrantes – que não se deu a partir de uma pergunta sobre o evento, mas surgiu em meio à fala sobre o significado de “Kassandra” e de sua experiência no grupo, durante o percurso da narrativa – apontou-o como um acontecimento que tem muito a dizer sobre a experiência dos sujeitos entrevistados e sobre seu olhar para o presente do grupo. Conforme Langdon (1999), “a narrativa estabelece um paradigma de como entender o presente [e] desempenha um papel semelhante ao rito, segundo a definição de Geertz (1978): uma expressão simbólica que fornece um modelo ‘de’ e ‘para’ o mundo” (Langdon, 1987 *in* Langdon, 1999: 20).

Assim, podemos entender este evento a partir do modelo de “drama social” descrito por Turner (1988, 2001). Para Langdon (1999)

A visão de cultura como emergente baseia-se na idéia de que a vida social é um processo dinâmico e não uma estrutura fixa, e esse processo, segundo Turner, é melhor visto como um *drama social*, ou seja, como composto de seqüências de dramas sociais que são resultados de uma contínua tensão entre conflito e harmonia. A vida é como um drama, cheio de situações desarmônicas ou de crises cujas resoluções desafiam os atores. (Langdon, 1999: 22, 23)

Deste modo, o momento em que se inicia a campanha pela transformação do espaço da Terreira em patrimônio histórico-cultural da cidade pode ser lido como um momento de *ruptura*, em que o fluxo contínuo da vida social é interrompido, gerando uma *crise* entre seus integrantes, que trouxe à tona diferentes visões e expectativas que provavelmente já se encontravam latentes no grupo. As tentativas de *resolução*, no caso, deram-se em diversas instâncias, públicas e privadas, como um “momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade” (Langdon, 1999: 22). Tais momentos apresentam características liminares, em que “a vida social está em jogo; há desejos, esperanças e poderes diferentes; o resultado não é determinado. Há possibilidades de mudança.” (Langdon, 1999: 23). Para Turner (*in* Langdon, 1999), “as narrativas produzidas por um grupo contam estes dramas sociais” (Langdon, 1999: 23).

Neste momento liminar pelo qual o grupo passou ocorre, ainda, a montagem de *Hamlet Máquina*, de Heiner Müller, que, segundo Carla Moura,

Era uma peça que justamente era o grito do Ói Nóis Aqui Traveiz contra a situação que estava ali colocada, quer dizer, um espaço da cultura que marca a cidade de Porto Alegre por “n” questões, porque é onde iniciou o teatro de rua, porque as oficinas são abertas e gratuitas, porque é um centro de pesquisa que tem uma linguagem muito própria e toda a cidade de Porto Alegre reconhece isso... E aí, em determinado momento aconteceu o despejo, quer dizer, a questão da propriedade privada ser colocada em primeiro plano e isso não importar nada, e aí a gente se vê assim, de pés e mãos amarrados frente a uma situação como essa, e aí o

Hamlet Máquina foi uma peça que colocava isso, a nossa revolta com a situação que estava colocada.

O fato da peça ser apontada como um evento em que o grupo poderia expressar-se sobre o momento que vivia, não apenas para os outros mas para eles próprios, criando um fluxo de reflexividade, remeteu-me a Turner (2001), segundo o qual o teatro constitui uma das formas de experiência social que deriva da fase de *resolução* dos dramas sociais, marcada pela liminaridade e pelo caráter de reflexividade que a ela é intrínseco. O caráter de reflexividade presente nas performances culturais apontado por Turner (1987, 2001) é reforçado por Langdon (1999)

Para Turner, há uma ligação dialética entre os dramas sociais do processo social e as performances culturais. Performances culturais originam-se nos dramas sociais, mas vão além de simplesmente “pensar” sobre a sociedade. São momentos liminais caracterizados por reflexividade, criatividade e inversão, e conseqüentemente podem ser “agentes ativos de mudança, representando o olho com que uma cultura percebe-se e a prancha de desenho na qual os atores criativos esboçam o que eles acreditam ser ‘desenhos para viver’ mais apropriados ou mais interessantes” (Turner, 1987: 25). (Langdon, 1999: 24)

A montagem da peça, assim, é parte do momento de liminaridade pelo qual o grupo passou (sendo ela própria um evento marcado pelo caráter liminar) central para a reafirmação de seus valores a partir de um processo de criação e reflexividade que, como coloca Turner (2001), assumiu um caráter de *reflexividade pública*. Como desfecho do evento inicial, há um processo de *cisão*, com a saída de alguns integrantes, concomitantemente a uma reestruturação do grupo, que vai ocorrendo a partir dos eventos liminares. Deste modo, o período que o grupo atravessou desde o início da campanha pela preservação do espaço da Terreira, a nova formação do grupo que se configurou nesse

processo e a mudança de endereço que ocorre em 2000 pode ser pensado como um *drama social*.

A montagem de “Kassandra”, assim, ocorre neste contexto de nova sede e nova formação do grupo que, do ponto de vista dos que ficaram e daqueles que ao grupo se integraram, consistia em um momento de *reintegração* nos termos de Turner (2001). Segundo Carla Moura, que, a partir do processo descrito, passara a integrar o grupo,

Concretamente, dá para dizer que a “Kassandra” realmente é intimamente ligada com o espaço onde ela acontece. E intimamente ligada também com a necessidade de ressurgir com alguma força muito grande depois de todo o processo de despejo da José do Patrocínio e de ter feito o Hamlet Máquina. Aí nesse segundo momento, quando a gente vai pro Navegantes²⁸, eu acho que o que era importante era um renascimento mesmo. Eu acho que a “Kassandra” foi um renascimento de alguma maneira. Não que, por algum momento, o grupo tivesse morrido. Não tem a ver com isso exatamente. Mas assim, a necessidade da gente se apoiar uns nos outros e se mostrar forte: internamente, porque tudo foi um abalo muito grande; e se colocar pra cidade também de uma maneira forte, “olha, eles tentaram, mas não conseguiram nos derrubar”. Então, eu acho que a “Kassandra” tem essa característica.

Aqui Carla Moura levanta a questão da relação da peça com o espaço em que ocorre, quase como numa busca de dar sentido àquele novo lugar e de vinculá-lo à história do grupo. Creio não ser por acaso, portanto, que a chegada no novo espaço coincide com a retomada de um projeto criado na antiga Terreira, e de uma peça cuja personagem central já havia “surgido” na antiga sede: como idéia para um trabalho futuro, mas também de modo concreto, uma vez que, na oficina sobre o ciclo troiano realizada em 1995, Tânia Farias, que fez a personagem na peça, já havia elaborado uma Kassandra.

²⁸ Bairro onde, desde 2000, localiza-se a nova sede da Terreira.

Assim, nas entrevistas e conversas informais que tive a oportunidade de realizar com os integrantes do espetáculo, foram muitas as motivações apontadas para a elaboração de “Kassandra in Process”. Segundo Paulo Flores, a peça representa a retomada de um projeto que o Ói Nós desenvolveu no final dos anos 80 e durante a década de 90 de trabalhar com a idéia de “teatro ritual”, que norteia a pesquisa de linguagem do grupo, a partir de um mito. Deste projeto, denominado “Raízes do Teatro”, resultaram duas montagens, “Antígona, Ritos de Paixão e Morte”, estreada em 1990, e “Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de acordo com o Espírito de Nosso Tempo”, estreada em 1994. Ambas tiveram um período de pesquisa e elaboração de cerca de três anos até sua estréia. Este projeto sofreu uma interrupção desde a última temporada de “Fausto”, em 1996, até o ano de 2001, quando o grupo decide retomar, com “Kassandra”, a pesquisa de um personagem mítico para a elaboração de uma peça.

Além disso, esta personagem já estava presente, conforme relatos dos integrantes mais antigos, no “imaginário do grupo”. Segundo Paulo Flores, em 1995 havia sido realizada uma oficina com prática de criação de personagens a partir de “As Troianas”, de Sartre. O próprio romance de Christa Wolf, conforme relata, já havia sido lido no início dos anos 90, anos antes do processo de criação da peça:

Então isso estava presente. E o romance da Christa Wolf eu conheci quando a gente estava apresentando a Antígona, nesse período entre 90 e 92, de modo que era uma idéia presente trabalhar com essa personagem, a voz feminina que acaba não sendo levada em conta dentro de um mundo masculino, dominado pelos homens, com uma idéia bélica, todas essas questões que estão presentes na peça. Então, esse personagem da Kassandra era algo que estava presente nas conversas do grupo, nas discussões sobre essa perspectiva do teatro ritual de trabalhar com um personagem do ciclo troiano e a Kassandra era a personagem, pelo texto da Christa Wolf, que nos parecia ser um porta voz de várias questões que o Ói Nós tem levantado em sua trajetória, para pensar como valores de resistência à sociedade que está aí. E esse potencial todo do romance, no

caso, de toda uma abordagem política, para uma abordagem mitológica, uma visão contemporânea e, portanto, com um viés político contemporâneo, onde levanta várias questões atuais, como a questão da terra, do imperialismo, a questão ecológica, a questão da mulher dentro do contexto do mundo de hoje.

No intervalo de tempo entre o fim da temporada de “Fausto” e o início do processo de criação de “Kassandra”, outras montagens foram realizadas, como as peças de sala “A Incrível História de Hércules” (que partiu de um projeto de desenvolver uma peça para o público infanto-juvenil), “Álbum de Família”, “A Morte e a Donzela” e “Hamlet Máquina”, e os espetáculos de rua “Independência ou Morte!”, “A Heroína de Pindaíba”, “A Exceção e a Regra” e “A Saga de Canudos”, este último ainda em cartaz durante o período de minha pesquisa de campo.

Entretanto, este “intervalo de tempo” é marcado por uma série de eventos conforme os apontados, que foram expressos em algumas narrativas que considero relevantes para se pensar nos sentidos atribuídos à montagem de “Kassandra”. Estes eventos parecem nortear tanto o momento de suspensão do projeto “Raízes do Teatro” quanto de sua retomada, através da montagem desta peça, e da escolha da personagem Kassandra para ser, conforme Paulo Flores, a “porta voz de várias questões que o Ói Nós tem levantado em sua trajetória”.

Capítulo II: “Aos que virão depois de nós – *Kassandra in Process*”: processos de elaboração do espetáculo e sentidos da experiência

Neste capítulo, pretendo apresentar os processos de elaboração do espetáculo “*Kassandra in Process*” destacados por seus atadores. A partir das conversas e entrevistas realizadas com seus integrantes, busco desenvolver uma reflexão no sentido de integrar os modos de elaboração deste espetáculo como parte da vivência integral, de “fusão entre arte e vida” presente no projeto do grupo. Tomei como ponto de partida as narrativas dos sujeitos, consideradas como “veículos de sentido” da experiência individual, como meio de definir os temas que abordaria ao longo do capítulo. Segundo Maluf (1999), “é preciso levar em conta a experiência singular (ligada a uma dimensão coletiva e social) e o significado dado a essa experiência por sujeitos singulares” (Maluf, 1999: 71) para se chegar aos sentidos da experiência e a seus significados sociais. Assim, não pretendo aqui elaborar uma definição “do grupo” ou de seu “método de trabalho”, mas tomar as narrativas dos sujeitos pesquisados como “formas de interpretação do vivido” (Maluf, 1999: 80).

2.1 A relação com o espaço no processo de criação

Pretendo discutir, agora, a relação com o espaço em um processo de criação tal como o de “Kassandra” e de outras peças do Ói Nóis. Em tais espetáculos, a peça não é um texto pronto, com personagens pré-definidos, que será “encenado” geralmente em um palco, mas se constitui em um processo de elaboração que ocorre com a participação dos componentes do grupo integrados ao espaço.

Em seu livro “Environmental Theater” (1973, 1994) Schechner relaciona o sentido de *environment* (meio ambiente) que utiliza como expressão para definir o tipo de teatro que buscou realizar enquanto diretor com o sentido ecológico de meio ambiente: “um meio ambiente é o que circunda, sustenta, envolve, contém, ‘aninha’. Mas é também participativo e ativo, um encadeamento de sistemas vivos”²⁹ (Schechner, 1994: IX). Assim, considera os meio ambientes, tanto de uma perspectiva “ecológica” quanto “teatral”

Não apenas como espaços, mas como agentes em sistemas complexos de transformação. Nem os ambientes “ecológicos” nem aqueles em que ocorrem as *performances* são passivos. Eles interagem com eventos que organicamente ocorrem por todos os espaços vivificados. Uma *performance* “ambiental” é um posicionamento no sentido político, um “corpo de conhecimento” no sentido acadêmico, um “lugar real” no sentido teatral. Sendo assim, encenar “ambientalmente” uma *performance* significa mais do que simplesmente movê-la para fora do proscênio ou da arena. Uma *performance* “ambiental” é aquela na qual todos os elementos ou partes que compõem a *performance* são identificados como vivos. “Estar vivo” é mudar, desenvolver-se, transformar-se; ter necessidades e desejos e até, potencialmente, adquirir, expressar e usar a consciência. (Schechner, 1994: X).

²⁹ Este e outros trechos de Schechner citados ao longo do trabalho são de minha tradução.

Nesta definição de Schechner, encontrei elementos que considero confluentes em relação ao modo como o Ói Nóis considera sua relação com o espaço. A Terreira, além de um espaço de criação e convívio entre seus integrantes, é ela própria, do ponto de vista de seu espaço físico, uma parte integrante da peça. A cenografia de “Kassandra”, por exemplo, não foi trazida pronta de outro lugar e colocada naquele espaço. Ao contrário, ela é construída ao longo de todo espaço disponível, e possui uma relação estreita não apenas com ele como com todo o ambiente que o cerca. Carla Moura, a seguir, destaca como percebe essa relação:

Eu acho interessante de pensar sobre essa relação que se tem com o espaço, a força que tem o espaço onde uma peça acontece. Porque a “Kassandra” é a cara do bairro Navegantes. Se a gente for pensar na “Kassandra”, a gente vai achar elementos do bairro Navegantes em cada detalhe da peça. Ela é uma peça extremamente industrial, então a gente olha para o cenário, a gente percebe a questão da indústria super forte, dos latões, batidas de latões, no cenário, o cavalo. A gente pensa que tem uma escola de samba ali do outro lado da rua, e a gente às vezes estava ensaiando e aquele “tum-di-dum, tum-di-dum”... E tá lá aquele esplendor de escola de samba. Teve uma crítica que foi feita uma vez se eu não me engano em Curitiba que colocava o quanto a “Kassandra” era carnavalesca. Repara no olhar, esse olhar diferente que não é o olhar de Porto Alegre pra peça. Conseguia ver todas as alegorias, as grandes alegorias, os blocos mesmo de pessoas. A Terreira é cercada de churrascarias, fica num bairro cheio de churrascarias, e tá ali a questão da carne pendurada, do que é isso...³⁰ Então, na verdade a gente começa

³⁰ Carla, aqui, faz referência à cena do “Banquete de Negociação Entre Príamo e Menelau”, onde há um carneiro pendurado, cru, em frente ao trono. Embaixo do carneiro encontra-se uma bacia cheia de moedas. Na cena estão presentes Príamo, rei de Tróia, Menelau, rei de Esparta, e Páris, filho de Príamo responsável pelo rapto de Helena, que fora o estopim da guerra. Príamo e Menelau, enquanto buscam fazer uma negociação sobre a rota da Ásia, importante rota comercial que pertence aos troianos e é apontada como o verdadeiro motivo da invasão de Tróia, cortam com seus facões pedaços do carneiro cru e os mastigam avidamente, causando nojo na platéia. Em meio à negociação, Páris se refere ao rapto de Helena, e ao desejo de raptar todas as mulheres que pudesse, como se fossem mercadorias. Cito aqui um trecho do diálogo que demonstra a relação que é estabelecida, na cena, entre os interesses comerciais que impulsionam as guerras e o papel, nessa estrutura, da mulher como mercadoria: “Páris: É claro que se todos pudéssemos roubar as mulheres e não só os gregos... /Menelau: Isto não favoreceria as relações comerciais entre os dois continentes. / Príamo: Inclusive, se me permite, penso que, numa negociação, sejam necessárias vantagens para ambas as partes e, nesse caso, eu não percebo onde estaria o nosso interesse em lhes conceder o privilégio de entrarem na rota da Ásia que, até hoje, nos pertence como direito. (...) / Páris: Foi o que pensei. Quando não se tem a mínima

a olhar para a peça e a perceber o quanto ela é influenciada pelo bairro, por esse lugar. Então eu acho que, de alguma maneira, a gente se abriu para o Navegantes e deixou que ele, com as suas características, entranhasse a peça.

A relação apontada por Carla Moura entre o ambiente em torno do teatro como influente em seu ambiente interno, e a conseqüente relação que é criada com uma peça como “Kassandra”, cujo processo de criação está relacionado diretamente com o espaço da Terreira, é também destacada por Schechner (1994), em sua reflexão sobre o *environmental theater*:

Todos os espaços encontram-se ativamente envolvidos em todos os aspectos da *performance*. Se alguns espaços são usados apenas para a encenação, isto não se deve a uma predeterminação da convenção ou da arquitetura, mas porque a produção na qual se está trabalhando necessita de um espaço organizado dessa maneira. E o próprio teatro é parte dos ambientes maiores que estão à sua volta. (Schechner, 1994: 2)

A partir destas colocações, compreende-se também que, mais do que uma luta pela transformação do antigo imóvel onde ficava a Terreira em *patrimônio cultural*, estava em jogo uma visão de que aquele era um espaço simbólico e, como tal, estava atrelado à história do grupo e de seus integrantes. Carla Moura, aqui, reflete sobre a relação entre sua trajetória no grupo e a questão do espaço:

Eu gosto sempre de contar a minha trajetória dentro do Ói Nós passando sempre pela questão do espaço porque certamente foi o que fez eu me envolver com a Terreira mais profundamente. Porque o que aconteceu foi que eu assisti Fausto, daí quando assisti o Fausto eu peguei os panfletos, revistas, aquela coisa e vi que tinha ali uma oficina gratuita e passei a fazer a oficina. E logo imediatamente a gente começou a se deparar, as pessoas que estavam fazendo oficina naquela época, com a questão da luta pela preservação do território cultural da Terreira. Então, teve toda essa questão de colher assinatura, de sair pra rua, ir pra

disposição em dividir com inimigos a mesma água, o melhor seria esclarecer de uma vez e, pelo menos, em troca, levar uma mulher para exercitar os lábios.”

frente da Prefeitura, ir em reuniões do Orçamento Participativo, enfim, todos esses mecanismos de luta mesmo que a gente se utilizou na época através da associação mas também através das pessoas que eram realmente envolvidas com o espaço, que faziam oficinas, e que se colocavam para se mobilizar a favor do espaço. Porque para mim era inconcebível na época. É incrível, como é que o lugar faz oficina de graça, faz uma peça como essa, faz teatro de rua e vai ser despejado? Tinha uma coisa ali que não era lógico pra mim. E acabou que esse foi o meio do meu envolvimento crescer. Eu tinha vontade de fazer coisas para preservar aquele espaço. E de alguma maneira, não se conseguiu preservar aquele espaço, mas para mim é muito clara a relação que o trabalho do Ói Nós Aqui Traveiz tem com o espaço em toda a sua trajetória.

Como a elaboração da peça não se dá apenas no espaço, mas em relação com o espaço, este acaba interferindo diretamente, a exemplo do *environmental theater*, no processo de criação.

Jamais seria aquela “Kassandra” se fosse em outro lugar. Porque o processo é longuíssimo, porque exige todo um envolvimento, porque a gente precisa circular naquele espaço cotidianamente... Eu me lembro que, naquela época, os Di Martini, que eram os proprietários da Terreira, eles diziam coisas do tipo “mas vocês acham que esse lugar é o quê, que ele tem um elixir da criatividade que em outro lugar vocês não vão conseguir criar?”. Mas fato é que a gente vai acumulando uma energia naquele espaço. E cada vez que a gente entra em cena na Terreira ou que a gente realiza um seminário ou uma oficina a gente traz pra gente e emana essa energia que é criada dentro daquelas paredes.

Nesta fala de Carla Moura, percebe-se que é atribuída uma dimensão de agência ao próprio espaço, a exemplo do que aponta Schechner (1994) em sua definição de *environment*. Esta dimensão da agência do espaço é também apontada por Luana Fernandes:

E como uma coisa é ligada à outra, a coisa do envolvimento com o ator, de estar em cena com toda uma história por trás, com tudo o que te levou a estar ali. Toda a construção ideológica da peça e a construção do espaço mesmo onde tu estás inserido reverbera, faz com que tu sejas um ator em cena mais inteiro.

Por outro lado, o espaço utilizado em sua totalidade, envolvendo o evento teatral e estando diretamente relacionado à sua criação, abre a possibilidade de desenvolvimento de uma cenografia que instiga o espectador a sair do lugar pré-determinado da contemplação:

O espectador pode escolher o seu próprio modo de envolver-se dentro da *performance*, ou permanecer distanciado dela. (...) O espectador pode mudar a sua perspectiva (alto, baixo, próximo, longe); sua relação com a *performance* (...); sua relação com outros espectadores (sozinho, com uns poucos, com um grupo). (Schechner, 1994: 6-8)

Em relação ao processo de criação, “o espaço e a *performance* se desenvolvem juntos” (Schechner, 1994: 11):

O desenho do espaço provém do trabalho diário na peça. O ambiente se desenvolve a partir de *workshops*, discussões, desenhos e modelos. (...) Os ensaios são realizados em ambientes parcialmente acabados porque o trabalho dos *performers* revisará o projeto mesmo durante sua fase de construção. (...) O espaço muda à medida que novos aspectos do trabalho são descobertos. (Schechner, 1994: 11)

Podemos pensar, aqui, que não apenas a *performance*, nesse processo, se desenvolve em conjunto com as modificações do espaço, como o próprio *performer*. Neste sentido, Luana Fernandes relembra o processo de construção de cenografia de “Kassandra”:

E ficava lá, ficava três, quatro dias, depois eu ia pra casa, voltava, mas ficava praticamente o tempo todo. É muito prazeroso saber agora que aquelas coisas que têm no cenário fui eu que fiz também. Que eu participei daquilo, aquilo tá em mim. Não é um elemento que eu me relacione na cena, é um elemento que eu construí, que tem uma força pra mim, tem um significado muito grande. A gruta eu participei de todo o processo, fiz as paredes, fiz os macramês, passei dias tramando as cortinas, fazendo os macramês e agora eu limpo a gruta. Eu sou responsável pela gruta. E me relacionar com um ambiente que fui eu quem criei, que eu sei cada cantinho daquilo ali, os arremates, as coisas que estão escondidas, os fios que a gente passou, eu sei tudo que tem ali dentro. É meu. É tu te apropriares daquilo de alguma forma. E isso pra mim tem uma força muito grande.

Assim, podemos perceber aqui a dimensão de processualidade presente na noção de “ambiente” ou “meio ambiente” (*environment*), com qual o *performer* (no caso do “ambiente teatral”) encontra-se em uma relação dinâmica, em que pode transformar e ser transformado. Esta processualidade, no caso de “Kassandra”, encontra-se igualmente relacionada à criação da dramaturgia, à construção de personagens e, em última análise, à formação do próprio ator. A seguir, desenvolverei o processo de construção da dramaturgia.

2.2 O processo de construção da dramaturgia de “Kassandra”

A criação da dramaturgia de “Kassandra in Process” constituiu-se no próprio processo de elaboração das cenas e dos personagens como um todo. Quando os integrantes do grupo decidiram fazer um espetáculo cuja personagem central seria Kassandra, não havia um texto teatral prévio que seria “montado”, “encenado”. Havia, como ponto de partida, a novela *Kassandra*³¹ de Christa Wolf, escritora alemã (à época em que escreveu o texto, habitante da extinta República Democrática Alemã) preocupada com uma escrita atrelada a uma visão feminista da história ocidental que viu, no mito e na personagem Kassandra, a síntese de uma história de resistência. A autora busca reconstituir, a partir da narrativa mítica da Guerra da Tróia, a história de Kassandra. A opção por falar dessa guerra a partir da perspectiva de uma mulher já contrasta com as narrativas clássicas do mito, centradas em personagens masculinos. Além disso, a narrativa de Kassandra a partir de seu último dia de vida, prisioneira dos gregos, a caminho da execução, é feita em primeira pessoa, como se a autora evocasse toda a sua experiência de mulher – e de mulher não-ocidental – para dar vida àquela personagem que pouco aparece nas narrativas clássicas, e sempre foi descrita com um olhar exterior, e geralmente de temor, às suas premonições.

Kassandra é uma das filhas do rei de Tróia que, no momento em que eclode a guerra, opõe-se a ela frontalmente. Sacerdotisa do Templo de Apolo, havia recebido do deus o “dom da visão”, mas também a maldição de que ninguém acreditaria em suas premonições, uma vez que havia se negado a entregar-se a ele como forma de “pagamento” pelo dom recebido. O mito serve de metáfora para a leitura contemporânea que é feita por

³¹ O itálico será utilizado quando referir-me à novela *Kassandra*, de Christa Wolf. Quando “Kassandra” referir-se ao título da peça, será colocada entre aspas, e quando referir-se à personagem Kassandra será escrita sem aspas ou grifos.

Christa Wolf e seguida na montagem do grupo: a “visão” de Cassandra não vinha de um “dom premonitório” divino, mas de um agudo senso de percepção política. Cassandra percebe que Tróia sucumbirá com a guerra, e vê o surgimento de um tipo de dominação masculina que começava a se delinear em sua cidade e era justificada por seus imperativos. As mulheres deixam de ser consultadas e são afastadas da vida pública, sob a alegação de serem mulheres. A política passa a ser de domínio exclusivo dos homens, que dão a ela um caráter fundamentalmente belicista. Cassandra insiste em dizer que o rapto de Helena, anunciado publicamente como motivo do início da guerra, não passava de um pretexto que ocultava seus verdadeiros interesses comerciais (Tróia era rota de acesso ao Mar Negro, o que representava a possibilidade de comércio com a Ásia), e é mandada para a prisão pelo próprio pai. A analogia com a invasão ao Afeganistão e a decorrente perseguição ao mundo árabe, deflagradas a partir do ataque às Torres Gêmeas, ocorrido em setembro de 2001, quando o grupo encontrava-se em processo de montagem da peça, foi inevitável. A partir de uma visão que associa o belicismo a um *ethos* patriarcal e masculino – em que a Grécia, matriz cultural do Ocidente, aparece como geradora – Cassandra representa a voz feminina associada ao pacifismo que é massacrada pela vitória grega.

Esta novela foi lida pelo grupo inicial de seis atores reunidos com o intuito da montagem de uma peça que tivesse Cassandra como personagem central. Do ponto de vista ideológico, concordavam com a perspectiva adotada por Christa Wolf em seu texto. O processo de elaboração de um roteiro de cenas baseou-se em exercícios de improvisação que resultavam em propostas de cenas que eram discutidas coletivamente. Tais exercícios levaram à criação de cem cenas. Estas foram elaboradas segundo o processo de “criação coletiva” desenvolvido pelo grupo, que abordarei ao longo do capítulo: sem o desenho prévio de um diretor, tinham como ponto de partida as improvisações, impulsionadas não

apenas pelo texto de Christa Wolf, mas por outras referências coletadas, tais como textos teatrais, poemas, filmes, pinturas e gravuras. A experiência pessoal de cada ator influenciava o olhar sobre essas referências, ou mesmo a busca de novos materiais que servissem de “motor” para o processo. As cenas que surgiam das improvisações eram apresentadas a outros atores e discutidas em grupo, tanto em relação à sua forma quanto ao seu conteúdo.

Conforme aponta Carla Moura, em relação ao significado de dramaturgia para o Ói Nóis

Pensamos que dramaturgia não é só o texto, mas que é a cena como um todo, tudo que é símbolo que tu colocas em cena, toda ação que tu colocas em cena, todos os movimentos, todo o texto, toda a música constituem uma dramaturgia própria de grupo. Mas no caso da “Kassandra” isso acaba sendo muito forte porque a “Kassandra” não é um texto de teatro. A “Kassandra” é uma novela de duzentas e poucas páginas que conta uma história, em pouquíssimas vezes há pequenos diálogos, mas na maior parte é uma história que tem muitos personagens e que teve um trabalho muito grande pra gente chegar nisso que a peça é.

Assim, o processo de elaboração da dramaturgia iniciou sem personagens definidos, à exceção de Cassandra. Ela seria a personagem-síntese do que o grupo pretendia expressar naquele momento. Enquanto personagem central, seria objeto da reflexão coletiva sobre o significado da guerra de Tróia para o mundo ocidental moderno. As cem cenas elaboradas inicialmente se transformaram nas vinte e sete presentes na versão final de “Kassandra in Process”. O “in process” do nome refere-se ao processo continuado de elaboração da peça entre a estréia de sua primeira versão, em novembro de 2001, e de sua versão final, estreada um ano depois. Este processo de elaboração da dramaturgia revela um texto que vai se

construindo a partir da articulação das cenas improvisadas, como relembra Sandro Marques:

No início a gente começou a ensaiar sem ainda ter personagens definidos, basicamente o consenso era de que a Tânia seria a Cassandra. Já se falava nisso. Mas os outros estavam sem personagens definidos ainda.

Inicialmente, Sandro Marques não integrava o grupo de seis pessoas que compunha o primeiro núcleo de criação de “Kassandra”. Apesar de fazer parte do grupo há dez anos, na etapa inicial de criação de “Kassandra” não pôde envolver-se diretamente com o processo. Sandro Marques é funcionário público, e nas noites que teria disponíveis para a criação e os ensaios cuidava de Hariná, sua filha com Carla Moura, que havia sido convidada primeiramente para compor este núcleo inicial. Segundo Sandro, o convite para Carla participar primeiro do processo deu-se em função do grupo considerar importante a presença de mulheres nesse primeiro momento, tendo em vista a busca por um “olhar feminino” na construção da dramaturgia:

Em princípio, eu não tinha sido chamado para fazer a “Kassandra” um pouco em função de que eu e a Carla dividíamos as funções por ter que cuidar da Hariná, que era bebê ainda. Então foi chamada a Carla até em função de que a “Kassandra” ia ser uma peça em que ia ser reforçada a questão feminina. E então, primeiramente estava a Carla, a Tânia, a Paulina, o Renan, o Clélio e o Paulo. Eram essas seis pessoas. Mas eu, claro, já li o texto nessa época porque, sei lá, era certo que eu ia fazer também, eu só ia entrar um pouco depois no processo, então acabei entrando no processo no início de 2001. Aí acho que entrei eu e a Denise.

Denise Souza, que não compunha esse primeiro grupo de criação, posteriormente chegou a participar dos ensaios como Polixena. Como ficou grávida durante este período, interrompeu temporariamente sua participação no processo, e o grupo decidiu convidar Marta Hass, na época aluna da primeira turma da oficina para formação de atores, para

fazer o papel de Polixena. Assim que pôde, Denise Souza retornou à peça desempenhando outros papéis.

Este processo de criação de cenas, após a definição dos personagens, associou-se ao processo de criação pessoal dos mesmos. Decidiu-se que todos os personagens que representassem os “gregos” seriam desempenhados por um único ator, Clélio Cardoso. As cenas em que estes aparecem não têm textos falados. São geralmente cenas de lutas corporais, que terminam com a morte de um personagem troiano. A quarta cena da peça, aliás, é a cena em que Aquiles, num combate, mata Troilo, um dos filhos do rei Príamo de Tróia e irmão de Cassandra. Ao contrário de uma visão sobre o esplendor grego, “berço da cultura ocidental”, a peça traz uma visão da Grécia como um império dominador e destruidor da diversidade.

Já na primeira cena, o público depara-se com a chegada de Cassandra a Micenas, capturada por Agamêmnon. A seguir, narrarei as primeiras cenas da peça, na seqüência em que são apresentadas, pois as considero relevantes para exemplificar alguns temas que serão abordados ao longo do espetáculo. Além disso, descreverei como estas cenas se desenvolvem no espaço cênico, e como ocorre a inserção do espectador neste espaço.

A descrição das cenas provém, primeiramente, de minha experiência como espectadora durante meu período de campo, de março a junho de 2006, e durante outras temporadas, em 2003 e 2004, o que me propiciou um bom conhecimento da seqüência da peça. O título das cenas, proveniente do roteiro da peça realizado pelos atores, e a transcrição de partes de diálogos, bem como algum eventual auxílio que necessitei para a descrição de pequenos trechos de cenas, obtive no livro “Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: o desassombro da utopia”, organizado pelo jornalista e crítico teatral

Valmir Santos. Deste livro, também retirei os nomes de alguns personagens que não são explicitados na peça, como Agamêmnon e Clitemnestra. A leitura da novela “Cassandra”³², de Christa Wolf, e da trilogia Oréstia, de Ésquilo, esclareceram-me a respeito da relação entre estes personagens e facilitou não apenas o diálogo estabelecido com os atores sobre a construção das cenas quanto a identificação de algumas referências utilizadas.

Muitas das informações presentes nas cenas descritas não estão explicitadas na peça. Assim, percebi – o que veio a ser confirmado em conversas informais realizadas, por exemplo, com Paulina Nólivos, atriz e historiadora responsável pela assessoria teórica de “Kassandra” – que a opção dos atores na elaboração da dramaturgia deu-se no sentido de provocar “uma desmontagem intencional e violenta da lógica racional linear que precisa do texto falado como suporte da representação” (Nólivos *in* Santos, 2005: 144).

Para a atriz

Sem dúvida o público muitas vezes não entende o que se pretende com determinadas alternativas, com certas cenas ou resoluções, mesmo porque a ordem da palavra é apenas tenuamente mantida, o suficiente para aquela aconchegante compreensão racional da grande trama. O resto deverá se passar num ambiente sonambulista, no ritmo que cada situação exija, retirando aquele que assiste concretamente de seu tempo e espaço, dissociando a realidade do fora do espaço dramático do dentro. (Nólivos *in* Santos, 2005: 142)

Esta opção é mantida em outros espetáculos do grupo, como em “A Missão, Lembrança de uma Revolução”³³, estreado em novembro de 2006. Cito, abaixo, um trecho do editorial da revista de registro do espetáculo, em que o grupo reflete sobre esta opção:

³² Na tradução para o português, não se manteve a grafia do título original da novela (*Kassandra*) que, no entanto, foi mantida no título da peça.

³³ Espetáculo com texto de Heiner Müller, autor contemporâneo influenciado por Brecht, que aborda, através da história da revolta de escravos ocorrida na Jamaica após a Revolução Francesa, a mentalidade dominadora do “Primeiro Mundo” sobre suas colônias mesmo quando, como é o caso discutido na peça, alguns “bem intencionados” apresentam-se como candidatos a líderes de seu processo de “libertação” (uma libertação baseada no modelo revolucionário da “metrópole”, que trará como consequência a adoção de um sistema

A poética cênica de “A Missão” insere-se na “dialética poética do fragmento”, e dirige-se primordialmente aos sentidos, na intenção de “fazer pensar”. O reconhecimento se faz, portanto, via corpo/intelecto. (...) O ato cognoscitivo vem *a posteriori*, precedido pela experiência, por algo que não pode ser determinado de imediato, mas que só assim se transforma em experiência durável. (Editorial da revista registro do espetáculo “A Missão, Lembrança de uma Revolução”)

Aqui, podemos perceber, também, tanto uma influência da idéia de “revolução pelo corpo” presente nos movimentos de contracultura quanto uma opção estética que se aproxima das discussões fenomenológicas. A seguir, passo para a descrição das primeiras cenas da peça, com o intuito de relacioná-las com as questões abordadas nas narrativas referentes aos processos de montagem:

Cena 1: Portal de Micenas

Esta cena representa o momento em que Kassandra está às portas de Micenas, à espera de sua morte. Agamêmnon, rei de Micenas, a capturara, após a completa destruição de Tróia, e a trouxera como troféu de guerra. O público, em sua primeira inserção no espaço, caminha por um corredor escuro em direção a este local, de onde emana uma luz alaranjada. Encontra o cenário do portal da cidade: nele, a rainha Clitemnestra entoava uma melodia semelhante a um lamento, acompanhada de uma letra em grego. A melodia é executada por duas servas vestidas de burca sentadas a seus pés, em uma cítara e um

político por ela criado e que, de certo modo, continuará sendo por ela gerido). Assim, aponta para a necessidade dos “dominados” buscarem o seu próprio caminho de luta pela liberdade e de organização interna, a fim de não perpetuarem sua submissão ao “civilizado”, transformando-se em uma espécie de “republicanos colonizados”.

harmônio³⁴. A um canto da sala, entrelaçados, estão Cassandra, Agamêmnon e um auriga³⁵. Estes executam movimentos precisos de corpo em tempos pré-determinados, formando imagens que ficam estáticas por algum tempo.

Já nesta primeira cena, percebe-se, através das referências a elementos como a burca e os instrumentos indianos, um desejo de evocar o “Oriente”, no sentido de apontá-lo como o “outro” massacrado pela cultura grega. Segundo Carla Moura

Uma questão que, para mim, é forte na peça é a questão da musicalidade. Eu e a Tânia viajamos para São Paulo para buscar esses instrumentos. Porque a gente queria que o som tivesse a ver com essa questão do oriental. Porque, na verdade, Tróia é o Oriente e Grécia é o Ocidente. Então, na verdade, isso que acontece agora entre os Estados Unidos e essa parte do mundo, que está lá a guerra entre o Oriente e o Ocidente, isso é um choque cultural, também. Essa coisa de Tróia serem os bárbaros. E isso era uma coisa que nos ficava, a sonoridade o Oriente. E a gente começou a ouvir muitas músicas e viu que não ia conseguir se não tivesse os instrumentos. Porque tem toda uma coisa que no meu ouvido soa desafinado, que mexe com o que eu entendo por música, que me transporta para um outro tempo, para um outro mundo, toda uma coisa que não está aqui na minha cultura. Daí a gente foi para São Paulo e lá encontrou essa loja que vende instrumentos orientais e comprou a cítara, o harmônio, aqueles pratos grandes e a flauta. E começou, então, a buscar essa sonoridade através de pesquisas. Aí a gente tem o Alex³⁶ que trabalha essa coisa da música e com os instrumentos isso começou a ganhar corpo. Porque daí a gente começa a imprimir as nossas opiniões, as nossas impressões em cima daqueles sons que o instrumento nos propõe.

Segundo a tragédia “Agamemnon”, da trilogia “Oréstia”, de Ésquilo, que serve de inspiração para esta cena, a rainha executa o marido assim que este adentra a Casa Real.

³⁴ Cítara é um instrumento de cordas presas sobre um arco de madeira semelhante a uma guitarra, muito utilizado na música indiana, e harmônio, um instrumento musical indiano semelhante a um teclado, porém menor, com o aspecto de uma pequena caixa com teclas.

³⁵ Para os gregos e romanos, cocheiro.

³⁶ Carla se refere, aqui, a Johann Alex de Souza, músico e compositor responsável pela música do espetáculo. Souza define o processo de criação da música de “Kassandra” como “uma grande oficina de música” (Souza in Santos, 2005: 43), uma vez que o grupo definiu que seriam os próprios atores que tocariam em cena, o que fez com que eles tivessem que aprender a tocar esses instrumentos.

Clitemnestra não o perdôa por ter sacrificado aos deuses Ifigênia, a filha do casal, em nome da vitória grega sobre Tróia. Nos dez anos de ausência do marido, planejou sua vingança. Na tragédia de Ésquilo, o coro a condena pela morte do marido, que é recebido como herói pelo povo, e a acusa de tê-lo matado por causa de seu amante. Os deuses, então, auxiliam Orestes, filho de Agamêmnon desejoso de vingar sua morte, a executar Clitemnestra, sua mãe. Uma leitura feminista da tragédia, a exemplo da que faz Christa Wolf e que é incorporada à versão aqui encenada, reforça a dor da mãe que teve a filha sacrificada pelo próprio pai, seu marido, em nome da vitória na guerra.

Lentamente, saem do portal outras duas servas que estenderão um tapete vermelho até Agamêmnon. Estas retiram-lhe as botas. Agamêmnon caminha sobre o tapete em direção ao portal e, após cruzá-lo, Clitemnestra retira de suas vestes um enorme machado, indicando ao público a execução iminente do marido. Neste momento, a música cessa.

Kassandra, que já prevera a morte de Agamêmnon pelas mãos da rainha, como será indicado algumas cenas depois, caminha lentamente até o meio da sala, em frente ao portal, e escolhe o olhar de alguém do público, onde deterá o seu. Neste momento, como se contracenasse com a pessoa escolhida, diz a primeira fala da peça: “Faço a prova da dor como um médico que pinça o músculo para saber se está anestesiado. Eu pinço a minha memória. Talvez a dor morra antes da nossa própria morte. Faço a prova da dor e recordo as despedidas, uma diferente da outra. Às vezes, erguíamos a mão. Às vezes, nos abraçávamos.”

Neste momento, no lado oposto ao portal, aparece uma atriz que, em cima de um carrinho adornado por flores e puxado por um servo, canta uma melodia que remete à infância de Kassandra, vestida com uma roupa idêntica à sua, indicando o seu duplo. Ao deparar-se com essa imagem, Kassandra fecha os olhos, como se revivesse momentos

felizes de quando era criança. A “Kassandra menina”, que segura duas flores nas mãos, alcança-lhe uma delas. Sorridente, empurra uma das placas esculpidas que adornam o cenário, com motivos que remetem, entre outros, à guerra de Tróia, e esta se revela uma porta. A menina desaparece por esta porta, e é seguida por Kassandra.

Não há lugar pré-definido para o público se posicionar, muito menos poltronas, bancos ou cadeiras. Geralmente o público se posiciona ao redor da sala, em pé ou sentado no chão. A sensação é a de que se está fazendo parte da cena, em meio ao portal de Micenas. Não há diferença de planos entre atores e público. Em muitos momentos do primeiro texto de Kassandra, alguns trechos são ditos a pessoas do público, olho no olho. A procura de uma cumplicidade com o público, já nesta primeira cena, se dá através da busca pela contracenação.

A porta dá acesso a um longo corredor. Trata-se do “corredor da memória” de Kassandra, onde transcorrerá a cena seguinte. O público deverá adentrar no corredor também. Para que isto fique claro, o servo que trouxe o duplo de Kassandra dirige-se à porta e faz um movimento de braço em direção ao corredor. Em nenhum momento o público é convidado a se deslocar através de palavras, nem nesta nem nas cenas seguintes. Esta é a cena em que o deslocamento do público é mais, digamos, “frisado” pelos atores (é a cena em que, mesmo sem palavras, o público é “convidado” a se deslocar). Nas cenas seguintes, à exceção da cena da gruta, em que o público tem que descer uma escada que conduzirá a esta, basta a troca de uma luz, uma música ou a abertura de uma porta para que o público prontamente já corresponda à proposta de deslocamento. Mesmo nesta primeira cena, há dias em que o público já compreende o “convite” ao deslocamento logo na entrada de Kassandra no corredor, e outros em que necessita do convite do servo. Como ocorre de algumas pessoas assistirem mais de uma vez ao espetáculo, quando estas são conhecidas do

grupo, como no caso de alunos de oficinas, algum integrante costuma solicitar-lhes que não entrem antecipadamente no corredor, a fim de não “conduzir” o público. No meu caso, que acompanhei todas apresentações desta temporada durante o tempo em que estive em Porto Alegre, fazia questão de ser a última da fila, não apenas para não “conduzir” o público, já que sabia o que iria ocorrer, como para proporcionar-lhe, particularmente nesta cena, em que este fica em pé ao longo de um corredor, uma melhor visibilidade.

Cena 2: Corredor da Memória

Esta cena marca a transição do portal de Micenas para o Conselho Real de Tróia, onde encontram-se o pai de Cassandra e os conselheiros reais. Marca, também, a transição do tempo presente da narrativa, em que Cassandra vê-se diante da morte iminente, para um tempo passado, em que, a partir de sua lembrança de menina, ainda em frente ao portal, relembra sua trajetória a partir da decisão do Conselho em travar a guerra contra os gregos.

A cena se passa em um corredor que termina em uma escada ascendente.

Ao final da cena, Cassandra sobe as escadas, que dão acesso ao Conselho Real de Tróia. O público a segue.

Cena 3: Conselho Real – Início da Guerra

Nesta cena, em que estão presentes o rei Príamo de Tróia, pai de Cassandra, e os conselheiros reais, a guerra é decidida. Novamente, tem-se o confronto de versões entre a perspectiva mítica e a política: segundo o mito, Páris, um dos irmãos de Cassandra, raptara Helena, “a mais bela mulher da Grécia”, e recusara-se a devolvê-la. Este é, segundo a versão mítica, o motivo da guerra. De acordo com uma perspectiva política, este é apenas

um pretexto para a guerra: o que os gregos queriam, de fato, era conquistar o acesso livre ao Mar Negro, rota para o comércio com a Ásia, que pertencia a Tróia.

Kassandra marca sua posição contrária a do rei, que prefere a guerra à negociação com os gregos. Segue, aqui, um trecho deste diálogo:

Kassandra – Não existe Helena nenhuma. Essa guerra é um absurdo. Sacrificar tanta gente. Tu queres sacrificar os teus filhos.

Príamo – Kassandra, eu já devia ter falado contigo sobre toda essa confusa história de Helena. É claro, é evidente, Helena não está em Tróia. O rei do Egito tirou Helena desse tonto do Páris.

Kassandra – Fazer uma guerra em nome de um fantasma é perdê-la.

Príamo – Por quê? Temos, apenas, que cuidar para que a fé nesse fantasma se mantenha viva no seio de nossa tropa.

Kassandra – Pode um homem com os olhos abertos fazer a guerra sabendo que todos morrerão?

Príamo – Kassandra, o que os gregos querem são as nossas riquezas e o acesso livre ao Mar Negro.

Kassandra – Então, negocie com eles.

Príamo – Era só o que faltava, negociar o nosso bem inalienável, os nossos direitos.

Kassandra – Ao menos, não dê a eles o pretexto para essa guerra. Entre nós ou no Egito, essa Helena não vale a vida de sequer um dos nossos.

Príamo – Perdeste o juízo, menina? Não consegues entender mais nada? Trata-se da honra desta casa. E aquele que não está conosco agora, menina, trabalha contra nós.

Kassandra – Entreguem ouro e mercadorias aos gregos, tudo o que desejarem, desde que saiam daqui. Desde que afastem o hálito pestilento da sua presença. Reconheçam o que estão exigindo. Que Páris, ao raptar Helena, violou gravemente as leis da hospitalidade, que são sagradas para todos nós.

Príamo – Minha filha. Tinha que ser ela, entre todos os outros, que vem a este Conselho defender o inimigo, ao invés de, clara e abertamente, estar defendendo Tróia.

Kassandra – Eu estou defendendo os troianos.³⁷

Neste texto, é possível observar a opção por marcar uma voz feminina que se levanta contra a guerra, articulada por um conselho formado exclusivamente por homens. A voz masculina remete à “honra”, à proteção, acima de tudo, dos “bens inalienáveis”, à defesa do estado (Tróia). A voz feminina, representada pela personagem *Kassandra*, aponta para a negociação, o reconhecimento do erro e, principalmente, para a luta pela preservação, em primeiro lugar, da vida humana: dos troianos.

Cabe marcar que os gestos que acompanham os diálogos seguem a linha de construção de personagens a partir da criação de “partituras de ações”³⁸: um roteiro de ações composto basicamente por “gestos não cotidianos”, ou seja, não naturalistas, criados pelos atores no processo de composição da personagem a partir de sua percepção sobre a mesma. Os gestos chamados de “naturalistas” no teatro possuem um caráter ilustrativo, geralmente de reforço ou demonstração do que está sendo dito. No caso de falas conjugadas a “gestos não cotidianos” que fazem parte de uma “partitura de ações” criada pelo ator,

³⁷ Diálogo extraído do livro “Aos que virão depois de nós – *Kassandra in process*: O desassombro da Utopia”. Org.: Valmir Santos. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. 2ª ed. pp. 52-54

³⁸ Técnica de trabalho de ator desenvolvida pelo encenador polonês Jerzy Grotowski que é incorporada pelo grupo na construção de personagens.

os gestos executados pelos atores não têm a intenção de ilustrar o texto que é dito. Na medida em que foram criados a partir de “movimentos livres” surgidos nos exercícios de “improvisação”, aparecem como significantes, em que o significado poderá ser dado segundo a interpretação de cada espectador. Os conselheiros, por exemplo, são personagens criados a partir exclusivamente destas “partituras”, uma vez que não têm texto falado. Executam movimentos de braços, pernas e tronco, muitas vezes aglomerados, dando a impressão de formarem um único corpo disforme.

Na cena do Conselho, também não há lugar pré-demarcado para o público. Este costuma se posicionar, nesta cena, frontalmente ou ao seu redor. As pessoas ficam em pé ou sentadas no chão. Dependendo do dia, pode-se ter um público que em sua maioria prefere se acomodar no chão. Em outros, a maioria fica de pé. Há também momentos de contracenação por parte de Cassandra com o público, não apenas através de olhares. Em um determinado momento de sua discussão com Príamo, Cassandra cochicha rapidamente algumas palavras nos ouvidos de uns poucos presentes, despertando a curiosidade dos outros.

Cena 4: Combate entre Aquiles e Troilo – Funeral de Troilo

(Esta cena ocorre em três espaços e dois tempos distintos)

No campo de batalha, no andar inferior, ocorre a luta entre Aquiles e Troilo, com a conseqüente morte deste último. Não há texto falado, apenas a movimentação dos atores em cena. O combate culmina na morte de Troilo, que é carregado pelos quatro conselheiros reais da cena anterior, que cantam uma melodia fúnebre, até as muralhas de Tróia.

Do andar superior, onde está representado o Conselho Real de Tróia, Príamo assiste, junto ao público, a morte de seu filho.

No andar inferior, atrás do campo de batalha, onde se encontram as muralhas de Micenas, Cassandra também “assiste” à cena: a recorda a partir de um tempo “presente”, que antecede sua própria morte. Neste momento, aparecem duas atrizes vestidas com roupas idênticas a de Cassandra, representando seus “duplos”. Cassandra e os duplos interpretam um fragmento do poema “Canto Geral”, de Pablo Neruda, cujos versos aqui reduzo aos primeiros e últimos que são falados: “Ficou um aroma entre os canaviais. Uma mescla de sangue e corpo. (...) O ódio se formou, escama por escama, golpe por golpe, na água terrível do pântano como um focinho cheio de lodo e silêncio.” As vozes dos duplos repetem, simultaneamente, os versos recém falados por Cassandra à medida em que esta segue com o texto, dando a impressão de eco e confusas lembranças em sua mente.

Cena 5: Apresentação de Eumelo

No Conselho Real, Príamo transforma-se em Eumelo, chefe da guarda real de Tróia. A transformação é marcada pela retirada, pelo ator, do manto de rei e pela substituição da coroa por uma máscara. A transformação representa o aumento do poder do chefe da guarda à medida que o rei decide continuar a guerra.

O texto de “apresentação” de Eumelo é um fragmento do livro sagrado indiano “Mahabharatha”:

“Vamos comemorar o sacrifício das armas e o olho que tudo ilumina será nosso. Teremos tambores e gritos de guerra. Teremos sangue e crânios com que bebê-lo. O sacrifício invadirá a noite e destruirá tudo.”

Durante o discurso de Eumelo, dois conselheiros entram no Conselho e abrem as portas que dão para o pátio, que também fica no andar superior, porém no lado oposto ao Conselho. O público desloca-se até lá.

Cena 6: Apresentação de Polixena e Enéias

Os personagens Polixena e Enéias travam um diálogo desconexo, apresentando dois olhares distintos sobre a guerra. Polixena irá morrer; Enéias, sobreviverá. As frases ditas por Polixena foram extraídas de tragédias de Eurípides.

Cena 7: Sagração de Cassandra como Sacerdotisa

A cena se passa perante o portal de Micenas, no andar inferior. O público, que encontrava-se no andar superior, voltado para o pátio, desloca-se em direção ao Conselho, e assiste à cena de cima. O sinal que chama a atenção do público para o deslocamento é a música que marca o início desta cena, uma canção entoada em grego pelas atrizes que a integram, e sua iluminação. A canção acompanha toda a cena.

A tendência é que as pessoas que estavam posicionadas mais à frente, na cena anterior, com o deslocamento, fiquem atrás. Não há nenhum ator guiando o público a respeito de como este deve se posicionar. Algumas pessoas, mesmo estando à frente na cena anterior, correm para permanecer à frente nesta outra cena. Em muitas apresentações, as que o fazem agacham-se para proporcionar uma melhor visibilidade para os que estão atrás. Comportamentos como esse, quando ocorrem, são iniciativa do público que, aos poucos, parece ir se acostumando ao deslocamento e encontrando maneiras de se comportar diante das situações propostas.

Encerro aqui esta breve descrição para tematizar o processo de construção coletiva da dramaturgia e como este é percebido por seus integrantes.

2.3 A escrita coletiva em “Kassandra”

Tendo em vista o fato da construção da dramaturgia de “Kassandra in Process” ter se dado através de um processo realizado em grupo que originou, gradualmente, as cenas da peça, podemos pensar nesta dinâmica como um modo de “escrita coletiva”. Segundo Roubine (1998), a “escrita coletiva” é um dos modos de produção de textos teatrais – tanto quanto a adaptação, a colagem, o uso da improvisação – alternativos à figura do autor ou dramaturgo. O autor destaca esses textos como estando fundamentalmente integrados ao espetáculo de modo a “serem indissociáveis da representação para a qual e pela qual foram concebidos. E isso a tal ponto, aliás, que não se imagina como eles poderiam prestar-se a experiências múltiplas de encenação.” (Roubine, 1998: 79) Assim, considera esse processo como parte de uma redefinição do lugar e da função do autor teatral.

Em “Kassandra”, este “autor teatral” individual é substituído pelo que se poderia chamar de “autoria coletiva”. Esta se realiza através de um processo semelhante à *collage*, apontada por Cohen (2007) como a linguagem que estrutura a arte-*performance*. Para o autor, “o processo de *collage*, na *performance*, reforça também a importância do colador (no caso o encenador), que passa a ser o elemento preponderante do processo” (Cohen, 2007: 64). Além disso, “a utilização da *collage*, na *performance*, reforça a busca da utilização de uma *linguagem gerativa* ao invés de uma *linguagem normativa*” (Cohen, 2007: 64; grifos do autor). No caso de “Kassandra”, não há um único encenador, pois o processo de encenação dá-se coletivamente.

Podemos, aqui, pensar o processo de *collage* que caracteriza esta escrita coletiva como uma *bricolage*, no sentido dado por Lévi-Strauss (1989). Para o autor, “tanto o

cientista quanto o *bricoleur* estão à espreita de mensagens mas, para o *bricoleur*, trata-se de mensagens de alguma forma pré-transmitidas e que ele coleciona”. (Lévi-Strauss, 1989: 35). Mas, para Lévi-Strauss, “o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento” (Lévi-Strauss, 1989: 38). Ao definir como se caracterizou o processo de *bricolage* no processo de criação de “Kassandra”, Carla Moura destaca:

Quanto à criação das cenas, a gente não ficou desde o início preocupado com o que a cena tinha que ser. A primeira preocupação foi levantar forças para aquilo, idéias, intenções, movimentos, mesmo que para fora isso não esteja uma cena ainda. É um processo de tatear. Então, às vezes tu levantas coisas que não ficam exatamente pr’aquilo mas ficam para outras coisas. E aí tem uma outra coisa que dentro da “Kassandra” aconteceu muito que foi das pessoas que estavam envolvidas nas cenas proporem textos para as cenas. E isso aconteceu em várias cenas. Se veio com texto do Heiner Müller, se veio com texto do Mahabaratha, se trouxe os textos. E isso acaba também já dando uma direção para o que vai ser a cena, porque já se coloca ali o que vai ser dito. Como tem cenas em que o texto mesmo foi construído. Como um processo de recorte e de colagem. E daí tem muito essa coisa de pesquisa de imagens, imagens de filmes, coisas que sugerem coisas. Por isso que acaba tendo essa coisa da riqueza. Porque cada um de nós planta coisas. Vê, percebe, sei lá, sai na rua e vê determinada situação. E traz para dentro do processo. As coisas não são assim “ah, peguei isso aqui e essa é a nossa única referência”. Então, quer dizer, buscar diversas referências que possam, de alguma maneira, estar marcando o processo. Então é um monte de informação mesmo. Muita informação porque quando uma pessoa se coloca para o processo a primeira coisa é colocar tudo o que puder. E aí as coisas começam a aparecer. E essas informações vão se colando de uma maneira anárquica.

O processo de criação coletiva assemelha-se, assim, a uma “performance” coletiva: há “colagem”, junção “anárquica” de informações ligadas a experiências pessoais, mas, no caso, não são as experiências de um único *performer*, como na arte-*performance*, mas dos diferentes *performers* em processos de interação.

Assim, a partir dos relatos sobre a construção coletiva da dramaturgia de “Kassandra”, pude perceber um processo em que este modo de produção textual alternativo à figura do “autor teatral” individualizado não apenas encontra-se indissociável do espetáculo, mas das diferentes subjetividades envolvidas em sua criação. Neste processo, o trabalho a partir de “ações físicas”, que muitas vezes desencadeavam a busca por algum fragmento textual, é parte fundamental. Tânia Farias exemplifica, através da lembrança da criação de uma cena, um dos modos como se deu esse processo:

E foi assim... Criava as ações sem pensar no texto. A primeira seqüência de ações que eu construí ainda nem estava tão com aquela coisa presente da peça, do nosso roteiro. Mas o romance, de certa forma, sempre, a novela, estava presente. Mas igual eu nunca criava as ações partindo de um estímulo que era um fragmento de texto. Sempre vieram as ações primeiro e o texto depois. – E as ações vinham de quê? – Do laboratório de criação mesmo. De ações que eu criei, quase todas, uma partitura, por exemplo, eu me lembro que eu olhava em direção à porta da rua e vazava um feixe de luz, um quadrado de luz na porta. Então eu fui fazendo com uma luz baixa, forte no tablado, com o corredor todo apagado, e aí era dia, vazava a luz do dia pela porta, era uma porta de luz. O contorno da porta era de luz. E toda a minha relação se estabeleceu com aquela porta de luz. É uma coisa que ficou para mim, aquilo me marca. Eu me lembro que a relação das ações que eu fui criando era com relação àquela porta fechada que tinha luz ao redor. Eu me lembro que aquilo era a luz, às vezes era uma música, às vezes era algo que eu vivia. Era do momento mesmo. Não tinha aquela coisa “é isto que vai gerar esta ação”. Se não a ação acaba ficando ilustrativa. Eram estímulos mais subjetivos.

Aqui, Tânia Farias aponta para uma perspectiva que surge como consequência da construção da dramaturgia tal como elaborada pelo grupo, que é o que se poderia chamar de “dimensão do espectador”. Se os gestos e as ações físicas não funcionam apenas como um reforço ou uma ilustração do texto teatral (como pode-se perceber em um modelo mais clássico de interpretação, incluído aí a interpretação naturalista) mas apontam para outros sentidos, muitas vezes dissonantes, e nunca cotidianos, podemos pensar que a dramaturgia

de “Kassandra” só se completa com a figura do espectador. Isto configura o que se poderia classificar como uma “multivocalidade”, decorrente também de seu processo de produção, que deixa sempre um “espaço vazio” a ser “preenchido” pelo espectador. De modo geral, pode-se dizer que toda peça teatral só se completa com a figura do espectador. No processo de elaboração de “Kassandra”, entretanto, este aspecto da produção da dramaturgia deixa intencionalmente um espaço para que isso aconteça, a exemplo da noção de “obra aberta” formulada por Eco (1972):

Obras cuja ‘indefinitude’, cuja abertura, o fruidor pode realizar sob o aspecto produtivo. Trata-se, pois, de obras que se apresentam ao fruidor *não completamente realizadas ou ultimadas*, em relação às quais a fruição consiste no acabamento produtivo da obra. (Eco, 1972: 156; grifos do autor)

É possível perceber isso no caso das cenas descritas. São cenas que só se completam com a presença do espectador: na cena do “Portal de Micenas”, Kassandra diz o texto para pessoas do público, bem como na cena do “Corredor da Memória”, que só começa depois do deslocamento dos espectadores; na cena do “Conselho Real”, que também requer um deslocamento do público, Kassandra compartilha com alguns presentes fragmentos de seu texto; no “Combate de Aquiles e Troilo”, Príamo assiste à morte do filho juntamente com o público; na “Apresentação de Eumelo”, o público está ao seu redor, e é para ele que são dirigidas suas primeiras palavras.

Em seu texto “A Morte do Autor”, Barthes (2004) apresenta a figura do “autor” entendido como um ente dotado uma anterioridade em relação à sua obra como uma construção moderna, ligada ao ideário individualista. A idéia de um autor cuja imagem seria desvelada, ou cuja voz seria expressa através de sua obra, não passa de uma construção, situável, portanto, historicamente. Barthes (2004), ao contrário, destaca o

processo *performativo* no qual o autor encontra-se indissociável de sua obra: “é a linguagem que fala, não o autor (...), só a linguagem age, “performa”, e não “eu”. (Barthes, 2004: 59). Deste modo, a despeito do estatuto de anterioridade que lhe é dado,

o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. É porque (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os lingüistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo, forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente) na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere. (Barthes, 2004: 61; grifos do autor)

Deste modo, pode-se pensar também no quanto o processo de criação de cenas e personagens vai constituindo o próprio encenador que, no caso, não é um único encenador, e nos leva a pensar a própria “criação coletiva” como um processo *performativo*. Por outro lado, a “criação coletiva” na qual se produziu “Kassandra” e o próprio texto da peça explicitam as “escrituras múltiplas” de que fala Barthes (2004):

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. (Barthes, 2004: 64)

Se considerarmos o “espectador” como uma espécie de “leitor” e tivermos em vista o caráter de abertura da obra no “teatro de vivência”, podemos considerar que a este é dado também um estatuto de “autor”. Deste modo, podemos considerar que o mesmo processo performativo que constitui o “autor”, no “teatro de vivência” é válido também para o espectador que, deste modo, em relação à obra, também só se constitui em processo: a processualidade, aqui, abre-se para “atuadores” e espectadores.

2.4 O processo de “criação coletiva”

Colocado em prática por grupos como o Ói Nós Aqui Traveiz, “criação coletiva” é um termo do universo do teatro que serve para designar os processos de elaboração de espetáculos em que os integrantes buscam um envolvimento o mais integral possível com a criação do espetáculo, na tentativa de desconstituir as fronteiras pré-estabelecidas entre as funções de atuação, direção, encenação, dramaturgia, cenografia e figurinos. Ela pode ser uma opção econômica, especialmente para grupos amadores com poucos recursos financeiros, mas na maioria dos casos assume o caráter de opção ideológica. Este é o caso do Ói Nós, em que a raiz da busca por esse processo se insere no discurso da contracultura de contestação às autoridades (inclusive as “teatrais”) constituídas. Em grupos com ideais semelhantes que se formaram nessa época, particularmente a figura do “diretor” foi alvo desta crítica. Conforme aponta o ator, encenador e pesquisador de teatro Fernando Peixoto

É importante assinalar ainda que o conceito de “criação coletiva” admite diferentes leituras na prática ou mesmo na teoria. (...) Para alguns, inspirados diretamente ou mesmo agindo a partir de uma postura ideológica ou vizinha do anarquismo, seria um processo que acaba com a presença, no grupo, de alguém como “chefe”, ou “autor”, ou “diretor”, porque para estes seria a negação do conceito, já que todo o grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo. (Peixoto, 2002: 247)

Além disso, a opção pela criação coletiva encontra pleno sentido para grupos teatrais como o Ói Nós se nos remetermos ao ideal de teatro traçado nos anos 60 e que, a partir das idéias de Artaud, importante teórico de teatro, estabelece como busca constante a “fusão entre arte e vida”. Assim, criação coletiva ganha um sentido “contestatório” que se revela na forma de elaboração dos espetáculos, e não apenas em seu conteúdo. No caso do Ói Nós, o modo de conceber esta forma de “resistência” parece ser visto como possível

somente através de esferas que devem estar interligadas: o indivíduo, com ênfase em seu modo de vida; o grupo, sendo considerado como fundamental para sua manutenção o seu modo de organização interna, privilegiando a “autogestão”; o processo de criação dos espetáculos, que para o grupo deve se dar com uma participação o mais integral e equitativa possível de seus integrantes, e acaba por ter como ideal refletir o modo de organização interna do grupo; o próprio espetáculo que, nas temáticas abordadas e na forma como são abordadas, deve, assim, possuir um discurso de “contestação”. Paulo Flores, ao refletir sobre o momento vivido pelo grupo, aponta nesse sentido:

Eu considero que é um momento extremamente rico que o Ói Nóis está vivendo. Procurando manter na prática de organização o seu pensamento, não sair na tentativa de criar uma administração, ou algo que venha completamente contra os princípios do grupo, como um grupo que vem se mantendo durante toda a sua trajetória. Porque, às vezes, aparentemente, isso facilita. Dentro do sistema que a gente vive isso facilita. Mas como a gente consegue não cair nas armadilhas que o sistema a todo momento cria. Eu acredito que o Ói Nóis esteja conseguindo, ele não tem essa idéia de um grupo de teatro que protesta dentro desse sistema que está aí. Ele tem feito o contrário, ele tenta reforçar essas idéias que o mantiveram durante todo esse tempo de uma maneira que essas idéias estejam mais claras para os seus integrantes, para que isso tenha mais força, porque no momento que tu realmente entendes porque é importante o trabalho da autogestão, com mais clareza tu vais poder, na prática, defender essa idéia, no teu trabalho. Então, na sua trajetória, o grupo vivenciou vários momentos riquíssimos de forma de organização e de como essa organização libertária se reflete, se traduz na criação.

Através dessa fala de Paulo Flores, vemos como é percebida a interligação entre essas esferas (indivíduo, espetáculo e grupo), e como ela ocorre em um processo dinâmico de vivência que se relaciona com o processo de criação coletiva dos espetáculos. Este processo, por sua vez, aponta para outro aspecto presente na dinâmica do grupo: a idéia de “teatro enquanto instrumento político”. Neste sentido, não haveria diferença entre ser

protagonista de uma peça ou fazer a contra-regragem. Em muitos momentos, ouvi que o importante era estar “contando aquela história”, ou seja, contribuindo de alguma forma para que seja possível realizar aquele espetáculo. É evidente que, com isso, não estou dizendo que o tipo de experiência e olhar sobre a peça não será diferente, dependendo do tipo de posição – ou posições – que se ocupou em sua estrutura. Mas uma característica a ser ressaltada aqui é que, em muitos casos, quem faz a contra-regragem participou conjuntamente, ou ao menos acompanhou muito de perto, o processo de criação da peça, e muitas vezes pode ter costurado um figurino lado a lado com a atriz que o vestirá. Mais uma vez, aparece a questão da especificidade do significado de “coletivo” para o grupo, ou seja, o tipo de organização interna que se reflete no processo de criação das peças aponta para uma tentativa de diluição da autoria individual. E, se a autoria “individual” fica diluída, abre-se a possibilidade de circulação entre as diferentes esferas que compõem o espetáculo. Esta “diluição da autoria” é assim percebida por Pedro De Camillis

É impressionante como a tua mão vai se diluindo nas coisas. Lá pelas tantas tu já não sabes mais, tu perdes um pouco essa identidade de uma pessoa só. E é bem isso. Eu comecei fazendo estritamente a contra-regragem. Depois eu fazia a contra-regragem e cuidava mais de uma coisinha aqui. Eu ia incluindo. Aí depois eu aprendi que dava para fazer as velas do corredor. Aí eu fui fazer as velas do corredor. E depois... Sabe? Hoje eu já faço bem mais coisas dentro do espetáculo. E hoje eu já faço bem mais coisas dentro do grupo. É proporcional. Na primeira temporada da Usina, quando eu comecei a fazer divulgação junto com a Carla, já também as coisas tinham mudado, tu vais aliando a tua afetividade ao teu compromisso com o espetáculo. E isso vai fazendo com que o espetáculo tome mais corpo dentro de ti, com que ele ocupe um espaço maior.

Este depoimento é ilustrativo da relação estreita – e desejada – entre o envolvimento com o espetáculo e o envolvimento com o grupo. Pedro De Camillis iniciou seu contato com o Ói Nós em 2002, a partir de sua participação na oficina para formação de atores

oferecida pelo grupo. Foi convidado por seus integrantes para fazer a contra-regragem do espetáculo “Kassandra”, e logo em seguida passou a fazer alguns personagens do coro. Hoje está integrado ao grupo como ator, e à época da entrevista participava do processo de criação do espetáculo “A Missão, Lembrança de uma Revolução” e do processo de construção de um dos personagens da peça. Além disso, era o responsável pela elaboração do DVD do espetáculo “Kassandra”, convite que certamente refletia o seu crescente envolvimento com o espetáculo. Segundo Pedro De Camillis

Eu acho que o processo de envolvimento com a ideia do grupo, com a ideia de ter um grupo independente, que realiza as suas funções, que tem, de alguma maneira, lá sei eu, a limpeza da Terreira não é feita por uma pessoa que tu contratas. São as próprias pessoas do grupo. A produção também, não é uma pessoa que tu contratas, todo mundo vai, de alguma maneira, desempenhando uma função. Acho que isso, o processo de ir se apropriando não só da contra-regragem, mas do espetáculo todo, vai junto com esse processo de apropriação do grupo. Eu acho que tem muito a ver com a proposta do Ói Nós. As pessoas vão lá porque querem fazer teatro, porque têm alguma pulsão nesse sentido, e aí vão descobrindo que fazer teatro é muito mais do que estar em cena.

Carla Moura, integrante do Ói Nós desde 1997, apresenta uma ideia semelhante. Atuadora proveniente também de oficinas oferecidas pelo grupo, que, ao longo de sua trajetória, já havia participado do processo de criação de quatro peças de rua e, com “A Missão”, participava da criação da quarta peça “de sala”³⁹, relata:

Tem muitas coisas para se aprender em cada detalhe do que é feito para a peça. Tu sabes da história daquelas coisas. Tu sabes, tu viste. Se tu não estavas fazendo, tu estavas vendo. E quem estava fazendo estava olhando para ti. Então, mesmo que tu não coloques a tua mão diretamente, tu estás ali inspirando aquela pessoa que está botando a mão diretamente. Então, tu estás em tudo. Tu estás em tudo e tudo está em ti. Nesse sentido de apropriação de cada coisa. Cada coisa que tu usas em cena tu sabes

³⁹ Termo que diferencia um espetáculo feito para ser apresentado em um ambiente fechado de um espetáculo elaborado para ser apresentado na rua.

exatamente de onde veio, como foi feito, o que tu tiveste que aprender para fazer, onde é que tu tiveste que comprar, quantos orçamentos tu tiveste que fazer para saber onde era o lugar mais barato. Então, tem tudo isso imprimido ali. Das coisas mais burocráticas, de ficar sentado ao telefone, até a coisa mais artesanal de mexer no barro e costurar um figurino. Se não fosse isso, a “Kassandra” não seria. Ela só é o que é porque existem ali essas diferentes impressões humanas, construídas por seres humanos tanto no sentido das cenas, da maneira que eu vou dizer uma frase, do que a gente decidiu que ia ser o movimento daquela hora, quanto nas construções artesanais que fazem esse lugar em que a gente convida o público a estar junto pra fazer a peça.

A idéia de “construir a peça com as próprias mãos” também é destacada por Marta Hass, que foi convidada a integrar o elenco de “Kassandra” enquanto era aluna da primeira turma da oficina para formação de atores:

Vou falar da construção do cenário. É um processo que, na verdade, como eu falei antes, como demanda um trabalho de todo mundo, um tempo, certamente é uma parte muito importante do processo. Na verdade, é muito legal tu saberes que a pessoa que está ali encenando, que está contracenando contigo, fez o cenário, que cada palmo que está ali foi pensado por essa pessoa. Tu te reconheceres, tu pensares “ah, eu fiz isso, eu ajudei a fazer aquela coisa, eu costurei aquilo, a gente moldou tal coisa”. Tu te reconheceres em todas as partes do processo. Não é apenas tu chegares lá e atuar, fazer o teu trabalho e dizer “já fiz e deu”. O fato de tu poderes fazer parte, de tu te reconheceres em tudo é muito importante. E daí nisso se constitui o trabalho coletivo.

Sendo assim, participar da elaboração da concepção da peça como um todo, envolvendo desde a discussão da estética e do conteúdo a serem abordados até a confecção da maior parte de elementos possíveis, é considerado fundamental na relação que um ator estabelece com a peça. Além disso, a questão já apontada de ideal de correspondência entre o tipo de postura desejada com relação ao espetáculo e em relação ao modo de envolvimento com o grupo é, segundo pude observar, um dos definidores de quem é ou não considerado ator e, conseqüentemente, definirá a permanência ou não de certos

integrantes no grupo. Em mais de um momento, por exemplo, seja em reuniões que tive a oportunidade de assistir ou em conversas informais, expressou-se que o tipo de atador que se queria não era aquele que chegava apenas no momento de se preparar para a apresentação, mas aquele que se envolvia com as questões da Terreira e mesmo com as tarefas relativas ao espetáculo. Estas tarefas incluíam a limpeza do espaço, a lavagem e o reparo dos figurinos, a preocupação com a compra de elementos que serão usados a cada espetáculo, dentre outras. Um exemplo de atividade que dá a dimensão desse “envolvimento com o espetáculo como um todo” pode ser visto em um dos processos de montagem e desmontagem de cenários que tive a oportunidade de acompanhar.

Quando se fala em “cenário”, deve-se ter em mente a denominação de “instalações cênicas” utilizada pelo grupo para defini-lo, que possui uma relação estreita, conforme apontado anteriormente, com o *environmental theater* de Schechner (1973, 1994). Esta idéia de “instalação” vai além da classificação de telas e elementos para compor o ambiente, ao estilo de um cenário “naturalista”. Segundo Pavis (2005)

A própria origem do termo [cenário] indica, suficientemente, a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa. Na consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio. Ora, isto é apenas uma estética particular – a do naturalismo do século XIX – e uma opção artística muito estreita. Daí resultam as tentativas dos críticos de superar este termo e substituí-lo por cenografia, plástica, dispositivo cênico, área de atuação ou objeto cênico, etc. (Pavis, 2005: 42)

Sendo assim, creio que a denominação “instalações cênicas” empregada pelo grupo esteja mais relacionada à idéia de cenografia, no sentido que o termo possui atualmente⁴⁰:

⁴⁰ Pavis (2005) faz a ressalva de que o termo cenografia, no Renascimento, significava “técnica que consiste em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva” (2005, 45) e, “no sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral” (Pavis, 2005: 45).

A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. (...) Se o cenário se situa num espaço de duas dimensões, materializado pelo telão pintado, a cenografia é uma escritura no espaço em três dimensões. É como se passássemos da pintura à escultura ou à arquitetura. Esta mudança da função cenográfica está ligada à evolução da dramaturgia. Corresponde tanto a uma evolução autônoma da estética cênica quanto a uma transformação em profundidade da compreensão do texto e de sua representação cênica. (Pavis, 2005: 45)

Assim, na peça “Kassandra” encontramos este tipo de “escritura no espaço tridimensional”: ao transitarmos de uma cena para outra, por exemplo, subimos e descemos escadas construídas pelos atores, podemos nos perceber em meio à sala do Conselho Real de Tróia ou nos sentarmos no chão de uma gruta. Todos estes ambientes foram elaborados e construídos pelos mesmos integrantes que estão em cena e que, para serem transportados, requerem um pesado trabalho de desmontagem e posterior construção que em nada perde para uma obra de construção civil, e que é também executado pelos mesmos atores.

Carla Moura relembra a impressão isto causou em quem os observava, durante o Festival de Teatro de Curitiba de 2003, onde o grupo teve a oportunidade de se apresentar:

Eu me lembro que as pessoas ficavam impressionadas de ver mulher com camiseta amarrada na cabeça, com furadeira na mão. Os trabalhadores que ajudavam a levantar o cenário não acreditavam que a gente trabalhava de manhã até à noite pra levantar um cenário, com criança a tiracolo, às vezes só parando para almoçar, pegando junto com os homens, às vezes mais pesado ainda. Pegando, no mínimo de igual pra igual. E isso é uma coisa que deixa todo mundo meio assim “cara, o que é isso, essa gente é louca”. Eu me lembro que em Curitiba eles comentavam muito isso. Que é ser ator-operário. Olha que interessante a relação. Porque as pessoas, até pessoas de outros grupos que estavam passando por ali e olhavam a montagem do cenário, não acreditavam, porque é um trabalho todo de engenharia e de obra mesmo, e isso é uma coisa que causa espanto, que coisa mais impressionante! Eu acho que a

gente começava impressionando por isso, e depois que a peça acontecia dava a dimensão da coisa, mesmo. Porque eram as mesmas pessoas, não eram outras. Quem eles viam ali, na cena, eram exatamente as mesmas pessoas que eles viram todas cheias de pó de cima abaixo, numa imundície, levantando o cenário da peça.

Talvez pelo fato da criação coletiva do espetáculo ser apontada como central para um envolvimento efetivo não apenas com a peça, mas com o próprio projeto do grupo, aqueles que eventualmente não participaram desse processo nem sempre conseguem sentir-se plenamente integrados à proposta. Segundo relata Daniel Gustavo:

A minha relação com a peça já começa assim: é uma relação de substituição, na verdade. Eu não criei a peça, não participei do processo de criação. Com o tempo, eu fiquei sabendo de várias coisas, como foram sendo criadas, com o tempo, com a convivência com as pessoas, tu vais sabendo da criação dos cenários, das cenas... Mas eu entrei assim, com essa diferença, que no final das contas acaba sendo uma diferença. Para mim é, pelo menos, muito forte. O fato de tu não ter criado e o fato de tu entrares substituindo alguém.

Também a questão da correspondência ideal entre todas as funções que se desempenha em um espetáculo nem sempre é sentida desta maneira por todos os seus integrantes. O depoimento de Daniel Gustavo evidencia esta situação.

Convidado a ingressar em “Kassandra” fazendo um personagem do coro quando concluía a oficina para formação de atores em 2002, quatro anos depois, quando esta entrevista foi realizada, Daniel Gustavo afirma que sentia falta de “atuar na concepção primeira da palavra, na construção de um personagem mesmo”:

Na verdade, para mim, vivenciar a cena é claro que se vivencia, mas é de uma maneira muito, mas muito distanciada daquilo que eu acredito que seja a vivência dos personagens que protagonizam as cenas. Daí a minha vivência no fim não é essa vivência assim desse ator que... Ela é uma vivência diferente. Ela é diferente. A maior parte dos personagens que eu faço ou são com máscara, ou têm panos cobrindo a cara. Agora, então,

atualmente, para não dizer que eu só faço personagem com máscara, eu faço um dos mortos que vêm no carrinho, bem na cena final. E antes, na última temporada, eu fazia um dos carregadores da Helena no mar vermelho, que era o personagem que eu me lembro que as pessoas viam que eu fazia a peça. Porque até então eu passava despercebido. Eu era um dos que povoam a cena.

O fato de fazer um personagem de coro é visto por este integrante da peça, que não permaneceu como integrante do grupo, como uma experiência distanciada em relação à mesma:

Para mim é um trabalho bem diferente o trabalho de personagem-coro. Mas algumas pessoas também, na “Kassandra”, fazem isso. Porque eu acho que a “Kassandra” tem isso, essa coisa do personagem-coro. Te permite uma maior mobilidade na peça. Quando falta uma pessoa, se ela não protagoniza uma cena, é fácil substituí-la. Por exemplo, nessa última temporada, eu e a Nara ficamos doentes na mesma época, na mesma apresentação e voltamos na mesma, inclusive. E o pessoal se organizou, chamaram o Edgar e conseguiram fazer a peça. A peça só não aconteceu plenamente por causa dos problemas da estrutura do Gasômetro. Então teve vezes que não teve peça porque faltou água, porque faltou luz... Mas uma vez eles apresentaram sem mim e sem a Nara. Por isso que eu acho, eu acredito piamente que é muito diferente o trabalho do personagem-coro e do personagem protagonista. E até mesmo a tua relação com a peça acaba ficando diferenciada por conta disso. (Daniel Gustavo)

É possível perceber, entretanto, como formas de participação semelhantes são vistas de maneira diferente. Os personagens de coro, em muitos casos, são a forma de inserção inicial no grupo, e por isso vistos de outro modo por outros membros do elenco:

Quando eu entrei na “Kassandra” as cenas já estavam praticamente prontas, muitas cenas já estavam concluídas, já se tinha o esboço de tudo. E foi interessante, da maneira que eu iniciei, que foi assim, eu estava ali, estava querendo fazer alguma coisa, estava criando um envolvimento com o grupo antes de qualquer coisa e eles sentiram a necessidade de que eu participasse. Eles não precisavam do meu personagem. Se criou a necessidade. Ainda mais depois que eu já estava ali, daí se pensou, “não, então a Luana vai fazer isso, vai fazer aquilo”. Porque não precisava. Já tinham pessoas suficientes para fazer. (Luana Fernandes)

Assim, formas de inserção semelhantes no espetáculo, que levam alguns novos participantes a se sentirem plenamente integrados ao grupo, para outros, criam um sentimento de estar à margem de certas vivências e da satisfação de certas expectativas. Criam, portanto, experiências diversas que refletirão no desejo de continuar ou não participando do grupo.

O próprio modo de trabalho, cuja criação dos espetáculos envolve um processo de pesquisa que muitas vezes dura anos, o que se reflete também em longas temporadas de apresentações (“Kassandra in Process” em sua segunda versão estava em cartaz há quatro anos) faz com que o grupo não consiga absorver todos aqueles que desejam atuar em suas peças a um só tempo. Isto reforça o fato de que o critério de permanência no grupo deve ser o de primeiramente compartilhar sua proposta ideológica.

A criação coletiva entendida desta forma aponta, assim, para mais um sentido atribuído à visão de “teatro como instrumento político”. Para muitos atadores, ela é vista como um dos meios mais eficazes para ter uma “vivência coletiva”, esta, por sua vez, compreendida como modo de posicionamento político. Paulo Flores explicita esta posição:

Então é uma visão de sociedade, a política está completamente, nesse sentido, a política no sentido do pensamento, enquanto cidadão, ser da polis, a pessoa que está envolvida em sociedade, envolvida com outras, que não tem só um projeto individual seu, tem um projeto enquanto componente de uma comunidade, que faz parte dela. E, na realidade, o teatro sempre como um instrumento e não como um fim em si. Como um instrumento de diálogo, de compreensão da história, dos fatos que aconteçam no redor, que aconteçam no todo, de entender o outro, aprender a compartilhar, como um aprendizado.

Neste depoimento, vê-se reiterada uma das perspectivas teóricas que dão fundamento às ações do grupo, e que poderíamos chamar de “perspectiva brechtiana de teatro”, em que este é entendido como instrumento para se discutir as relações sociais e se desenvolver um pensamento crítico. Este posicionamento engloba todas as atitudes que se relacionam com as montagens das peças e com o cotidiano do grupo, bem como com o relacionamento entre seus integrantes. Partindo dessa premissa, não apenas as opções estéticas aliadas a seus conteúdos são fundamentais, mas a forma como essas peças são construídas também, de modo que estas são vistas como meio para que ocorra a “vivência libertária” presente no projeto do grupo. Tal preceito contraria a idéia da “arte como um fim em si mesmo” que, como toda definição de arte, é localizável historicamente. Assim, por apontar para um outro sentido de arte, sugere uma correspondência com as discussões propostas pelo campo da antropologia da arte, para o qual o conceito de “arte” deve estar relacionado ao seu contexto de produção e à cultura que o produziu.

2.5 “Rituais de personagem”

Um dos processos de definição e elaboração de personagens utilizado pelo grupo é chamado de “ritual de personagem”. O “ritual de personagem” consiste em um procedimento no qual é esperado do ator que prepare uma cena com o intuito de “apresentar” sua personagem, segundo suas concepções sobre ela. Assim, o ator deverá selecionar os textos que considera representativos, as ações que crê significativas, tendo a possibilidade mesmo de criar uma cena com figurino, cenografia, iluminação, música. Importante ressaltar que esse trabalho parte de discussões anteriores feitas em grupo sobre a personagem.

A base da construção dessa personagem, entretanto, centra-se na experiência subjetiva do ator, que passa pelo processo de elaboração de “ações físicas”. Aqui a expressão “ações físicas” difere do sentido dado por Stanislavski, de ações que revelam o aspecto psicológico da personagem, e referem-se a ações não ilustrativas, às vezes até dissonantes do sentido dado pelo texto. Neste caso, parece apresentar uma semelhança com as características das ações na *performance art*. A *performance art* é uma forma de expressão artística que pode ser caracterizada como uma “arte de fronteira”, que

Rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, e permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação, etc., questões que são extensíveis à arte em geral. (Cohen, 2007: 27)

Deste modo, as ações físicas presentes na arte-*performance* recusam a *mimese* teatral, e se aproximam muito mais da experiência subjetiva do *performer*. No caso do trabalho com “ações físicas” elaborado pelo Ói Nóis, o objetivo é a construção de uma

personagem – e, neste sentido, talvez fosse precipitada uma equiparação com o *performer* – mas creio que elementos que fundamentam a arte-*performance*, tais como a citada recusa da *mimese*, encontram uma correspondência com o processo de “rituais de personagem”.

Neste processo, há uma busca por gestos e movimentos que são chamados de “não cotidianos” por não se aproximarem das ações físicas geralmente utilizadas no trabalho naturalista. Como fio condutor da busca por esses movimentos, trabalha-se com uma idéia de “energia da personagem”, que se contrapõe tanto à noção de “psicologia da personagem” quanto de “personagem-tipo”⁴¹. A “energia da personagem”, no entanto, é definida segundo a percepção do atador em seu trabalho de composição, constituindo-se, deste modo, como a “energia” que a personagem “passa” para o atador. Assim, podemos fazer uma analogia com o processo fenomenológico de experiência do mundo tal como descrito por Merleau-Ponty (in Csordas, 1990), segundo o qual não há objeto no mundo que seja dado *a priori*. O que existem são processos de objetificação dados pela experiência dos sujeitos. Do mesmo modo, também podemos dizer que, no processo de “rituais de personagem”, não existem personagens *a priori*: as personagens se constituem na experiência dos sujeitos. E se esse processo de experiência é, ele próprio, formador de experiência, podemos dizer que as personagens não apenas se constituem na experiência dos sujeitos, como participam da formação de sua experiência enquanto sujeitos.

Se o processo de “rituais de personagens”, por um lado, não pode ser inteiramente equiparado ao *performer* tal como apontado por Cohen (2007) – o *performer* ligado à arte-*performance* – parece assemelhar-se bastante ao *performer* descrito por Schechner (1973) –

⁴¹ Segundo Pavis (2005), “tipo” é definido como “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça. (...) O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice (assim o papel do avarento, do traidor). Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos historicamente comprovados”. (Pavis, 2005: 410)

o *performer* participante do *environmental theater*. O trabalho deste *performer*, que se destina à construção de uma personagem, consiste em adquirir técnicas corporais que o levem à “mostrar-se como ele é na situação extrema da ação que ele está interpretando. Não é como o famoso ‘como se’ de Stanislavski⁴². Trata-se da situação real da ação, não de sua projeção imaginária. Trata-se ‘do que é’”. (Schechner, 1973: 126) Abandona-se, aqui, a noção de *mimese*, de representação, em busca de uma experiência no “aqui e agora”, e não da busca por uma dimensão subjetiva apenas no sentido psicológico ou biográfico, como proposto por Stanislavski, em que as vivências pessoais do ator serviriam como parâmetro para a construção daquele “outro” (o personagem). No *environmental theater*, este trabalho de construção de personagem difere do sentido ortodoxo por situar-se na “difícil área entre o trabalho na personagem e o exercício em si mesmo” (Schechner, 1973: 126), que se constitui em um processo cíclico, no qual

A resposta do *performer* é a base do trabalho; o *self* do *performer* é exteriorizado e transformado no interior dos elementos cênicos existentes na produção. Estes dados incluem a *mise-en-scène* e são, num certo sentido, personagem. Mas a resposta do *performer* a cada elemento pode a qualquer momento evocar um outro elemento e mudar a *mise-en-scène*. (Schechner, 1973: 126, 127)

Neste sentido, o *performer* não representa um papel, não coloca uma máscara, mas permanece ele mesmo interagindo com os estímulos propostos, que podem se dar tanto no momento de criação da personagem quanto em uma apresentação. Schechner enfatiza o processo em detrimento do produto acabado. Segundo o autor, “as diferenças entre processo e produto não são absolutas. Para o espectador a peça é um produto. A tarefa do

⁴² Stanislavski propunha que, na construção da personagem, o ator fizesse um esforço mental imaginativo que o levasse a agir “como se” fosse a personagem na situação apresentada. É um modo de construção da personagem que propõe que o ator busque um mergulho em sua dimensão psicológica, que não encontra muita aplicabilidade, por exemplo, no trabalho com personagens míticos ou para peças que apresentam uma dramaturgia não naturalista.

environmental theater é fazer do processo parte de cada *performance*.” (Schechner, 1973:

131) Neste sentido, aparece a importância de cada espetáculo como momentos de únicos de possibilidade de transformação e de continuidade do processo:

Aqui e agora. Tensão, confronto, contato, troca – entre o *performer* e o texto; entre o *performer* e suas ações; entre o *performer* e seus companheiros; entre o *performer* e os espectadores; entre o espectador e outros espectadores. (Schechner, 1973: 163)

Esta experiência de vivenciar este tipo de processo parece ser compartilhada por alguns atadores, conforme aponta Carla Moura:

A peça é uma troca. E às vezes também, por outro lado, o que acontece muito é que o público também, acontece a mesma volta pra gente. Eu acho que a sensação acaba sendo a mesma. Nesse sentido da construção do sentido das coisas pra gente também é assim. O público vai lá, vê e faz uma ligação. E de repente um olho, um movimento de alguém do público muda tudo o que tu pensavas sobre uma cena. Te abre alguma coisa que a cena pode ser que tu não tinhas visto ainda. E eu acho que isso é muito mais forte, é muito mais possível de acontecer, essa abertura que a peça tem na construção de sentido, por causa da criação coletiva. Nunca trabalhei com diretor, não sei como isso se daria, mas eu sei que a criação coletiva imprime coisas das pessoas, das vivências das pessoas.

Sobre este processo contínuo, que faz de cada peça uma experiência única a ser compartilhada com o público, aponta Tânia Farias

Cria-se uma relação de cumplicidade muito forte com quem está ali, com quem veio para participar. Lá pelas tantas, é como se a cada momento que tu olhas tu achas que está falando com um outro irmão teu, com um Páris, ou com o Troilo, com cada um dos irmãos da Cassandra. É como se eles estivessem ali, dividindo aquilo com ela, e ela pudesse dizer cada uma dessas coisas para eles. Brigar com eles, ou compartilhar uma lágrima. Cria-se uma relação. E na medida em que a pessoa começa a vivenciar, tu começa mais a perceber “e aí?”, “o que está acontecendo com a gente?”. Parece que tu começa mais a perguntar ao longo da experiência, do acontecimento teatral. Mais a trocar olhares de cumplicidade com o público do que estar preocupado em chamar a sua atenção para que ele te veja. Ele está junto contigo. Tem alguns momentos, ao longo desses anos fazendo a Cassandra, que tu tens uma

certeza, tu tens um insight muito maravilhoso e luminoso de que tu estás junto com as pessoas, de que as pessoas estão vivenciando cada coisa junto contigo. Então, no momento em que a Cassandra tiver mais forte e guerreira eles vão se sentir mais fortes e guerreiros. No momento em que a Cassandra tiver, de fato, dilacerada ou detonada, eles estarão junto com ela, da mesma forma, com o olhar atento e generoso.

Aqui, aparece uma dimensão que está presente na busca do grupo por realizar um teatro que denomina de “ritual”, que é a dimensão da *communitas*, tal como descrita por Turner (1974). Segundo Turner, em ritos liminares (e o teatro, particularmente o “teatro de vivência”, pode ser considerado um evento liminar),

Assistimos a um “momento situado dentro e fora do tempo”, dentro e fora da estrutura social profana, que revela, embora efêmeramente, certo reconhecimento (no símbolo, quando não mesmo na linguagem) de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e contudo simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais. (...) [Trata-se] antes de uma questão de reconhecer um laço humano essencial e genérico, sem o qual não poderia haver sociedade. (Turner, 1974: 118-119)

Cria-se, assim, uma experiência de *communitas* que busca incluir a audiência, e que está associada à própria experiência liminar do *performer* em sua relação com a personagem:

O ator ortodoxo desaparece em seu personagem. O *performer* do *environmental theater* encontra-se em uma perceptível relação com o seu personagem. O que a audiência experiencia não é nem o *performer* nem o personagem mas a relação entre os dois. Esta relação é imediata; ela existe somente no aqui e agora da *performance*. (Schechner, 1973: 166)

Uma outra dimensão que aparece na relação com o espectador diz respeito à possibilidade de abertura de sentidos, já apontada anteriormente. Esta se encontra disponível não apenas devido ao tipo de relação que se cria entre *performer* e audiência, mas pelas escolhas feitas pelos atores por trabalhar com os chamados “gestos não

cotidianos”. O fato dos movimentos executados não serem meramente “ilustrativos” de ações (que seriam, se fosse o caso, mais facilmente identificáveis segundo um código de movimentos próximos ao cotidiano do espectador) traz a estas ações uma abertura de sentido capaz de incorporar outras interpretações atribuídas pelo espectador. Carla Moura reflete sobre esta possibilidade de abertura de sentidos, que também se encontra presente nas cenas:

E aí eu vejo essa possibilidade do sentido ser aberto porque está ali, estão ali vivências diferentes de várias pessoas que, somadas, constroem uma outra coisa. Que eu imagino que seja muito complicado, pelo menos nesse sistema de direção mais tradicional, onde o diretor vai desenhar a cena e dizer para onde tu vais te deslocar e tal, e está ali uma visão impressa, uma visão sobre a história. E na criação coletiva não. E nem tu podes dizer que é só a minha visão, a do Sandro, a do Paulo, a do Clélio, a da Nara, a da Marta, a da Luana, a do Pedro, enfim. Porque a minha com a da Tânia dá uma coisa que com a do Paulo dá outra... Parece que começa a se criar uma teia mesmo de coisas colocadas das pessoas dentro da história que parece que vai se abrindo o tempo todo, que é sempre aberta. Porque as pessoas, de alguma maneira, acabam tendo coisas que elas se colocam como verdades. Mesmo que tu vás transformar e a tua verdade hoje não seja a mesma de amanhã.

A seleção e reunião desses movimentos é chamada de “partitura de ações”. Essas partituras de ações receberão os textos selecionados, e, nesse segundo momento, haverá uma busca por “outras sonoridades”, outros “modos de dar texto” (também fugindo das entonações cotidianas). Estas entonações, por sua vez, afetarão e serão afetadas pelos movimentos das partituras.

Então, ao longo do processo de criação da personagem da peça se fez várias vezes a coisa de se criar diferentes partituras. Uma partitura, ou seja, uma colagem de diversas ações não cotidianas, e que depois de trabalhadas as nuances, as energias, se fazia essa colagem com o texto. E com a Cassandra, assim, teve uma série de três ou quatro, ou duas ou

três partituras que definiram momentos da Cassandra. Definiram alguns momentos dela, que me ajudaram a dar um tom, uma liberdade de ação. Isso tá na linguagem da peça. Quando tu assistes à peça, tu vêes que as ações não são cotidianas. Mesmo que tenha alguns atores que trabalham de forma mais exacerbada, mesmo não cotidiana, outros não cotidiana, mas não tão exacerbada, mesmo tendo essas diferenças, as ações não cotidianas estão presentes em todos. De alguma maneira. Então eu consigo me lembrar do processo de ter, assim, umas três partituras criadas em momentos diferentes e que foram feitas colagens de diferentes textos, me lembro até que a “Kassandra” teve duas versões e que teve uma versão em que eu usava uma determinada colagem de ações coladas com um texto. Na outra versão, as mesmas ações com um outro texto. (Tânia Farias)

Aqui se percebe novamente a referência à colagem, uma das características do processo de elaboração de cenas de “Kassandra” que coincide com o processo definidor da estrutura da arte-*performance* (Cohen: 2007), conforme apontado anteriormente.

Haverá um dia para a apresentação desses “rituais”. O próximo passo será definir, em consenso, quem deverá fazer qual personagem. Não acompanhei esse processo em relação à “Kassandra”, embora já tenha participado de um processo semelhante no exercício de encerramento da oficina para formação de atores, no início de 2005. O que costuma ocorrer é que, no momento em que é feita a escolha, pelos membros do grupo, das personagens que serão desempenhadas por cada ator, seu processo de criação passa a ser acompanhado e discutido por todos os membros envolvidos no espetáculo. Os “rituais de personagem” realizados por outros atores, por sua vez, apontaram sentidos ao texto ou à personagem que muitas vezes são incorporados pelo ator ou atriz que irá desempenhá-lo.

A partir daí, todo o processo de aprofundamento na construção das personagens é acompanhado coletivamente, pois as cenas que são desenvolvidas, geralmente a partir de “improvisos”, são constantemente apresentadas e discutidas pelo grupo. Estas discussões

coletivas das cenas constituem a base do processo chamado de “direção coletiva”. Ao contrário de grupos que desenvolvem um processo de criação coletiva de cenas com a orientação de um encenador, o Ói Nóis propõe que mesmo esta atividade seja considerada parte do processo coletivo e, portanto, desenvolvida em grupo.

Capítulo III: Os atuadores de “Kassandra in Process”

Desde 1980, quando passaram pela experiência de viver em “comunidade”, os integrantes do Ói Nóis Aqui Traveiz se denominam “atuadores”. Embora a palavra já tenha sido definida por integrantes do grupo como possuindo um sentido direto com o desejo de realizar uma “fusão entre arte e vida”, e já se tenha, em outros momentos, sublinhado a dimensão política do termo, em que “atuador” é aquele que “atua também no plano político”, para além de uma função da representação teatral descompromissada politicamente, percebi nesta categoria uma centralidade que propunha sua abordagem a partir de diferentes narrativas e olhares sobre a mesma. É o que pretendo, pois, fazer neste capítulo.

3.1 Ator X Atuador

Uma primeira distinção que considero relevante fazer é entre os termos “ator” e “atuador” pois, além da dimensão política atribuída a este último termo, também percebi que ele aponta para um modo diferenciado de conceber a questão da representação teatral. A idéia de representação, para existir, passa por uma concepção de duas entidades distintas (o ator e a personagem) que deverão entrar em relação: a primeira “representará” a segunda. Esta “representação”, assim, pressupõe uma noção de anterioridade prévia das duas entidades: mesmo que o ator vá “construir” a personagem, esta já possui uma concepção previamente delineada, seja no texto, na mente do ator e/ou na mente de um diretor, e no processo de “construção” se buscará uma adequação do corpo (gestos, voz, ações físicas) a esta idéia. Ou seja, caberá ao ator dar forma – ou, para usar uma expressão corrente – “dar vida” à personagem.

Esta idéia de representação permeia a tradição ocidental de teatro, na qual, segundo Pavis (2005), “o ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela” (2005: 30). Percebe-se, aqui, a origem desta noção de representação na definição de *mimese* de Aristóteles, em que esta se constitui, segundo Pavis (2005), em uma imitação aplicada à ação humana, configurando o modo fundamental da arte. Como consequência, tem-se que “o ator, ouve-se dizer com freqüência, é como que ‘habitado’ e metamorfoseado por uma outra pessoa; não é mais ele mesmo, e sim uma força que o leva a agir sob os traços de um outro”. (Pavis, 2005: 30)

Tal concepção de “metamorfose” já foi questionada dentro da história do teatro ocidental. Neste sentido, podemos pensar no modo como Brecht concebia a representação em seu teatro dialético: o ator, ao representar, deveria mostrar um distanciamento em

relação à personagem, evitando a *mimese*, de modo a deixar claro ao espectador a distância – e, como isso, a existência – dessas duas entidades. No lugar da catarse, buscava-se provocar no espectador um efeito de distanciamento, com o intuito de conduzir a uma reflexão racional, ao invés de uma assimilação emotiva, em relação ao conteúdo da peça. Entretanto, podemos perceber que mesmo este tipo de recusa à idéia de metamorfose pressupõe a existência de duas entidades: ator e personagem.

Em relação à personagem, percebemos em sua concepção no teatro ocidental um movimento semelhante ao apontado por Mauss em “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’” ([1938], 2003). No teatro grego, está ligada à noção de máscara – uma *persona* – e, segundo Pavis (2005), “é através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana” (Pavis, 2005: 285; grifos do autor). Assim, aos poucos, o ator passa a se relacionar com uma entidade cada vez mais ligada à noção de pessoa, que começa a ganhar um estatuto de “entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação*” (Pavis, 2005: 285). O exemplo por excelência desta concepção de personagem nos é fornecido pelo teatro naturalista.

Assim, vemos como traço comum no modo de conceber a relação entre ator e personagem (seja ela a noção de personagem enquanto “máscara” ou a noção deste como entidade psicológica, bem como seja a noção de ator que se “transfigura” na personagem como aquele que em relação a ela mantém um calculado distanciamento) a concepção de duas entidades distintas, que entrariam em relação através da representação.

Portanto, a idéia de representação parece estar tão intrinsecamente associada à noção de “ator” que, na tentativa de experimentar novas formas de relação entre “atores” e

“personagens”, alguns artistas buscaram a criação de novos termos para expressá-las. Estes revelavam a busca por novos paradigmas estéticos, como o apontado pelas artes contemporâneas, caracterizado pela tentativa de rompimento com o *ideal de representação* que orienta o paradigma moderno de arte (Muniagurria, 2006).

Surgem, assim, novas definições como “te-ato” e *performance art*, que revelavam uma busca pela quebra da representação que passasse também pela relação entre “ator” e “personagem”. Da *performance art*, surge o “ator-*performer*” e uma nova proposta de criação de personagem. Segundo Cohen (2007)

No processo de criação do “ator-*performer*”, quando existir um trabalho de personagem, este vai ser muito peculiar. Ao contrário do método de Stanislavski, em que se procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verosimilhança personagens da dramaturgia, nesse outro processo o intento é o de “buscar” personagens partindo do próprio ator. O processo vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem). (...) O *performer* vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo.” (Cohen, 2007: 105-106)

É dentro deste contexto de questionamento da representação, que leva a todo um redimensionamento do próprio conceito de “teatro” e da relação entre “ator” e “personagem”, que surge a noção de “atuador” que será discutida a seguir.

3.2 A origem do termo “atuador”

Conforme Armando Sérgio da Silva (1981) “atuador” é um termo que foi empregado pela primeira vez em 1970, pelos integrantes do grupo teatral Oficina de São Paulo. Está relacionado à experiência que o grupo denominou como “Te-ato”, uma fase marcada pela viagem da companhia – já com novos integrantes (de um núcleo anterior só restara José Celso Martinez Corrêa, o “Zé Celso”, e Renato Borghi), que se organizaram como uma “comunidade” – a cidades do interior do nordeste brasileiro e a capitais fora do eixo Rio-São Paulo, tais como Brasília e Goiânia. Esta viagem representou, primeiramente, uma busca por um público que não tinha acesso às salas de teatro, mas também uma procura por novas linguagens e pela experimentação de uma nova proposta de teatro e de grupo.

Em busca de uma experiência que tinha como objetivo a rejeição às estruturas do “teatro comercial” ou mesmo de uma estrutura de companhia profissional, na qual se enquadravam até então, estabeleceram seus encontros com o público através de *happenings*, inspirados em experiências recentes de contato – permeados por discussões e confronto de idéias – com o grupo *Living Theater*, dos Estados Unidos, uma referência dentre grupos de vanguarda teatral, que viera ao Brasil a convite de Zé Celso e Renato Borghi. Esta nova fase, profundamente marcada pela experiência da viagem, culminou com a montagem de “Gracias Señor” em São Paulo, em 1971 – uma peça de “autoria coletiva” e “sem direção”. Nela, aboliram a divisão entre palco e platéia e buscaram promover uma participação mais ativa por parte dos espectadores. Com o abandono da máscara (personagem), um dos elementos definidores do “Teatro”, sistematizaram em uma peça e compartilharam com o público paulista a experiência do “Te-ato” – “nome com múltiplas

significações que vão desde ‘te uno a mim’ até ‘te obrigo a unir-se a mim’” (Silva, 1981: 203). Em consonância com a nova proposta, passaram a se denominar “atuadores”, na medida em que

O princípio da atuação passa a girar em redor de um novo centro. Em vez da representação, do “ser-outro”, da transmissão acabada de uma personagem que deve ser acabada e convincente em sua forma para ser “aceita”, sem maior resistência, pelo espectador, o ideal torna-se a marcada porosidade da máscara, sua inconclusão e abertura, para permitir o fluxo do “ser-eu”, o extravasamento da subjetividade, da personalidade do ator, cujo desempenho é pura expressão individual, explosão de forças, provocativa e instigadora de reações ao mesmo nível, o da vivência intensa, aqui e agora. (...) As personagens iriam tornar-se parecidas com os seus próprios intérpretes, porquanto o “papel” atribuído aos atores era principalmente o de assumir-se cada qual a ele mesmo e “ser” ele próprio. (Guinsburg e Silva *in* Silva, 1981: 233)

Esta “inconclusão e abertura” da máscara, “para permitir o fluxo do ‘ser-eu’”, encontra uma relação estreita com o sentido dado por Schechner (1974) e Cohen (2007) ao *performer*, conforme discutido anteriormente. Como tratarei a seguir, para os integrantes do Ói Nós que se inspiraram nesta experiência do Oficina, o “princípio da atuação” ganha também outros contornos.

3.3 Atuador: “*individuo libertário*”

Para os integrantes do Ói Nós Aqui Traveiz, o uso do termo “atuadores” encontra-se associado a uma reflexão sobre esta experiência do Oficina que acabo de relatar. A influência exercida pelo Oficina não vinha através de um contato direto com o grupo ou da assistência de suas peças, mas chegava através da leitura de relatos sobre suas experiências. Particularmente o período de “Gracias Señor” inspirou seus integrantes, pois apontava para questionamentos sobre o fazer teatral, a relação com o público e entre os integrantes do grupo semelhantes aos que estimularam a formação do Ói Nós. Entretanto, ao longo dos anos, “atuador” para o Ói Nós ganhou contornos e significados próprios, além de interpretações particulares dadas pela experiência de seus integrantes. Creio que muitos dos sentidos dados à incorporação do termo “atuador” estejam relacionados a um momento social em que se delineou o que a autora Tânia Salem (1991) chama de “individualismo libertário”.

Em seu artigo “O ‘Individualismo Libertário’ no Imaginário Social dos Anos 60”, Salem (1991) buscou a definição de um *ethos* próprio dos anos 60 e 70 que perpassou “movimentos, idéias e práticas”, o qual denominou “individualismo libertário”. O “individualismo libertário” seria, segundo a autora, “uma modalidade particular de individualismo” delineada nos “anos 60”. Quanto à expressão “anos 60”, a autora destaca que, “mais do que aludir a uma periodização estrita, subjaz a ela a hipótese de que o tom moral desses anos se prolonga para além deles” (Salem, 1991: 62). Este novo ideário da época tem como característica primeira

o questionamento radical a todas as formas de poder e a todas as autoridades constituídas, tendo em vista suas inclinações normalizadoras. Com efeito, contesta-se o poder do Estado sobre os cidadãos, o dos homens sobre as mulheres, o dos médicos sobre os pacientes, o dos pais sobre os filhos, o das escolas sobre as crianças, etc. Senão, vejamos: a vertente contestadora dos anos 60 conflui para a proposta de implantação de sistemas ou estilos de vida alternativos. Os movimentos de contracultura – cuja rubrica já é, por si só, significativa – questionam o militarismo, o consumismo, o valor do trabalho e, sobretudo, a própria repressão inerente à sociedade industrial moderna. Além de uma volta à natureza e ao natural, propugnam uma forma de convivência que evoca o modelo de *communitas*⁴³ – isto é, um sistema rudimentarmente estruturado, relativamente indiferenciado e no qual os aspectos afetivos da vida social dominam sobre os jurais. O projeto de criar uma sociedade composta por indivíduos “iguais” é, ao menos, em parte vislumbrado como resposta ao fenômeno do “poder”, denunciado como um mal em si mesmo. (Salem, 1991: 64, 65)

Esta noção de individualismo contrasta com a idéia de “individualismo liberal”, em que o indivíduo é visto sob uma ótica de anterioridade em relação à sociedade, constituindo-se em valor absoluto. Segundo esta visão, a idéia de igualdade encontra-se atrelada à de primazia do indivíduo. Em consonância com Dumont (2000), a autora destaca que a moderna ideologia do indivíduo traz como consequência o fato de que “a sociedade, tal como qualquer outra instância pretensamente englobante, é vislumbrada como um fardo que constrange o valor quase sagrado que os modernos atribuem ao indivíduo e à liberdade” (Salem, 1991: 61). Nas sociedades tradicionais, em que a configuração ideológica se fundaria no holismo, e o valor seria dado pela primazia da sociedade sobre os indivíduos (a moderna concepção de indivíduo, aliás, nem existe tal como nas sociedades modernas), o princípio estruturante é o da hierarquia, havendo uma diferenciação valorativa em relação aos sujeitos e suas identidades sociais.

⁴³ A autora se refere, aqui, ao modelo de *communitas* de Turner (1974).

A noção de “individualismo libertário”, ou de “individualismo psicologizante-libertário”, também utilizada para definir esta outra forma de individualismo, busca uma conciliação entre o ideal de igualdade e uma representação “positiva” do social.

Ou seja, no imaginário da época (mas certamente não só dela) tais instâncias se encontram bipartidas em termos valorativos: há um social que, identificado com relações hierarquizadas, constrange a livre manifestação do indivíduo e, nessa medida, é reputado como perverso. Em contraste, o social positivamente representado confunde-se com relações igualitárias ou não englobantes: este seria enriquecedor, na medida em que favorece e até estimula o pleno desabrochar do sujeito. (Salem, 1991: 66)

Esta noção de social positivamente representado, em que o ideal de igualdade não é visto como obstáculo para existência do social, acaba influenciando também a visão de política: para a contracultura, “uma verdadeira e duradoura transformação da sociedade exige, para além de transformações na sua base material, uma revolução nos costumes e nas mentalidades” (Salem, 1991: 69).

Tal visão política presente no discurso da contracultura, de que a mudança social passa primeiramente pela mudança do indivíduo (se não primeiramente, ao menos em conjunto), encontra-se presente na noção mesma de atuator tal como é empregada pelos integrantes do Ói Nóis Aqui Traveiz, na medida em que “atuador”, ao contrário de ator, aparece como um termo que permite uma abertura maior à recepção de novos significados. Neste sentido, o “rever-se constantemente” do indivíduo entra em consonância com um rever-se enquanto “atuador”. O teatro passa a ser visto não apenas como instrumento de mudança da sociedade, como ocorria com o teatro político das décadas de 50 e 60 (sobre o qual o Ói Nóis, em seu momento de formação, lança suas críticas), mas como instrumento de mudança do indivíduo, para este, a partir dessa mudança, constituir uma relação diferente com a sociedade na qual está inserido. Pensa-se numa nova forma de fazer teatro

em consonância com os questionamentos característicos da contracultura, e o foco inicial passa a ser o ator visto enquanto “sujeito”. Segundo Luana Fernandes, que teve o seu processo de entrada no grupo concomitante à sua participação em “Kassandra”:

É um exercício, uma aprendizagem. Tu comesas fazendo a peça, e comesas a aprender com ela e a ver como é que tu fazes, como a tua vida é conectada àquilo, e como essas questões são presentes... E isso também aconteceu com a “Kassandra”. Tu comesas a fazer, tu comesas a experimentar isso corporalmente e tu vais te dando conta de que isso é uma aprendizagem para a tua vida mesmo. A transformação no teatro se dá também em ir a um espetáculo onde tu vais ver, vais te sentir tocado e irás para a casa pensando, mas se dá de forma muito mais intensa na peça, porque tu estás fazendo aquilo e vai acontecendo toda uma transformação muito forte, porque tu estás fazendo aquilo corporalmente. Então o poder transformador do teatro se dá com o ator antes de tudo. Ele transforma o ator. E aquele texto vai te transformar de fato. E depois ele vai conseguir falar e vai tentar sinceramente provocar no outro uma transformação. Mas é como se fosse em ondas de frequência, vai em ondas menores pr’aquele espectador. Por mais que ele se sinta profundamente tocado pela peça, que ele saia profundamente tocado, ele vai para casa depois e isso vai se dissipar. Mas o ator, aquele que está se dispondo a falar tudo aquilo sinceramente, ele vai se transformar muito mesmo. E essa transformação é visível. Eu lembro como eu era há um tempo atrás e agora e muitas coisas mudaram. E como isso vai se relacionando com o teu entorno. Como era a minha mãe há um tempo atrás e agora se relacionando comigo. Então as relações começam a ficar muito mais pessoais, o ator se transformou e começa a transformar o entorno dele. E de várias formas. De certa forma tu estás sendo um agente transformador. Mas antes tu vais te transformar. Se tu não estás dizendo uma coisa sinceramente a pessoa não vai sentir sinceramente aquilo. Pode sentir, mas é bem mais difícil.

Percebe-se, aqui, uma noção de “mudança individual” apontada enquanto processualidade. Conforme discutirei a seguir, creio que uma das dimensões desta “mudança” se dê através dos processos de interação, tal como definidos por Goffman (1992).

3.4 Processos de interação

Esta experiência de “transformação individual”, entretanto, se inscreve diferentemente na trajetória de cada integrante. Para muitos integrantes do grupo, e este é o caso de Luana Fernandes, ela está relacionada a uma relação com o processo de montagem do espetáculo, o que, em muitos casos, implicava em uma experiência de morar por um tempo no espaço da Terreira. Conforme a atuadora

Teve a Gênese e se continuou ensaiando para se montar a “Kassandra” na versão “Aos que virão depois de nós”, e se começou a fazer uma construção de cenário mais forte, e daí também tinha isso, de estar lá, foi bem no período em que eu tinha acabado o colégio e iria fazer o pré-vestibular, mas aí eu optei por não fazer. Eu comecei a fazer o pré-vestibular, entre a escola e o começo da “Kassandra”, e aí eu me dei conta “não, eu vou parar e vou fazer isso [a “Kassandra”] agora, porque isso é importante pra mim”. E dei assim bem um tempo pra estar só com o processo da “Kassandra”. E eu ficava o dia todo, 24h, eu dormia lá, ficava fazendo cenário, ficava ensaiando, foi um momento de imersão. (...) Eu podia também não querer me envolver de forma tão intensa, não querer construir o cenário, não querer estar participando daquilo. Eu podia optar por não se eu quisesse. Mas eu não quis, porque eu entendia que aquilo fazia parte de tudo, fazia parte da “Kassandra”. Fazia parte da função do ator, do ator. Não me servia só ir lá, ensaiar, só ensaiar e apresentar. Eu queria estar participando de uma outra coisa que era a construção daquilo que eu tava falando, a construção física e a construção ideológica daquilo que eu tava falando. E eu optei por estar me envolvendo. E foi uma opção que não foi assim “ah tá, parei então eu vou me envolver”. Era uma opção que veio, de certa forma, no sensível mesmo. (Luana Fernandes)

Aqui é possível notar claramente a dimensão de projeto, tal como descrito por Velho (1999, 2002), em que este se relaciona com um campo de possibilidades específico sem, entretanto, deixar de lado seu caráter consciente:

Os projetos são elaborados e construídos em função de experiências sócio-culturais, de um código, de vivências e interações interpretadas. Mas como se identifica um projeto? (...) Por mais precário que possa ser o método, é a verbalização, através de um discurso, que pode fornecer as indicações mais precisas sobre projetos individuais. (...) É essencial frisar o caráter *consciente* do processo de projetar e que vai diferenciá-lo de outros processos determinantes ou condicionadores da ação que não sejam conscientes. (...) De qualquer forma, o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes.(Velho, 2002: 18, 19)

Pedro De Camillis, o mais novo integrante do grupo, assim define esta experiência:

Tu tens que estar, de alguma maneira, constantemente, ou periodicamente, tu tem que estar reafirmando o teu desejo de estar [no grupo], a tua vontade de estar, não só no sentido de afirmar pros outros, mas de afirmar pra ti. Optar pra ti o que tu vai fazer, ou qual é o teu grau de envolvimento nas coisas. E eu acho que o grupo tem disso, assim, de te fazer constantemente refletir sobre o que tu quer. O porquê de tu tá fazendo aquilo. Que isso eu acho que é o ponto chave do atuador. É o cara que sabe por que está dizendo as coisas. Que está dizendo alguma coisa e sabe por que é aquilo. Que sabe qual é o efeito que isso tem pras outras pessoas. Então nenhuma ação é inseqüente. Tudo tem um porquê de acontecer. E isso pra mim, que ainda sou o mais novo do grupo, de alguma maneira é complicado e instigador ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que é complicado o tempo todo tu ter que estar revendo, porque uma hora dessas a casa pode cair, é bem isso, tu estás o tempo todo mexendo na base, o tempo todo cutucando a base, uma hora ela pode cair, pode... Tu podes chegar uma hora e dizer não, não agüento mais, isso não é a minha história, eu vou embora, eu não quero mais isso e sair, e romper com tudo. Porque tu ficas o tempo todo cutucando ali, né? Ao mesmo tempo em que isso é extremamente perigoso, a base fica cada vez mais forte. Cada vez que tu voltas a perguntar tu tem mais argumentos, tu tens mais motivos, aquilo te deixa mais forte internamente. E por isso que ao mesmo tempo em que é complicado é instigador.

A experiência relatada por Pedro De Camillis levanta uma das questões importantes para o grupo, que é a de colocar para o indivíduo uma reflexão acerca de seu papel

enquanto seu integrante. Se pensarmos no sentido de interação tal como trazido por Goffman (1992)

Notando a tendência de um participante em aceitar as exigências de definição feitas pelos outros presentes, podemos apreciar a importância capital da informação que o indivíduo *inicialmente* possui ou adquire a respeito dos companheiros participantes, já que é com base nesta informação inicial que o indivíduo começa a definir a situação e a planejar linhas de ação, em resposta. A projeção inicial do indivíduo prende-o àquilo que está se propondo ser e exige que abandone as demais pretensões de ser outras coisas. (Goffman, 1992: 19)

Estes processos de interação lentamente constroem, no sentido apontado por Goffman (1992), a própria estrutura do “eu”, o qual “não se origina de seu possuidor, mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aquele atributo dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem interpretados pelos observadores” (Goffman, 1992: 231). No caso, é o olhar dos atores mais antigos que definirá, dentro deste processo de interação, aqueles integrantes do espetáculo ou frequentadores das oficinas que farão parte do grupo. Luana Fernandes, que foi convidada a integrar o grupo em 2001, em sua fase de conclusão da oficina para formação de atores, relembra o processo da entrada de Pedro Camillis

Quando se pensa em “vamos convidar mais uma pessoa”, não é uma coisa que se fica muito tempo pensando em quem. Parece que tem um consenso geral “ah, tem tal pessoa”. Porque para nós chama a atenção tal pessoa, o envolvimento que ela tem com aquela história. Por que todo mundo pensou naquela pessoa? Porque todo mundo se toca da mesma forma com o envolvimento daquela pessoa. Saca que aquela pessoa tem mais envolvimento que outra pessoa. E o Pedro foi assim. Ele foi chamado para fazer a contra-regragem, mas ele se envolveu com a peça também. Embora ele não estivesse em nenhuma cena trabalhando como ator, estava como ator. Ele poderia ir lá na Terreira e fazer só a contra-regragem, como muitas pessoas fazem. Ele não. Ele começou a fazer várias coisas no cenário, ele resolveu que iria lá ajudar a fazer o cenário e começou a se envolver de tal forma aos poucos... Começou a ficar lá conosco, arrumando, fazendo, se acordava de manhã e ia fazendo as coisas. Começou a participar daquilo. Foi criando um outro tipo de envolvimento. (Luana Fernandes)

As escolhas de quem integrará ou não o grupo revelam critérios de pertencimento:

Quando se pensa em alguém para entrar não se pensa assim “ah, é um bom ator”. Não, o envolvimento dele é muito bacana independente dele ser bom ator ou não. Bom ator tem, existem vários atores ótimos, na escola mesmo, acaba cada escola e tem pessoas que saem com uma formação maravilhosa. Mas não é só isso que conta. Também é muito importante tu estares verdadeiramente em cena. Mas também tem o envolvimento com aquilo que tu acreditas e de que forma tu te envolves com aquilo. Atador não quer dizer só a pessoa que está em cena. Tu és contra-regra, tu és iluminador, tu estás ali na frente, tu estás te envolvendo com todo o projeto. (Luana Fernandes)

Assim, é a vivência cotidiana que conduzirá à incorporação de um *ethos* específico. O teatro é visto como esse meio para uma transformação enquanto indivíduo – mas sempre enquanto indivíduo no grupo e na sociedade – e, nesse aspecto, a montagem e a participação nas peças aparece como parte central dessa vivência. Paralelamente a isso, um “rever-se” constante, tal como é apontado por Pedro De Camillis, parece encontrar-se diretamente relacionado aos modos de inserção e participação no grupo. Clélio Cardoso, que está no grupo há vinte anos, também aponta nesse sentido:

É muito difícil tu ficares em contato com uma idéia de trabalho como a do Ói Nós e ficar alienado às coisas. Tu és cutucado, tu és instigado a todo momento a participar. Também na questão das coisas pessoais e conseqüentemente da tua expressão para a sociedade. Então sempre fica eminente para mim essa questão da atuação, do atador dentro do Ói Nós. E na medida em que eu vou percebendo os significados disso, eu vou me transformando também, vou discutindo coisas dentro de mim. Estar dentro do Ói Nós e ter entrado para o Ói Nós é muito significativo para mim. É muito importante, é muito forte. Tanto na questão pessoal que me faz estar junto com outras pessoas, e isso também discute as relações pessoais. Tu estás sempre discutindo e rediscutindo essa relação pessoal. E aí também a relação social, a tua inserção social, o teu pessoal inserido no social. (Clélio Cardoso)

Este “rever-se” constante é característica já apontada por Velho (1976), ao buscar uma configuração do *ethos* da “vanguarda artística-intelectual-brasileira” (sic) dos anos 70:

Os membros de vanguardas constituiriam, até por um problema de autodefinição, aqueles setores da *intelligentsia* [e aqui o autor se refere à noção de Becker de “mundo artístico-intelectual”] que levariam mais longe e de forma mais radical esse projeto de estranhar-se e rever-se. Ao assumirem esta postura vão de encontro a regras e normas. Isso não se dá necessariamente apenas no plano estético-cultural mas na própria procura de consistência existencial. Assim é que a atitude iconoclasta tende a se tornar globalizante, incorporando diferentes aspectos da vida de muitos indivíduos. (Velho, 1976: 28, 29)

Se, por um lado, este “rever-se” ocorre, conforme dito anteriormente, no nível da interação tal qual descrito por Goffman (1992), no sentido de “influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros” (1992: 23) há a noção de transformação interior como horizonte já pré-estabelecido no contexto de formação do grupo, e, neste sentido, em seu diálogo com muitas das questões levantadas pelos movimentos de contracultura.

Assim, do mesmo modo que a relação com a peça deve envolver mais do que a construção de personagens – e o envolvimento com elementos tais como cenário e dramaturgia, assim, são vistos como possibilidades de vivências coletivas – a relação com a sociedade parece se dar pela busca da construção de um “atuador”. Nesta relação, peça, grupo e sociedade aparecem como dimensões interligadas e fundamentais para a existência dos atores enquanto sujeitos.

Levando-se em consideração que há um entendimento específico, por parte do Ói Nóis, do que seja “montar uma peça”, que passa fundamentalmente pelo processo de “criação coletiva” (conforme apontado no capítulo anterior), pode-se dizer que, segundo a compreensão do grupo, “atuador” está intrinsecamente relacionado a este processo. Conforme relata Luana Fernandes,

Como não é um trabalho só de ator é uma coisa mais total. Mas não é uma coisa imposta, do tipo “bom, o trabalho é assim, você é ator, mas você também limpa o chão, e você faz isso e faz aquilo”. Não, não se propõe isso. Mas quando tu começa a te envolver com o trabalho de criação, tu começa a te dar conta de que isso é extremamente importante. Tu estares ali fazendo o cenário e pregando uma madeira, tu estares ali limpando o chão é extremamente importante para o que tu vais fazer depois. Para tu conseguires fazer aquilo. Para tu conseguires criar, ensaiar, ter a escola. Algumas pessoas fazem o tempo todo coisas. E eu vejo que é uma coisa de trajetória mesmo, de amadurecimento. A pessoa vai se dando conta, vai fazendo as coisas até que tu vês “bom, esse é o meu projeto de vida mesmo e eu vou fazer 24h isso”. E aí, por exemplo, o que eu fazia quando eu comecei fazendo a escola pro que eu faço agora aumentou de volume de trabalho, aumentou do volume de tudo, do volume ideológico, de tu estás acreditando naquilo que tu estás fazendo, no que tu estás falando. É uma coisa assim, quando eu estou limpando o chão da Terreira eu estou dando conta de todo um arcabouço ideológico. Parece até uma coisa meio exagerada mas não é, porque eu vou me dando conta de porque eu estou fazendo as coisas e vou entendendo cada vez mais.

Assim, percebe-se uma visão cada vez mais “integral” de atuator, que, neste sentido, relaciona-se a uma experiência ao nível do *embodiment* e de construção da pessoa, conforme será abordado a seguir.

3.5 Embodiment e construção de subjetividades

Na medida em que está relacionado ao processo de criação coletiva e à vivência cotidiana junto ao grupo, o termo “atuador”, se possui uma dimensão ligada aos processos de interação, possui outra, relacionada parcialmente a estes processos, ligada à dimensão do *self*. Esta contempla, muito mais do que identidades fixas, um processo performativo de construção da subjetividade em que o corpo aparece como “sujeito da cultura”, em consonância com o paradigma do *embodiment* (Csordas, 1990, 1994). Enquanto construído e construtor de cultura, o corpo aparece como *locus* privilegiado de experiência e reflexão. Segundo a fenomenologia, o corpo não é visto como uma espécie de texto passível de leitura sobre o qual a realidade social é “inscrita”, mas como uma função do “estar-no-mundo”. O *embodiment* pode ser visto, assim, “como a condição de possibilidade existencial da cultura e do *self*” (Csordas, 1994: 12).

Em uma reflexão que remete ao processo de construção da peça, Luana Fernandes comenta:

É um acúmulo de informações, informações visuais, musicais, que te levam a uma outra atmosfera e a uma discussão que não é tão racional assim. Ela é sensitiva, ela passa por um outro lugar antes, ela te toca de uma outra forma que não é racionalmente. E isso toca numa outra questão também que é que a pesquisa e a experiência corporal te move a questões que racionalmente tu não irias tocar. Te faz pensar coisas que talvez não fossem evocadas racionalmente, logicamente.

No caso, a atuadora se refere à cena da gruta, uma cena que ocorre no meio da peça, quando já se apresentou o quadro formado da decisão sobre a guerra, tomada por um conselho masculino, e da oposição da personagem Cassandra ao conflito. A cena começa com a personagem Arisbe, que representa uma mulher do povo que era sacerdotisa da

deusa Cibele, a “deusa mãe”. O culto a Cibele, um rito feminino, era realizado de forma secreta, fora dos muros da cidadela, pois estava proibido em Tróia, a exemplo de outros rituais de mulheres proibidos nas *polis* gregas. A personagem, ao som ritmado de um tambor e de um canto cuja língua não é esperado que se decifre – uma recriação do grupo, a partir de um dicionário maia, conforme relatado por Carla Moura, que faz a personagem Arisbe – conduz o público por uma escada que dará em um cenário construído em forma de gruta. Nele, os espectadores geralmente sentam-se no chão, ao redor, e ficam muito próximos uns dos outros, devido às dimensões propositadamente pequenas do lugar. Nele, quatro mulheres despejam, uma após a outra, um cesto cheio de sementes em um vaso em forma de carranca. A um chamado de Arisbe, um “casulo” pendurado no teto começa a se mover, ao som do tambor. Contorcendo-se dentro do casulo, lentamente se desvencilha dele a personagem Cassandra, nua, numa cena que simboliza o seu nascimento para os cultos da deusa mãe. Um objeto é colocado por Arisbe na boca de Cassandra e esta, com uma movimentação corporal que remete a animais ligados à terra, tais como rastejantes, transfere o objeto de sua boca para a boca da carranca, fazendo o fluxo de sementes cessar. As mulheres que carregavam os cestos pareciam esperar por isso. Logo, começam a dançar e a cantar freneticamente e, uma a uma, vestem Cassandra com pedaços de suas vestes, até que esta se “transforma” em uma delas. Arisbe se junta a elas. A partir daí, segue-se um ritual de canto, danças e carícias. Em determinado momento, Arisbe carrega para o centro da gruta uma cesta, de onde ela e as outras sacerdotisas retiram pequenos potes onde se encontra servido um licor que elas beberão e oferecerão para o público. Muitos presentes bebem do licor, alguns passam a compartilhar carícias com as sacerdotisas. A cena termina de modo abrupto, quando boa parte do público se encontra integrado a ela, com um altíssimo som de sirene e o apagar das luzes que fazem as mulheres da gruta saírem

correndo e desaparecerem rapidamente. É o início da cena da “Repressão Policial”, em que dois soldados vestidos de preto e com máscaras no rosto apontam ofuscantes fochos de luz para os olhos de pessoas do público, vindos de lanternas acopladas em cada um de seus pulsos e em seus capacetes. À medida que apontam as lanternas, lançam sobre o público frases de um desconcertante diálogo [Tu te curvas./Alguém te vê./Tu te levantas./Tu te vê./Tu te mexes./Alguém te recorda./Tu te sentas./Tu te recordas./Tu te amedrontas./Alguém te apressa./Alguém te explica./Tu te acalmas./Tu te explicas./Tu te inquietas./Onde estás sentado?/Senta-te quieto./O que dizes?/Fala devagar./O que respiras tu?/Respiras uniformemente.⁴⁴ (...)]

A cena da gruta é provavelmente aquela em que a dimensão ritual é mais reforçada, inclusive na busca por um sentido particular de “eficácia” que parece motivar o olhar de alguns atores para a cena. Segundo Carla Moura

Então tem essa opção toda por contrapor esses dois universos [poderíamos dizer, o da violência e o da communitas]. Contrapor esses dois universos e desse choque tirar alguma coisa que fique, como possibilidade. Como possibilidade de transformação. Então, a Cassandra é toda fundada em imagens de extrema violência, se a gente for pensar, de extrema violência, de lutas, de posturas, ao mesmo tempo que tem uma cena da gruta, que são cenas da possibilidade, da troca de carinhos, do amor que se tem pelas pessoas. E aí se a gente for pensar, a princípio ela poderia ser uma cena extremamente chocante. Poderia ser. E às vezes é. Mas na verdade, na maioria das vezes, eu nem sinto que ela choca. Eu sinto que há uma... Não sei explicar. Mas as pessoas acabam se entregando por algum motivo. Eu acho que a peça vem produzindo clima pra isso, produzindo clima pra isso, e quando chega na hora da cena, é claro que acontece das pessoas dizerem “não, eu não quero beber isso daí, muito obrigada, eu tô só olhando”. Acontece. Mas eu acho que na maior parte das pessoas há um olhar pr’aquilo assim de “ah, isso é possível e não está me agredindo”.

⁴⁴ Diálogo extraído de “Kaspar Hauser”, de Peter Handke in Santos, Valmir (org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005, 2.ed. pp. 68-70

A idéia de “possibilidade” evocada pela atuadora parece estar em consonância com a noção de *communitas* apontada por Turner (1974), no sentido de “vínculo social generalizado que deixou de existir” (Turner, 1974: 118). Também parece ser a cena em que atadores e espectadores parecem mais próximos e vulneráveis, configurando, assim, um compartilhamento de suas posições de liminaridade.

A dimensão do “corpo vivido”, também é evidenciada pela cena. Assim, nos faz refletir sobre o papel do corpo na construção de nossas subjetividades, uma vez que

O corpo é o fundamento de nossa experiência no mundo, dimensão mesma do nosso ser. No domínio da experiência constitui o ponto de vista pelo qual nos inserimos no mundo. É a partir da perspectiva que o corpo fornece que nos orientamos no espaço (ou melhor, que somos no espaço) e apreendemos e manipulamos os objetos. Enquanto centro de instrumentalidade, o corpo não tem o mesmo status que os demais objetos que percebemos e empregamos na vida cotidiana; ele se confunde com nosso próprio ser. (Alves e Rabelo, 2001: 7)

Tal como o corpo, a subjetividade é algo que se constrói performaticamente, sendo produzida por – e produtora de – discursos que não podem ser entendidos como opostos às práticas. Conseqüentemente, pensar em subjetividades não significa pensar em “individualidades” como unidades autocontidas. Ao contrário, seu processo de construção, à medida que se encontra intimamente relacionado às experiências subjetivas, pressupõe não apenas um “outro”, mas todo um universo de saberes e práticas – também este não podendo ser entendido isoladamente. Sobre o papel da *performance* no processo de estruturação de sentidos para as experiências individuais vividas coletivamente, escreve Bruce Kapferer (1986)

A realidade de si mesmo e a realidade da experiência de si individual – ou, em outras palavras, uma consciência de estar-no-mundo – é formada enquanto uma realidade experimentada composta de contemporâneos

cujos indivíduos assumem tanto um grau de compartilhamento da experiência quanto uma estrutura de sentidos compartilhada através da qual tomam consciência de suas próprias experiências e da experiência do outro. (Kapferer, 1986: 189)

Por sua vez, as experiências compartilhadas que ocorrem, por exemplo, no processo de construção das personagens e durante o próprio espetáculo, podem ser vistas como chave para a elaboração de um sentido comum para muitas das categorias utilizadas pelo grupo. Segundo Kapferer (1986), “performances culturais”, tais como arte e ritual, abrem a possibilidade de um compartilhamento de experiências em que “o particular e o universal são construídos juntos e transformados no processo” (Kapferer, 1986: 191).

Assim, a exemplo do conceito de *embodiment* e dos pressupostos trazidos pela fenomenologia, o corpo é visto enquanto integrante do processo de construção de subjetividades, estas também vistas como um movimento contínuo e não como entidades/identidades fixas.

Considerações finais

Como considerações finais, pretendo destacar alguns elementos discutidos ao longo do trabalho que considero relevantes para uma reflexão acerca das narrativas dos integrantes do espetáculo “Kassandra in Process” que permitem uma articulação com os conceitos trabalhados.

Em primeiro lugar, vemos já na criação do grupo um projeto de agência e modificação do *self* diretamente relacionado aos preceitos dos chamados movimentos de contracultura. Assim, o conceito de “individualismo libertário” elaborado por Tânia Salem (1991) dá conta desta busca por uma “forte valorização da sociabilidade” (Salem, 1991: 66) conjugado a uma agenda de “libertação” dos sujeitos “de todas as amarras de poder e, no limite, de todo e qualquer constrangimento social” (Salem, 1991: 67). O que pode inicialmente parecer uma contradição, revela na verdade uma busca pela transformação da sociedade que passa por uma modificação profunda do indivíduo. A partir daí, é possível perceber o teatro como um meio para esta modificação. Um teatro que não fosse apenas veículo, como também passível de sofrer essa modificação profunda. Neste sentido, a exemplo da proposição de Geertz (2002), busquei enfatizar as “definições locais” de “teatro” e relacioná-las aos contextos de produção constituídos pelo grupo.

Enquanto evento liminar, o teatro pode ser visto como um fenômeno que propicia a emergência da *communitas*. Segundo Turner (1974), “a *communitas* irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade” (1974: 156). Mas este processo, acentua o autor, são produtos de atos volitivos: “esses processos (...) são antes produtos de faculdades peculiarmente humanas, incluindo a racionalidade, a volição e a memória, desenvolvidas pela experiência de vida em sociedade”. (Turner, 1974: 156) Assim, pude perceber, através

do que observei e das narrativas coletadas, diversas ações no sentido desta busca por uma liminaridade: elaboração de peças e processos de construção de personagens que fugissem ao modelo “representacionista”, construção de cenas com uma proposta de abertura ao compartilhamento de experiências com o público, experiência de morar no espaço da Terreira durante os processos de montagem de peças. Segundo Turner (1974)

A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que freqüentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Todavia, são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento. (Turner, 1974: 156)

Assim, o teatro pode ser visto ao mesmo tempo como manifestação de experiências liminares e como gerador destas experiências. Particularmente, esta busca pela liminaridade parece estar presente na criação do que o grupo chama “teatro de vivência”, que destaca, no modo como é percebido e conduzido o evento teatral, uma dimensão “ritual” que enfatiza uma forma particular de eficácia, tal como expresso na própria definição dos atadores de “teatro de vivência”:

Uma cena restrita, com poucas pessoas experimentando uma vivência junto com os atadores, para que realmente exista o contato e se estabeleça uma relação viva, um encontro sincero, que tenha a força de um acontecimento *do qual atadores e espectadores sairão transformados*. (Texto do editorial da revista registro do espetáculo “Aos que virão depois de nós – *Kassandra in Process*”; grifos meus)

O que considero uma busca pela dimensão ritual aparece, também, na definição de Schechner (1973) de “teatralidade”. Para o autor, a noção de “teatralidade” se diferencia da idéia corrente de que o teatro seria uma expressão da “realidade”, a exemplo da concepção

de teatro naturalista. Ao contrário de uma expressão da “realidade”, a “teatralidade” enfatiza a dimensão “ritual” do teatro, considerado um outro sistema distinto da vida cotidiana, com uma lógica interna que lhe é própria. Dentro desta perspectiva, “uma personagem é uma entidade teatral, não um ser psicológico. (...) [Assim], obedece à lógica do teatro, não à lógica de qualquer outro modo de vida.” (Schechner, 1973: 165).

Deste modo, o *performer*, tal como o *atuador*, se desvencilha de uma leitura psicológica da personagem e busca algo diverso de uma “confrontação de duas entidades auto-contidas” (Schechner, 1973: 165). É neste sentido que se estabelece o roteiro ou o que o grupo denomina “partitura de ações”, à medida que esta promove uma situação de liminaridade, uma vez que deve ser feita “pelo *performer*, embora fora do *performer*”.

Neste sentido, assemelha-se à noção de “construção ritual da pessoa” tal como apontada por Goldman (1985). O autor, ao analisar a possessão no candomblé enquanto um processo que constrói ritualmente a noção de pessoa do iniciado, propõe um questionamento ao “postulado ocidental de uma ‘unidade do eu’” (Goldman, 1985: 27). Para ele, a possessão não se liga à noção de personagem mas, ao contrário, ao relacionar-se com a entidade cósmica, o iniciado vai construindo uma noção de pessoa em que as duas entidades (orixá e pessoa) se interpenetram e se justapõem, mesmo que de modo precário, no ritual. Gradualmente, as experiências de transe e os rituais de iniciação vão construindo um indivíduo, mas sempre através de um *continuum*.

Também podemos pensar na produção de uma justaposição temporária de *performer* e *personagem* no “teatro de vivência” como um processo de construção ritual da pessoa que, juntamente com outras experiências cotidianas ligadas ao universo do grupo, produzem, num *continuum* igualmente lento, instável e gradual, um “atuador”.

Com efeito, *performer* e personagem encontram-se em uma estreita relação, transformando-se em entidades “abertas uma para a outra” (Schechner, 1973: 166), numa espécie de fluxo contínuo. Desta abertura, resulta que “o que a audiência experiencia não é nem o *performer* ou a personagem, mas a relação entre os dois. Esta relação é imediata: existe apenas no aqui e agora da performance.” (Schechner, 1973: 166)

A partir das experiências relatadas pelos integrantes do Ói Nóis, pude perceber que a definição de *performer* tal como descrita por Schechner (1973) possui uma estreita relação com a noção de “atuador”, ao menos no tocante à dimensão da construção de personagens.

Por outro lado, o atuador pode ser visto sob a dimensão da agência, uma vez que a participação no grupo parte de um projeto de engajamento, que se reafirma e reconfigura através de uma vivência coletiva que *performa* tanto processos de interação quanto experiências ao nível do *self*. Aqui, “agência” é entendida enquanto o que se poderia chamar de uma dinâmica de construção de *subjetividades* que ocorre através de vivências elaboradas e entendidas enquanto processo. Neste sentido, é pertinente a dimensão de projeto tal como definido por Velho (1999, 2002), podendo ser vista como forma de expressão e como norteadora destas agências. No caso dos atuadores, estes projetos individuais estão intimamente relacionados a um projeto de “experiência de grupo” e apresentam um caráter dinâmico, processual mesmo, uma vez que “experiência de grupo” pressupõe muitos níveis de partilha e reciprocidade e particularmente o compartilhamento de experiências. Assim, a própria experiência *de grupo* aparece como um *campo de possibilidades* (Velho, 1999) dentro do qual estes projetos podem existir e serem desenvolvidos.

Ainda neste mesmo sentido, entendo que a dimensão consciente de “projeto” de que fala Velho (1999) pode ser articulada com a noção de um “corpo construtor”, parte indissociável desta dimensão consciente. A partir do conceito de *embodiment* (Csordas, 1994) e dos pressupostos trazidos pela fenomenologia de Merleau-Ponty, podemos considerar o corpo enquanto “agente”, integrante do processo de construção de subjetividades (vistas como entidades em processo e não como identidades fixas ou unidades autocontidas) e como *locus* de experiência e expressão do *self*. Nesta direção, torna-se relevante pensar em *performance* como possibilidade de compartilhamento de experiências e de construção conjunta de sentidos.

Assim, a perspectiva fenomenológica encontra-se em consonância com o pressuposto de negação de uma “teoria das representações” que embasa a noção de *performer* e seu trabalho de criação de personagens. Além da noção de uma “realidade prévia a ser representada”, a perspectiva “representacionista” considera o corpo como um “instrumento” para a “representação”, deixando implícita a idéia de corpo como lugar do “natural”, suposto “biológico universal” a ser moldado pela cultura. A perspectiva do *embodiment* (Csordas, 1994), ao contrário, não considera essa anterioridade de um corpo “pronto”, espécie de texto passível de leitura sobre o qual a realidade social é “inscrita”, mas o coloca num movimento de fusão, no qual é construído e construtor de cultura, tornando-se assim *locus* privilegiado de experiência e reflexão. Deste modo, o *embodiment* pode ser visto “como a condição de possibilidade existencial da cultura e do *self*”. (Csordas, 1994:12).

A partir desse pressuposto, Csordas (1994) considera a polarização entre linguagem e experiência como sendo ela própria função de uma predominante “teoria das representações” e propõe, nos estudos de linguagem, pensar, na esteira de Paul Ricoeur

(*apud* Csordas, 1994), primeiramente o que é trazido à tona pela linguagem. Assim, a partir da leitura que Csordas faz de Heidegger (Csordas, 1994), a linguagem não é apenas um meio de representação, mas “revela”, “descortina” nosso “estar-no-mundo”, sendo, portanto, uma forma de articulação da vivência, e não apenas de representação de uma vivência pré-existente. Deste modo, conforme Langdon (1999), a narrativa deve ser entendida como um paradigma para se viver o presente, e não como uma forma de “representação” do presente.

Sobre o papel da *performance* no processo de estruturação de sentidos para as experiências individuais vividas coletivamente, podemos pensar na noção de “performances culturais”, tais como arte e ritual, apontada por Kapferer (1986) que, conforme o autor, abrem a possibilidade de “constituição e ordenamento da experiência, tanto quanto de reflexão e comunicação da experiência”. (1986: 191)

Também Turner (2001) destaca a possibilidade de auto-reflexividade decorrente de processos e eventos liminares, dentre os quais ritual e teatro são um exemplo. Assim, podemos ver “Kassandra in Process” enquanto *performance* em relação direta com a experiência dos atores, ou seja:

A própria vida se torna um espelho apoiado pela arte, e o “viver o agora” *performa* suas vidas: para os protagonistas de um drama social, um “drama da existência” foi provido pelo drama estético com algumas de suas opiniões, imagens, alegorias e perspectivas ideológicas mais proeminentes. Nem um espelho em que “a vida é um reflexo da arte” ou “a arte é um reflexo da vida” é exato, visto que “arte” e “vida” não são como espelhos planos, mas matriciais: a cada troca algo novo é acrescentado e algo antigo é perdido ou descartado. (Turner, 2001: 17)

Neste sentido, “Kassandra” pode ser compreendida enquanto parte do “padrão em espiral” de inter-relação entre “drama social” e “drama cênico” descrito por Turner (2001:

17). Ao mesmo tempo em que reflete um “drama social”, interfere no olhar sobre a “realidade” de seus integrantes. E o “novo olhar” dos integrantes trará sempre uma nova dimensão à sua noção de “drama social”. Do mesmo modo, o processo de construção de personagens também sugere este “processo em espiral”.

O ator, assim, constitui-se como sujeito “em processo”, numa posição de constante “liminaridade”: no modo de construção de personagens, em cena, na relação com o público, na busca por “novas formas de existência”, em sua própria relação com o grupo. Cabe destacar que a fase de liminaridade tem como uma de suas características a reafirmação dos valores do grupo. E que, em um ciclo “completo” do drama social, o que sucede a liminaridade é a “reintegração”, com a conseqüente “restauração da paz e da ‘normalidade’ entre os participantes” ou “o reconhecimento social da irremediável ou irreversível ruptura ou cisma” (Turner, 2001: 8-9)

Ao definir que “estudar arte é explorar uma sensibilidade, e que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva [cuja] bases são tão amplas e profundas como a própria vida social”, Geertz (2002: 149) nos convida a relativizar os conceitos de arte, buscando sua “leitura” em seus contextos locais de produção. A noção de drama social, ao apontar que “os indivíduos podem gerar um enorme impacto na sensibilidade e no conhecimento dos membros da sociedade” (Turner, 2001: 17), reforça o papel dos sujeitos na produção de seus contextos locais, dimensão que está colocada, de certa forma, nas ações e concepções expressas pelos integrantes do Ói Nóis, e muito particularmente na concepção de ator, que sintetiza seu pensamento e prática teatrais.

Bibliografia

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura / FUMPROARTE, 1997.
- ALVES, Paulo César e RABELO, Miriam Cristina. “Corpo, Experiência e Cultura (versão preliminar)”. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho “Natureza e cultura: uma fronteira em discussão”, XXV Encontro Anual da ANPOCS (Caxambu, outubro de 2001).
- _____. “Corpo, Experiência e Cultura”. In: LEIBING, Annette (org.). *Tecnologias do corpo: uma antropologia das medicinas no Brasil*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2004.
- ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: Teatro e Cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen e VIVEIROS DE CASTRO, E. B. “Romeu e Julieta e a Origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance”. In: *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et all. São Paulo: UNESP, 1998. 4.ed.

- _____. “Discourse in Dostoevsky”. In: *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução de Burnier et all. São Paulo – Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”; “Da obra ao texto”; “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 2.ed.
- BASTIDE, Roger. “A Sociologia do Produtor de Arte”; “A Sociologia do Amador de Arte”. In: *Arte e Sociedade*. Tradução de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Editora da Universidade de São Paulo. 2.ed.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BECKER, Howard S. “Mundos Artísticos e Tipos Sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- BIZERRIL, José. “O território da confluência: poética e antropologia.”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS / IFCH / PPGAS. Ano 5, n. 12, 1999.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 6.ed.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 7.ed.

BOURDIEU, Pierre. “A Gênese Histórica da Estética Pura”. In: *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. “Gênese histórica de uma estética pura”. In: *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 2.ed.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético. Ensaio*. Seleção e introdução: Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARREIRA, André. “O Risco Físico na Performance Teatral”. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. e GUSMÃO, Rita (orgs.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

CARVALHO, Joanna Mendonça. *Corpos em Risco: etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e corporalidade*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 2.ed.

CSORDAS, Thomas J. “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. In: *Ethos*. 18 (1), 1990.

_____. “Introduction”. In: *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

- _____. “Introduction: The body as representation and being-in-the-world”. In: *Embodiment and experience: the existencial ground of culture and self*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1994.
- DUMONT, Louis. “*Gênese, I. Do indivíduo-fora-do-mundo ao indivíduo-no-mundo*”. In: *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ECO, Umberto. “O problema da definição geral da arte”; “O problema da obra aberta”. In: *A Definição da Arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- ESQUILO. *Oréstia: Agamemnon, Coeforas, Eumenides*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: Anos 70*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução: Pedro Sússekind *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Tradução de Leandro Konder. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- FISCHER-LICHTE, Erika. “El Descubrimiento del Espectador: Cambio de Paradigma en la Comunicación Teatral”. In: TORO, Fernando (org.). *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Editora Galerna, 1990.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Vega, 2002.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. “‘Do ponto de vista dos nativos’: a natureza do entendimento antropológico”; “A arte como um sistema cultural”. In: *O Saber Local*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2002. 5.ed.

GELL, Alfred. “The Problem Defined: The Need for an Anthropology of Art”. In: *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1992. 5.ed.

GOLDMAN, Marcio. “A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé”. In: *Religião e Sociedade*. 12/1. ISER: Rio de Janeiro, 1985.

_____. “Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa”. In: *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GREY, Adriane Rodrigues de Oliveira. *Corpo Dança Corpo: uma reflexão sobre o espetáculo de 2000 da companhia mineira*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2006.

- GUINSBURG, J. e SILVA, Armando Sérgio. “A Linguagem Teatral do Oficina”. In: SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- HARTMANN, Luciana. “Narrativas, Performances e Experiência”. In: “*Aqui nessa fronteira onde tu vê beira de linha tu vai ver cuento...*”: *Tradições orais na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2004.
- HELBO, André. “O Código Teatral”. In: *Semiologia da Representação: teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JANUZELLI, Antonio. *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo: Ática, 2003. 2.ed.
- KAPFERER, Bruce. “Performance and the Structuring of Meaning and Experience”. In: TURNER, Victor W. and BRUNER, Edward M. *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- KHAZNADAR, Chérif. “Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia”. Tradução de Sergio Guedes. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. *Etnocenologia: Textos Seleccionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- KILPP, Suzana. *Os Cacos do Teatro: Porto Alegre, Anos 70*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996.
- KÜHNER, Maria Helena & ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- LANGDON, Esther Jean. “A Fixação da Narrativa: do mito para a poética de literatura oral”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS / IFCH / PPGAS. Ano 5, n. 12, 1999.
- LANGER, Suzanne K. “The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance”. In: *Problems of Art*. New York: Charles Scribner’s Sons, s/d.
- LAGROU, Elsje Maria. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio”. In: *ILHA: Revista de Antropologia*. v.5, nº 2. Florianópolis: UFSC / PPGAS, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “A Ciência do Concreto”. In: *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- MAGALDI, Sábato. “O rei da vela”. In: *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné e Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MALUF, Sônia Weidner. “Antropologia, narrativas e a busca de sentido”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS / IFCH / PPGAS. Ano 5, n. 12, 1999.
- MARCUS, George E. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 2004, v. 47, nº 1.
- MAUSS, Marcel. “As Técnicas do Corpo”; “Ensaio sobre a Dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”; “Uma categoria do espírito humano: a noção de

- peessoa, a de ‘eu’”. In: *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Corpo”. In: *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 2.ed.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyenne. *Teatro e Estado – As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e Polêmica*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- MIRALLES, Alberto. *Novos Rumos do Teatro*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, S. A., 1979.
- MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. “Da Comunidade Oficina Samba ao Oficina Uzyna Uzona”. In: CD “25ª RBA: Reunião Brasileira de Antropologia”. Goiânia, 2006. v. 1.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MUNIAGURRIA, Lorena Avellar. “*Ganhar o olhar: estudo antropológico de ações de mediação em exposições de artes visuais*”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. “O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música”. In: *Obras Incompletas*. Coleção Os Pensadores. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 3.ed.

- NÓLIBOS, Paulina. “Processo Cassandra II ou como aprender a suportar a história que se conta”. In: SANTOS, Valmir (org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. 2.ed.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000. 2.ed.
- ORTIZ, Renato. “Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE”; “Estado autoritário e cultura”. In: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PARK, Robert Ezra. “A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano”. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. In: VELHO, Otávio. (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. 2.ed.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. 2.ed.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989. 3.ed.
- _____. *Um Teatro Fora do Eixo. Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PRADIER, Jean-Marie. “Etnocenologia”. Tradução de Nadja Miranda. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. *Etnocenologia: Textos Selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 2.ed.

- PRICE, Sally. *Arte primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- RAPOSO, Paulo. “Performances teatrais: a alquimia dos corpos *in actu*”. In: ALMEIDA, Miguel Vale de (org.). *Corpo Presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta Ed., 1996.
- REIS, Nicole Isabel. “Como se tornar um ‘profissional da arte’ – uma etnografia sobre a profissionalização em cinema, teatro e música em Porto Alegre (1975-1985)”. In: CD “25ª RBA: Reunião Brasileira de Antropologia”. Goiânia, 2006. v. 1.
- RODRIGUES, Éder Sumariva. “‘O Rei da Vela’: Uma Síntese Tropicalista do Brasil”. Disponível em www.univali.br/uploads/m6qkpwn990.doc
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880 – 1980*. Tradução e apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 2.ed.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972. 2.ed.
- SALEM, Tânia. “O ‘Individualismo Libertário’ no Imaginário Social dos Anos 60”. In: *Physis. Revista de Saúde Coletiva*. Vol. 1, n. 2, 1991.
- SANTOS, Valmir (org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. 2.ed.
- _____. “O desassombro da utopia”; “Aos que virão depois de nós, Cassandra in Process”; “Sob o signo da ruptura”. In: SANTOS, Valmir (org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. 2.ed.

SCHECHNER, Richard. "Actuals: A Look into Performance Theory."; "From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad". In: *Essays on Performance Theory: 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists Publishers, 1977.

_____. "Drama, script, theater and performance"; From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid"; "Rasaesthetics". In: *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2003.

_____. "Magnitudes of performance". In: SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa. *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. "Performer". In: *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books, 1973.

_____. "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought"; "Performers and Spectators Transported and Transformed". In: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. "Re-Introducing Environmental Theater"; "Space". In: *Environmental Theater*. New York, London: Applause, 1994

SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SILVA, Armando Sérgio. "A Viagem em Busca do 'Te-ato'". In: *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- SILVA, Rubens Alves. “Entre ‘artes’ e ‘ciências’: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, nº 24, 2005.
- SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental”. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio. (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. 2.ed.
- SOUZA, Johann Alex. “Flauta indiana, percussão e latas de CD (entre outros)”. In: SANTOS, Valmir (org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. 2.ed.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 9.ed.
- STOLCKE, Verena. “Gloria o maldición del individualismo moderno según Louis Dumont”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 2001, v.44, nº 2.
- TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. *Ói Nós Aqui Traveiz: A Etnografia de um Grupo Teatral de Porto Alegre e sua Relação com o Campo Artístico*. Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.
- TURNER, Victor. “Are there universals of performance in myth, ritual and drama?”. In: SCHECHNER, Richard and APPEL, Willa. *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- _____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. “The Anthropology of Performance”. In: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

VECCHIO, Rafael. *Teatro como instrumento de discussão social: a utopia em ação do Ói Nós Aqui Traveiz na Oficina Humaitá*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Administração. Porto Alegre, 2006.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 6.ed.

_____. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. 2.ed.

_____. “Vanguarda e Desvio”. In: VELHO, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

VIEIRA, César. *Em Busca de Um Teatro Popular*. Santos: CONFENATA, 1981. 3.ed.

WATT, Ian. “De Jorge Faust ao *Faustbuch*”; “A Trágica História da Vida e da Morte do Doutor Fausto”. In: *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WIRTH, Louis. “O Urbanismo como Modo de Vida”. Tradução de Marina Corrêa Treuherz. In: VELHO, Otávio. (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. 2.ed.

WOLF, Christa. *Cassandra*. (Título original: *Kassandra*.) Tradução de Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

ZANOTTA, Júlio. *Teatro-lixo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

Fontes de pesquisa:

Cavalo Louco: Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano 1, n.1, março de 2006.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em www.itaucultural.org.br

Revista Eletrônica Teatral Antaprofana. Disponível em www.antaprofana.com.br

Revista de registro do espetáculo “Aos que virão depois de nós – Kassandra in Process”

Revista de registro do espetáculo “A Missão – Lembrança de uma Revolução”

Site “Cooperativa Paulista de Teatro”: www.cooperativadeteatro.com.br

Site “Teatro Oficina Uzyna Uzona”: www.teatroficina.uol.com.br

Site “Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”: www.oinoisaquitraveiz.com.br

