

Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Porto Alegre,
Rio Grande do Sul, Brasil.

**CALEB FARIA ALVES
LETICIA VIRTUOSO**

NOS MEANDROS DO PROCESSO CRIATIVO: O RITUAL DA DESMONTAGEM NO TEATRO

RESUMO

O presente artigo aborda o ritual de teatro conhecido como desmontagem. Acompanhamos a apresentação de Tânia Farias, integrante do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, realizado em 2014. Nesse ritual vemos a vinculação que a artista estabeleceu, para realizar sua performance, entre sua história pessoal, a história do grupo e os desafios cênicos que enfrenta. Para poder representar ela *desenvolve* um vocabulário próprio de conteúdos expressivos. A desmontagem evidencia esses vínculos, abrindo ao público os bastidores do processo criativo. Com base nesse material, fazemos uma discussão sobre a questão da consciência e do tácito nos rituais.

palavras-chave

teatro; antropologia
da arte; performance;
criatividade; ritual.

Roy Wagner inicia seu livro *A invenção da cultura* com a seguinte frase: “A ideia de que o homem inventa suas próprias realidades não é nova”. (Wagner 1975, 11) No entanto, as culturas contêm dinâmicas criativas cotidianas que inventam, no geral, partes muito pequenas da sua realidade. Nenhuma cultura é inventada enquanto tal. Elas se forjam em inúmeras mudanças contínuas que as afetam desigualmente. Essa efervescência não é necessariamente invisível, inconsciente ou casual. Há situações em que esse processo é exposto: escancararam-se as dinâmicas que presidiram as vinculações entre signo e significado. Este artigo irá analisar um ritual de teatro chamado desmontagem, no qual o público é convidado a participar do vínculo estabelecido pelo ator entre sua vida pessoal e o papel que desempenha na apresentação; entre os recursos expressivos que usa e o modo como foram concebidos para que fizessem sentido para a plateia.

A atenção da antropologia normalmente recai sobre o reconhecimento da capacidade interpretativa de um determinado conteúdo simbólico, sobre sua difusão e as consequências sociais do domínio de conjuntos de sentidos que implica (como o conhecimento de uma língua ou uma variação dela). A questão suscitada pela obra de arte, no entanto, não remete apenas à relação social, mas ao próprio ensaio dela, ou seja, ao seu momento anterior. Essa precedência não é sinônimo de ausência, podendo também ocupar espaços específicos, ser atribuída a personagens sociais determinados e envolver recursos mais ou menos definidos, explícitos ou não.

Um dos primeiros e mais ricos estudos nesse campo continua sendo a noção de *communitas* de Victor Turner. A invocação de um estado de exceção, a exigência, no tratamento de uma questão, da isonomia, quebra as hierarquias e, portanto, a ordem estabelecida, abrindo espaço para a construção de outros arranjos sociais. Esse potencial faz com que o ritual assuma, para além de sua função de reforço, também a de subversão da organização social. A noção de cultura como um todo igualmente compartilhado foi paulatinamente questionada e definitivamente abandonada já nos anos 1970. No entanto, a prática da invenção, que gera dissensos, desvios, ou aquilo que denominamos originalidade, permanece ainda pouco pesquisada.

Sabemos hoje, por exemplo, que nenhuma imagem reproduz o modo como o olho humano vê. Para ser vista, uma pintura ou mesmo uma fotografia depende de uma ilusão no sentido que Gombrich atribui ao termo, ou seja, implica causar um efeito de visão que permita identificar, segundo códigos culturais, aquilo que se deseja fazer ver. Talvez esse ponto seja mais evidente na dança: não é porque uma bailarina se move como se flutuasse no espaço que seu corpo perdeu

o peso. O mesmo vale para a música ou qualquer atividade artística. Essa habilidade faz com que os artistas sejam envolvidos em certa aura de mistério e magia. Normalmente não refletimos muito sobre o que instaura essa ilusão, no entanto, ela é essencial para a vida em sociedade e depende de testes de eficácia. Todo comportamento espontâneo em algum momento foi ensaio de relação social, e a observação dos processos criativos permite acompanhar essa experimentação.

George Marcus aponta algumas das origens da dificuldade desse tipo de pesquisa: para dar conta de novas concepções de cultura, precisamos romper com a forma clássica da pesquisa de campo, que se mostra inadequada aos novos temas de investigação na sociedade atual. Para ele, é impossível manter “uma tradição comprometida com uma função documental e uma representação naturalista, impulsionadas pela participação e observação distanciadas e disciplinadas nos e dos mundos vitais de outros tomados formalmente como ‘objeto’ de pesquisa.” (Marcus 2003, 134) Marcus chama atenção em seu texto para a forma colaborativa de pesquisa de campo utilizada pelos artistas, com os quais a antropologia deveria aprender.

O processo através do qual incorporamos a carga emocional e significativa de cada gesto, postura ou palavra pode ter alguma semelhança com aquilo que Patrice Pavis chama de “arquivo vivo” do ator:

O ator arquiva em si seus antigos papéis, faz sua manutenção, representa-os, consulta-os, compara-os, refere-os à sua experiência passada e presente. [...] Por ocasião de demonstrações de trabalho, não é raro que tais atores retomem alguns momentos de seus grandes papéis e o disponibilizem uma visão sobre o arquivo vivo dos espetáculos dos quais participaram, e dos quais oferecem fragmentos que parecem arrancados das profundezas da memória teatral. Ora, é essa memória viva do teatro que é o bem mais precioso, o tesouro que escapa às mídias e que concerne à lembrança vivaz do espectador (Pavis 2008, 39).

A característica específica da desmontagem é que ela explicita esse arquivo e o modo como foi construído. Podemos comparar essa situação com aquela descrita por Lévi-Strauss em *O feiticeiro e sua magia*: o xamã insere sorratoriamente um chumaço de penas na boca, morde a língua de modo a encharcá-lo de sangue e o cospe fora como sendo o mal sugado do corpo do paciente. Para o antropólogo, não há mentira nem faz sentido indagar sobre ela porque a cura é efetiva. Acontece segundo um princípio semelhante ao da psicanálise, a sessão permite que o paciente readquira domínio simbólico sobre seus atos ou sobre o que está acontecendo em sua vida.

No caso da desmontagem, é como se esse chumaço de penas ensanguentadas fosse trazido à discussão pública. Os que compartilham a crença esmiúçam o mecanismo ilusório produzido, entendem a sua efetividade e retomam a fruição em outros momentos com crédito renovado. Para este artigo foram observadas oito apresentações da mesma desmontagem protagonizada por Tânia Farias: a primeira, exibida para os demais atores do grupo de teatro ao qual ela pertence, o Ói Nós Aqui Traveiz, e para os estudantes que faziam parte da Oficina de Formação de Atores ministrada pelo grupo, em sua sede. Depois, no Teatro do SESC, no centro de Porto Alegre, na programação do Festival de Teatro *Palco Giratório*; no intercâmbio que ocorreu entre o grupo Contadores de Mentiras e o Ói Nós Aqui Traveiz, também na Terreira; na programação Teatro e Memória – 50 anos do Golpe Militar na Casa das Artes Vila Mimosa, em Canoas, promovida pelo grupo; na mostra Conexões para uma Arte Pública, também promovida pelo Ói Nós intercambiando com outros grupos: na casa do grupo Tá Na Rua, no Rio de Janeiro; na sede do grupo Galpão, em Belo Horizonte; no espaço do grupo Contadores de Mentiras, em Suzano (SP); e em Vacaria, no Projeto Teatro e Memória. Foi realizada também uma entrevista semiestruturada na casa de Tânia Farias, e feitas anotações durante todas as apresentações da desmontagem, bem como dos bate-papos que ocorreram ao fim de cada uma delas¹. Foram ouvidos, ainda, os áudios com os depoimentos e impressões do público após assistirem a desmontagem durante o projeto Conexões para uma Arte Pública².

A Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz é o grupo de teatro mais antigo da cidade de Porto Alegre. Surgiu em 1978, fundado por Paulo Flores e Rafael Baião, estudantes de Teatro no Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a ideia de pesquisar uma nova linguagem de interação entre atores e espectadores. Os integrantes do grupo se autodenominam “atores”, junção do ator com o ativista político³.

1. A maior parte dos dados de campo foi coletada por Leticia Virtuoso, que também realizou sozinha a entrevista. Caleb Alves acompanhou as peças citadas na desmontagem, além de sua apresentação.

2. Essas gravações foram gentilmente cedidas por Pedro Lucas, responsável pelos registros audiovisuais de vários projetos do grupo.

3. A Tribo possui um intenso trabalho no sentido de preservar sua memória por meio do selo Ói Nós na Memória, por meio do qual lançou diversas publicações em livros e DVDs sobre a história do grupo e registro de espetáculos. Além disso, a Tribo é autora, organizadora e editora de uma importante revista de teatro, a *Cavalo Louco*, distribuída gratuitamente duas vezes ao ano.

O conceito de desmontagem foi incorporado a partir da leitura do livro *DES/TEJIENDO ESCENAS – Desmontajes: procesos de investigación y creación*, organizado por Ileana Diéguez a partir de diversos textos escritos por atores, performers, diretores e pesquisadores de teatro que realizaram *desmontagens* no ano de 2003, na cidade do México, no Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, no projeto Desmontajes, Procesos de Investigación y Creación. Segundo Ileana, desde o final dos anos 1970 alguns atores e grupos de teatro passaram a realizar mostras de seus processos criativos e a compartilhar com o público o que havia por trás das personagens encenadas em seus espetáculos (Diéguez 2009,15). Para ela, a desmontagem é a reflexão, organização e, por fim, o compartilhamento que a atriz ou o ator realiza sobre fatores que intimamente compuseram seu processo criativo e marcaram a construção de cada uma de suas personagens. É um trabalho que apresenta as imersões, as descobertas, os pequenos erros e acertos, que, somados, representam as experiências criativas de um ator. (Diéguez 2009).

No caso de *Evocando os Mortos*, encenado em 2014, a atuadora Tânia Farias destacou curtos fragmentos das peças teatrais nas quais estão inseridas as personagens Sofia, Sasportas, Kassandra e Ofélia. Ao mesmo tempo que a atriz transita entre as personagens transformando-se ora em uma, ora em outra, volta a si e nos conta o que está por trás daquele fragmento: evidencia o contexto político da cidade, do grupo, o momento de pesquisa cênica e do trabalho da atriz e expõe as questões de gênero que se fundem a todos os contextos e etapas de criação. Uma desmontagem vai além de uma exibição técnica, é uma demonstração afetiva do trabalho da atriz/ator: está muito mais ligada ao não racional, ao que está por trás da cena, ao que a artista estava vivenciando na época da concepção do papel que encenou.

A desmontagem é uma lupa que permite à artista refletir sobre seu próprio trabalho, são os resultados e processos juntos, revelando a pesquisa. Para Tânia, é deixar ver a mulher, a atriz, a cidadã. Sua história nos remete ao seu primeiro interesse pelo teatro, ainda secundarista. Naquela época, para dar conta de suas atividades, precisava manter-se na rua o dia inteiro, com pouco dinheiro e sempre sem almoço. Esperava e apanhava o ônibus muito tarde da noite na volta para casa e, em uma dessas situações, sofreu violência sexual. Indagada sobre a relação entre ser mulher e integrar o Ói Nóis, ela responde que fazer parte desse grupo possibilitou que ela refletisse sobre sua condição de mulher e de artista.

Então se o [...] Heiner Müller fala que a mudança vai vir das margens. A mudança mesmo não virá dos intelectuais

marxistas, virá das margens, da periferia, das ilhas de desordem. E dentro desses processos eu pude entender um pouco do que tinha acontecido comigo, pude entender o meu lugar, o nosso lugar de mulher, pude entender porque que a gente não pode mais ficar quieta, porque a gente não pode mais deixar simplesmente que as coisas continuem sendo como sempre foram. [...] E que quero através do que eu faço, discutir e garantir que as mulheres possam gostar de ser mulheres. Porque nós somos fundamentais, fundamentais em tudo. [...] Nosso lugar de mulher não pode ser o lugar da violentada, o lugar da espancada, o lugar da subjugada. [...] A Paulina Salas que tinha sido violentada e torturada. Primeira baita mulher que eu vivi no Ói Nóis, de espetáculo que eu criei né⁴ (Farias 2014).

A descrição que se segue é uma síntese das apresentações registradas:

Vamos adentrando o espaço cênico e começamos a nos acomodar. Percebemos, num canto, Tânia Farias nos observando. Atrás dela há uma cadeira de madeira clara com estofado marrom claro no acento. O encosto é vazado, alto e detalhado. Tânia explicou, em outro momento, que a ideia não é realizar a desmontagem para um público numeroso, mas pequeno, de 30 a 50 pessoas, para que se estabeleça uma relação intimista, próxima.

SOFIA

A atuadora está vestida com o figurino de Sofia, criado e costurado para a encenação *Viúvas – Performance sobre a ausência* encenado em 2011 pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz na Ilha das Pedras Brancas, baseado no texto de Ariel Dorfman. A personagem vai até o centro do espaço cênico e solta sua cadeira abaixando-se lentamente. Pega um grão de milho do chão. Alterna o olhar entre o milho e a pessoa sentada à sua frente. Sofia está no chão, agachada. Começa a recitar um texto retirado do espetáculo em que a personagem está inserida, evocando-a. “Quando eu era jovem, com minhas irmãs, morávamos longe, lá nas montanhas, e íamos sempre ao povoado, com a mais linda roupa que pudesse fazer a nossa avó”. Derruba um, dois milhos no chão, dizendo “E minhas irmãs – que descansem em paz – foram tragadas pela multidão...”, como se cada milho caído fosse uma de suas irmãs mortas que se junta à terra. Outro milho é guardado dentro de sua

4. *A Morte e a Donzela* foi o espetáculo encenado pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz em 1997 e 1998, baseado no texto de Ariel Dorfman.

blusa, em seu peito, enquanto fala de Miguel, seu marido desaparecido na ditadura militar. Seus olhos estão cheios de lágrimas e sua voz está embargada. Segundo Lévi-Strauss, em *A Eficácia Simbólica*: “Cada espírito, quando aparece, torna-se objeto de uma descrição atenta, e o equipamento mágico que ele recebe do xamã é longamente detalhado” (Lévi-Strauss 1975, p. 212). Dessa mesma forma ocorre neste ritual.

De repente, a atuação termina e a atuadora inicia um diálogo com o público. Tânia fala sobre o processo de criação da personagem, contando que, para o Ói Nóis, o protagonismo da mulher é muito importante em seus espetáculos, pois na América Latina a mulher constantemente é protagonista das lutas sociais (cita as *madres* e *abuelas* da Plaza De Mayo). Explica que foi escolhida pelo grupo para interpretar a personagem Sofia depois que fez seu “ritual da personagem”: um exercício artaudiano no qual cada ator escolhe uma cena ou uma personagem para interpretar (pode ele mesmo fazê-lo ou convidar colegas para executar suas ideias). Dependendo da escolha do ator e do que pretende dizer com a cena, ele pode trabalhar sozinho ou implicar todos os envolvidos. O grupo, por ocasião dessa peça, resolveu procurar um local para a encenação que não fosse a sua sede. Queriam interagir com um espaço real. Escolheram a Ilha das Pedras Brancas, mais conhecida como Ilha do Presídio. Essa experiência, para ela, foi a mais forte pela qual passou em quase 20 anos de Ói Nóis, pois mesmo que o espetáculo tratasse de ausências, o que sentia todas as noites em que estava na ilha era uma inundação de presenças: “e eu estava que nem ela (Sofia), cada vez mais pesada”. Conta que havia uma cena em que Sofia adentrava celas reais, efetivamente utilizadas para encarcerar presos políticos. Em todas elas havia uma mulher com um pilão esmagando milho. Em seguida, Sofia iniciava uma discussão com outra personagem, Alejandra⁵, sua nora, que perguntava por que as mulheres não estavam esperando por seus homens desaparecidos: “Onde está teu marido, Alejandra? Onde está Alonso, Yajina?”. Tânia conta que a cada noite de ensaio e apresentação passou a incluir o primeiro nome de um desaparecido político brasileiro. Conforme chamava, sua sensação era de que “eles encostassem em mim, como se fossem

5. A personagem Alejandra era interpretada pela atuadora Marta Haas. Nesta cena as mulheres começavam a pedir que Sofia parasse de dizer os nomes dos homens desaparecidos “Os nomes não Sofia, por favor, os nomes não!” e repetiam cada uma, bem baixo, dentro de sua cela, até que Sofia e as mulheres iam falando cada vez mais alto e a cena culminava no grito de Sofia chamando por Miguel, seu marido, e uma chuva de milho caía sobre a personagem e a derrubava no chão. Era uma saca de 60 quilos a cada noite.

dizendo ‘presente!’ em meu ouvido.” Também relata que, na época em que estavam construindo o espetáculo, leram o livro *Substantivo Feminino*, que relatava a vivência das mulheres sobreviventes de torturas durante a ditadura militar: “Era impossível ler o livro num fôlego só... Era uma leitura muito penosa”.

Na continuidade, fala do contato que a Terreira teve com Yuyachkani, grupo peruano de teatro que veio a Porto Alegre convidado pelo Ói Nós para participar do Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem. Com eles aprendeu canções em Quétchua que foram utilizadas em algumas cenas. Não queria utilizar as “ações não cotidianas”⁶ na construção da personagem Sofia. Também não queria utilizar os métodos de Stanislavsky e partir do estudo psicológico da personagem. Queria deixar ver a atriz mesmo quando, tendo 30 e poucos anos, se transformava em uma senhora de mais de 60.

Tânia veste uma *mascarita* de Yukuko e começa a tocar um pequeno tambor⁷. Aproxima-se de uma pessoa da primeira fileira de cadeiras e lambe sua testa. Toca *Grande Poder*, de Comadre Fulozinha. Assim que termina, despe-se de parte do figurino de Sofia e diz: “Sofia é um personagem de 2011”.

Os espetáculos teatrais têm algo de mágico, pois há em jogo a categoria inconsciente do entendimento, ou o mana ritual, próprio do evento social, o elemento mana nas relações entre atuadora e público.

[...] A eficácia da magia implica na crença da magia, e que esta se apresenta sobre três aspectos complementares: existe inicialmente, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; em seguida, a crença do doente que ele cura, ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; finalmente a confiança e as exigências da opinião coletiva que formam à cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça (Lévi-Strauss 1975, p. 185).

6. Termo utilizado pelos atadores a partir de estudos de Artaud. São ações que não representam as movimentações convencionais do cotidiano das pessoas, e também não estão diretamente vinculadas à ilustração das palavras dos textos da personagem.

7. O instrumento utilizado é um tambor chamado Cultrun, que tem origem Mapuche.

SASPORTA

Tânia anuncia a próxima personagem que compartilhará conosco. É Sasportas, do espetáculo *A Missão – Lembrança de uma Revolução*. Texto de Heiner Müller encenado nos anos de 2006 e 2007 na Terceira da Tribo, na sede da Rua João Inácio, no bairro Navegantes. Ela mantém a calça colorida do figurino de Sofia e uma blusinha branca que vestia por baixo da roupa. Segundo Tânia, “Müller se utiliza da Revolução Francesa para contar a história de um grupo de revolucionários franceses que vai à Jamaica fomentar uma revolta de escravos. Um burguês, um camponês e um negro”. O grupo ponderou, na época, que seria importante pesquisar a revolução haitiana, “que é a revolução negra exitosa de que se têm notícia”. Travaram contato com uma pesquisadora de Porto Alegre especialista na cultura Haitiana através da qual conheceram debates sobre a ocupação armada, músicas e fotografias do Vodun.

Os atores decidiram que todos os escravos negros, personagens de Müller, seriam interpretados por atrizes, juntando a questão de gênero à racial. O grupo havia retomado contato com uma música de John Lennon que dizia “A mulher é o negro do mundo, a escrava dos escravos. Se ela é livre, você diz que ela não te ama. Se ela pensa, você diz que ela quer ser um homem”. Lembra que o figurino de sisal tingido deixava bem claro que eram atadoras, pois deixava expostos os seios e o sexo das atrizes:

[...] os diversos movimentos dos corpos que se sacudiam com aquele som pulsante. E durante as improvisações os atores passaram a utilizar aquelas músicas como plano de fundo. Tentavam deixar com que aquelas imagens vazassem de suas peles. Corpos esticados em muitas direções. E a música passou a estar presente e embalar todos os ensaios, como elemento importante deste ritual (Farias 2014).

Para Tânia, durante o aquecimento a música que estimulava os corpos dos atores suscitou a proposta de que o grupo deveria aprender a tocar tambores de rituais afro-brasileiros. Assim, um percussionista baiano ensinou as três atrizes que interpretariam os escravos. Tânia nos mostra, com seu corpo, a postura sugerida (que permeou todas as imagens dos escravos): pernas bem abertas, joelhos flexionados apontando para fora. Elas precisavam tocar sentadas, pois eram tambores enormes. Diz que os tambores “escolheram” as mulheres que iam tocá-los e que cada um era semelhante a elas.

Revela que fez diversos improvisos com vibrações constantes: inicia um movimento rápido com o quadril para frente e para trás, no ritmo da música: “Claro que isso não foi para a cena”. Liga o som para que o público ouça a música que embalou os ensaios. Durante a pesquisa da personagem ela também entrou em contato com a entidade *Eleguá*, que seria correspondente ao Exu na cultura afro-brasileira.

Tânia começa a movimentar seu corpo inteiro com vigor e nos olha por entre os cabelos que caíram no rosto: ela agora é Sasportas. A iluminação projeta sombras em sua face. Em um artigo sobre sua desmontagem, explica:

Eu queria dar músculos às palavras: “Os meus cúmplices serão os escravos de todas as raças, cujo número cresce... em cada instante em que tu passas na gamela dos senhores de escravos ou entre as coxas da tua puta branca” (Muller, 1987, p. 55), enquanto eu fazia uma contração da coluna, jogando quadril, cabeça e ombros para frente e depois para trás, criando uma ponte imaginária entre os chacras básico e do coração. Estas palavras vinham acompanhadas de uma risada sarcástica que tinha como inspiração uma entidade do *vodun*, o *Eleguá* que tem seu correspondente no *candomblé* afro-brasileiro com o Exu (Farias 2014, 10).

Sasportas se esvai: “Esse é um personagem de 2006”.

Os momentos de evocação ou incorporação nesse meta-ritual são multifacetados, densos e complexos. É um exercício muito difícil o de descrever a ponte energética, o calor que se estabelece entre o público e o atuator, ou entre os próprios espectadores que compartilham o ritual, o mana. Julia Varley explica:

Na antropologia teatral a palavra “subtexto” foi substituída por “subpartitura”, um termo mais apropriado às formas do teatro... a atriz constrói sua presença cênica por meio de uma forma de comportamento vocal e físico chamado partitura. O termo “subpartitura” deveria incluir todos os processos mentais e psíquicos sob os quais uma atriz baseia seu trabalho. Nesse contexto misturam-se a técnica, os pontos de partida para criar os materiais, aquilo que a atriz pensa antes e durante o espetáculo, as motivações do personagem, o mundo interior, as emoções, a energia, as recordações, as imagens, as sensações e tudo aquilo que não se consegue expor em conceitos (Varley, 2010, p. 121).

KASSANDRA

Este foi o meu processo mais longo e mais aprofundado. Naquele momento estávamos pesquisando as ações físicas. A cada aquecimento eu tinha uma partitura nova. A gente ficava horas no laboratório. Pesquisando corpo, dissonância... Eu queria criar uma personagem a partir das ações. Queria criar uma personagem que fosse complexa como o ser humano, cheia de contradições, mas queria criar através das ações físicas (Farias 2014).

Pergunta para o público se conhecem a “historinha de Cassandra”: conta que ela tinha o dom da persuasão, mas que o perdeu. Naquele momento o grupo enfrentava sua pior crise: estavam prestes a perder sua sede, um espaço que, desde os anos finais da Ditadura Militar, foi um lugar de liberdade e de discussões sobre teatro e artes.

A atuadora afirma que se tornou uma grande defensora da Terreira e do Ói Nóis:

Neste momento, a Tribo estava passando por um período de luta na cidade, um embate político pela preservação no nosso Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica, um espaço aberto que, além de ser a sede do Ói Nóis, ventre gerador dos processos de pesquisa do grupo é também onde o Ói Nóis desenvolve a sua Escola de Teatro Popular, com Oficinas abertas e gratuitas. [...] Eu participava das reuniões públicas pela preservação da sede, a Terreira da Tribo. Não foram poucas as vezes que me deparei com um contexto muito machista, hostil e dissimulado, pelo fato de eu ser mulher e jovem (Farias, 2014).

Guardadas as devidas proporções, ela fazia o mesmo que Cassandra: entrava em conflito com o Estado. “Esse era meu grande subtexto”; sua vida real.

A próxima questão compartilhada é relativa ao espetáculo *Kassandra in Process*: “Havia uma cena chamada pelos atores de ‘cena da gruta’, na qual ocorria um ritual, como se fosse de uma religião subterrânea, e Cassandra seria iniciada naquela religião. Todas as mulheres do grupo participavam desse ritual”. Nenhuma delas, entretanto, tinha tido filhos, e elas acreditavam que precisavam de substrato [sic] para a cena. Começaram a fazer aulas de dança do ventre almejando um contato maior com o feminino, com o ven-

tre e com significado da energia advinda dessa região do quadril. Criaram uma cena cheia de movimentos da dança, mas quando a “mostraram para os guris, eles odiaram”. Diminuíram os movimentos da dança e criaram outra cena, mas “eles continuaram odiando”. A terceira tentativa não continha nenhum movimento da dança. Foi esta a de que eles gostaram e que acabou inserida no espetáculo. O que interessava não era a codificação da expressão corporal, mas sim a energia feminina que vinha do ventre, e elas demoraram um pouco para perceber isto. As mulheres se tocavam e se beijavam, “era uma cena linda, cheia de afeto”.

Narra que na primeira cena de Cassandra a personagem começava golpeando o ventre, “e acho que isso deve querer dizer alguma coisa”. Recomeça uma *incorporação*. Temos novamente Cassandra. Seu rosto e energia são de uma jovem mulher, é mais frágil e doce. Sua voz é suave. Mostra-nos a personagem, sua movimentação corporal, partitura vocal e texto, compondo-a em nossa frente. Cassandra golpeia o ventre, conta uma história com personagens mitológicos, dá um salto para o alto e cai com um dos joelhos flexionado.

Tânia volta a falar conosco: vai “mostrar a próxima cena... Cassandra é uma colcha de retalhos de textos”. É um diálogo entre Hitler e Stalin: “Cada um destes homens coleciona uma série de assassinatos, que não faz nenhuma diferença entre um se colocar como a esquerda e outro a direita. Cometeram assassinatos em massa” (Farias 2014).

A cena se inicia com a personagem deitada no chão. Cassandra fala com o corpo inteiro tensionado, mas seus membros superiores e inferiores estão levantados no ar. Canta uma música em língua estrangeira. Venda os olhos com uma tira de tecido fino e vermelho que manipula com precisão na ponta dos dedos. Ainda cantando, levanta-se e sobe em uma pequena caixinha com os dois pés. Bate nela com um deles ritmando a música.

Kassandra e o público ficavam situados num espaço chamado “campo de batalha”. Cassandra tirava de baixo da saia vários homenzinhos azuis e os espalhava pelo campo. Assim, quando o público se deslocava, tinha de tomar cuidado para não enterrar os homenzinhos no piso forrado de mármore triturado. Ela nos mostra os homenzinhos e espalha alguns deles no chão. Tânia descobriu, naquela época, uma comunidade em uma rede social em que as pessoas compartilhavam o que levavam para a casa após assistirem ao espetáculo. Encerra esta parte dizendo: Este é um trabalho de 2002”.

OFÉLIA

O galpão em que a Terreira da Tribo estava localizada na Cidade Baixa teria que ser desocupado. Os esforços para manter a sede foram em vão. O texto escolhido para ser o último encenado naquele espaço foi *Hamlet Machine*, de Heiner Müller, porque se referia à esquerda totalitária alemã, traçando um paralelo, uma crítica ao governo de esquerda na cidade de Porto Alegre. A prefeitura, segundo ela, queria acabar com o coletivo e cooptou diversos integrantes oferecendo empregos. O objetivo seria desfazer o grupo para que não houvesse mais necessidade de manter o espaço da Terreira da Tribo: “Eu estou falando de dispêndio de tempo, dispêndio de energia, dispêndio de dinheiro para desestabilizar e acabar com o grupo.” Considera que as pessoas, a população, acreditava que era um momento de mudança, de transformação, mas que, àquela altura, o projeto do governo era a manutenção do poder. Começa a falar de sua personagem, Ofélia:

Tem um texto da Ofélia que diz assim “eu rebento os instrumentos do meu cativeiro e rasgo as fotografias dos homens que eu amei e que se serviram de mim.” [...] Eu tinha um subtexto pessoal, assim, íntimo, secreto, que não conseguia me abandonar quando eu fui criar a Ofélia. Porque a maneira com que Heiner Müller trabalha a Ofélia no texto dele, essa voz de revolta que é ao mesmo tempo frágil e forte, fazia com que esse subtexto ficasse buzinando o tempo inteiro pra mim. Eu tinha sofrido uma violência sexual, eu tinha sofrido um estupro coletivo (Farias 2014).

Ofélia foi a primeira personagem que construiu a partir de uma partitura de ações:

Por isso que lá na Cassandra eu pensava assim: eu quero fazer uma personagem de verdade. Pensava que tinha que ser de verdade (ênfatiza). Porque eu não via Ofélia como uma personagem. Pra mim ela era uma força. Ela é até hoje. O que eu consegui fazer naquele momento foi criar uma força (Farias 2014).

Avisa que mostrará as ações físicas das quais se originou Ofélia. Faz uma movimentação vigorosa com os braços, mexe os dedos e o pescoço com muita precisão e tônus muscular. Volta a falar.

Diz que o grupo entrou em contato com fotografia de Jan Saudek⁸ durante o processo de criação e que isso foi muito significativo pela forma peculiar que ele retrata a figura feminina:

Tem um momento em que ela se coloca como representante das mulheres suicidadas. Como Artaud sugere... As suicidadas da sociedade. Então ela fala que é a mulher na forca, a mulher com a cabeça no fogão a gás...Então ela foi ganhando um espaço. Eu não sei se foi a maneira como Heiner Müller mostra a figura da Ofélia e a função dela no espetáculo, como possibilidade, porque ela acaba sendo a instância de possibilidade de mudança da peça, ou se foi a forma como eu propunha as cenas, as ideias, pra composição da Ofélia e essas cenas de coro em função do meu subtexto pessoal. Ou ainda se foram as fotos do Saudek que determinaram um tom para as cenas das mulheres que eu vou chamar de “antipornografia” (Farias, 2014).

O texto das mulheres suicidadas mencionava “romper com o cativo em que se tornou seu próprio lar...”. Nas ações que preparara ela sentia que faltava algo. Conta que tinha 38 quilos (“eu era bem magrinha, mas bem magrinha mesmo”), e ser muito magra era bom para a personagem, pois acreditava que a força de Ofélia devia vir justamente de sua fragilidade, e a atriz era muito frágil. Começa a nos falar que Cieslak⁹, ator que trabalhou com Grotowsky, diz que a partitura de ações é como um copo que contém uma chama dentro, a função do copo é a de proteger a chama para que ela tenha oportunidade de oscilar e nunca apagar-se.

Aí, um dia...me preparando para um ensaio descobri um ponto de vibração da perna e achei que era uma coisa interessante. [...] Só que essa bobagem do ponto de vibração da perna que não é nada, pra mim ganhou uma dimensão espetacular. Porque eu comecei a criar conexões e a ter subtextos que eu não tinha. Eu ficava pensando na loucura da Ofélia, essa violência a que ela era submetida. [...] E daí

8. É considerado um dos fotógrafos mais excêntricos da atualidade. Também é desenhista e pintor: a estética de sua fotografia é similar aos seus outros trabalhos. Embora pouco conhecido no Brasil, Jan Saudek é o fotógrafo mais famoso da República Tcheca. Seu estilo inclui pintar à mão suas fotografias, deixando-as com tons sépia e aparência do século XIX. Seus modelos traçam um comportamento teatral diante da câmera, tomando posições suaves e intensas, como se dialogassem uns com os outros ou com o cenário pela linguagem corporal. (Farias, 2014, 5)

9. Ryszard Cieslak, ator. Um dos maiores colaboradores de Grotowski (Farias 2014, 3)

comecei a criar uma ponte com minha experiência pessoal e comecei a pensar “puxa, eu estou aqui, falando, e minha perninha tá ali (tremendo), eu não preciso fazer muita coisa, ela pode ficar muito tempo ali” e eu fiquei pensando que poderia ser uma parte do meu corpo se revoltando por mim. Porque eu ficava pensando “o que é que eu tinha feito com a violência a que eu tinha sido submetida?”. Eu não tinha denunciado ninguém, eu não tinha feito absolutamente nada. [...] Quantas coisas. E de certa forma esse trabalho, essa perninha, me reconciliaram comigo mesma. (Farias, 2014)

Tânia colou o seguinte texto à partitura de ações:

Sou a mulher na forca, a mulher com as veias cortadas. A mulher com excesso de dose (Ação vocal. Estica o som das sílabas e sua voz é trêmula) sob os seus lábios neve. Eu a mulher com a cabeça dentro do fogão a gás. Ontem. Ontem. Ontem eu parei de me matar. Estou sozinha. Com os meus seios. As minhas coxas. O meu ventre. Eu rebento os instrumentos do meu cativo. A cadeira. A cama. A mesa. (Faz diversas pequenas ações vocais e realiza a partitura corporal que nos mostrara anteriormente). Eu destruo. Eu destruo o meu lar que era um campo de batalha. Eu escancaro as portas para que o vento, para que o vento possa entrar e os gritos... Eu despedaço a janela com minhas mãos sangrando. Eu rasgo as fotografias dos homens que eu amei e que se serviram de mim na cadeira, na cama, na mesa, no chão. Eu boto fogo na minha prisão. Eu atiro as minhas roupas no fogo. Eu arranco do meu peito o relógio, o relógio em que se transformou meu coração. Eu vou pra rua. Eu vou pra rua. Vestindo o meu próprio sangue (Muller, *Hamlet Machine* apud Farias, 2014)

A personagem vai embora. Muitas mulheres choram. Para ela, o objetivo do teatro não é o de exorcizar suas dores, mas sim compartilhá-las para que nos identifiquemos com elas e, quem sabe, tomemos atitudes. “Eu já vou acabar.” Diz que lerá um fragmento de uma carta de Rosa Luxemburgo que lhe mostrou o caminho para Medeia, personagem que interpreta atualmente no mais recente espetáculo de vivência do Ói Nós Aqui Traveiz:

No pátio onde passeio chegam frequentemente carroças do exército, abarrotadas de sacos, de túnicas velhas e camisas de soldados, muitas vezes manchadas de sangue... [...]

Quanto ao soldado, metera as mãos nos bolsos e passeando a grandes passos pelo pátio, ria e assobiava baixinho uma canção da moda. Diante de mim a guerra desfilava em todo o seu esplendor.

Sua Rosa

Querida, fique calma e alegre apesar de tudo. Assim é a vida. É preciso tomá-la corajosamente, sem medo, sorrindo – apesar de tudo. Feliz Natal!

(Luxemburgo 2000, 77-78)¹⁰

Conclui: “Carta de Rosa à Sonia no período em que esteve exilada, Breslau, 24 de dezembro de 1917. Obrigada.”

SAINDO DE CENA

A desmontagem é a visão, a reflexão da artista sobre seu trabalho, um metadiscurso, um metaritual. Exatamente por isso ela mostra as costuras realizadas pela atuadora entre elementos da história comum (como as transformações políticas pelas quais passava a cidade), a condição feminina, a história pessoal da atuadora e a trajetória do grupo de teatro ao qual pertence. Esses elementos são as fontes nas quais ela bebe para tecer suas partituras. O público acredita que as explicações de Tânia sobre seus subtextos ou subpartituras são o que torna as personagens tão verossímeis ou tão fortes, ou ainda, o que as torna personagens. “O problema fundamental é, pois, o da relação entre um indivíduo e o grupo, ou, mais exatamente, entre um certo tipo de indivíduo e certas exigências do grupo.” (Lévi-Strauss 1975, p. 198). As evocações e a incorporação das personagens são parte importante para a eficácia do ritual, a execução desses atos relaciona a xamã com os espectadores.

Segundo Peirano:

Focalizar rituais é tratar da ação social. Se esta ação se realiza no contexto de visões de mundo partilhadas, então a comunicação entre indivíduos deixa entrever classificações implícitas entre seres humanos, humanos e natureza, humanos e deuses (ou demônios), por exemplo. Quer a comunicação se faça por intermédio de palavras ou de atos,

10. Trata-se de uma anotação de uma fala, que faz a citação a partir de uma fonte da internet, que pode ser encontrada no endereço <http://www.vermelho.org.br/noticia/38712-11>

ela difere quanto ao meio, mas não minimiza o objetivo da ação nem sua eficácia. A linguagem é parte da cultura, também é possível agir e fazer pelo uso de palavras. Em outros termos, a fala é um ato de sociedade tanto quanto o ritual. Há uma consequência fundamental dessa constatação: a antropologia sempre incorpora de forma explícita ou implícita, uma teoria da linguagem (Peirano 2002, p. 9).

Parte fundamental de qualquer teoria da linguagem é a carga emocional que as palavras ou frases ativam. Essa vinculação, no entanto, não é fixa. As mudanças sociais dependem da construção de significados ou da resignificação de termos antigos. Há momentos em que esse processo é evidenciado, em que a atenção recai na relação entre o termo ou o gesto e o tipo de disposição que ele desperta. Não se trata de uma disputa de ideias, de sentidos, de posicionamentos, de formas de compreensão. É um momento em que os elementos, a partir dos quais se constroem sentidos, seus agentes e suas dinâmicas são colocados no centro do debate.

A personagem Ofélia, por exemplo, entendida a partir da reflexão que Tânia realiza sobre sua criação, possibilita uma cura. Nossa xamã narra como um mito a história da concepção desta figura dramática e ressalta como esse processo foi fundamental para se reconciliar consigo. Segundo Lévi-Strauss:

A cura consistiria, pois em tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar. Que mitologia do xamã não corresponda a uma realidade objetiva, não tem importância; a doente acredita e ela é membro de uma sociedade que acredita. [...] A doente os aceita, ou, mais exatamente, ela não os põe jamais em dúvida. O que ela não aceita são as dores incoerentes e arbitrarias, que constituem um elemento estranho a seu sistema, mas que por apelo ao mito, o xamã vai reintegrar, num conjunto onde todos os elementos se apoiam mutuamente. [...] Mas a doente, tendo compreendido, não resigna apenas: ela sara (Lévi-Strauss 1975, 217).

Essa cura não se resume à recuperação de um bem estar. Trata-se de propor à plateia uma conexão entre conjuntos de movimentos e dispositivos emocionais. É a organização do léxico individual sendo exibida na forma de convite a uma plateia que passa a dispor de uma referência para lidar com esses mesmos sentidos. Os atores, para comporem seus papéis, tratam acontecimentos e

eventos cotidianos enquanto performances. É o modo como constroem seus subtextos. A desmontagem evidencia esse trajeto. A principal contribuição que pode advir desse tipo de estudo é mostrar que a diferença entre crença e fazer crer, presente nos textos de Schechner, talvez precise ser revisada. Para ele o teatro produz um “faz de conta”, não necessariamente uma crença. Já o ritual estaria ligado a uma crença. A distinção recai, entre outros elementos, no caráter temporário do fazer crer, que permite ao ator, ou a quem o assiste, sair do transe da fantasia.

A desmontagem, ao transformar em ritual a performance elaborada pelo artista, nos convida a um tipo diferente de crença, não propriamente direcionada ao resultado obtido na encenação, mas ao percurso e aos objetivos almejados com a peça. Nesse sentido, é o retorno ao cotidiano que passa a ser o elemento principal da representação. O propósito da desmontagem de *Tânia*, especificamente, é mostrar como ela tencionava com seu teatro instigar disposições a mudanças relativas aos papéis sexuais.

Para Schechner a diferença entre teatro e ritual está no subtexto (Schechner 2009, 784-785): no teatro, o subtexto comanda o espetáculo, enquanto que no ritual o texto governa. Ele exemplifica subtexto com o seguinte exemplo: pedir, como quem faz uma declaração de amor, que lhe passem a vasilha de manteiga. O subtexto seria o verdadeiro sentimento por trás da ação. No processo de desmontagem, o subtexto não pode ser aleatório, ele depende de uma comunhão de sentidos, de nos indignarmos juntamente com a atuada com a violência que ela sofreu e de entendermos porque ela associou tais sentimentos àquela encenação. Essa ligação reduz a distância entre subtexto e texto. A possibilidade dessa aproximação sugere que a distinção entre teatro e ritual pode estar menos no evento em si e mais no que ativa de modo diverso nos participantes.

O ator conta com a capacidade da plateia de distinguir um efeito de fantasia (uma diversão momentânea ou uma sensibilização para elementos antes desconsiderados) de um efeito de reflexão direta sobre acontecimentos e posturas vividas. Ao exhibir as similaridades entre a personagem representada e sua própria experiência, *Tânia*, ao mesmo tempo que reforça essa distinção, convida-nos a romper com ela. Conseguimos ver a atuadora fundida no papel encenado ao entender a carga simbólica pessoal que evoca quando atua.

O ritual nunca se encerra em si mesmo. A força e a eficácia do processo dependem do participante conseguir, tanto no teatro quanto na desmontagem, nos convencer de que a carga emocional ativada

texto recebido

03.06.2015

não é individual e pode ser corporificada na forma específica que nos é apresentada. Dizer que um ritual sempre se renova significa dizer que a relação entre a crença e o vivido estão em negociação durante a sua realização e depois dela (a multiplicidade de significados citada por Turner). O estudo dos processos criativos nas artes possibilita entender melhor as dinâmicas entre esses elementos; entre consciência e crença; entre acordos sociais e seu emprego tácito. Fornece também a possibilidade de exame do processo de geração de novas posturas e ideias no momento em que ocorrem.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alencar, S. 1997. *Os atadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE.

Artaud, A. 1996. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

Barba, E. 2009. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Tetro Caleidoscópio.

Carreri, R. 2011. *Rastros*. São Paulo: Perspectiva.

Cavalanti, M. L. V. de C. 2013. Drama, ritual e performance em Victor Turner. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 6: 411-440.

Diéguez, I. (Org.). 2009. *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: Universidade Iberoamericana.

Farias, T. 2014 Uma história íntima de criação. *Rascunhos: Caminhos da Pesquisa e Artes Cênicas*, Minas Gerais, v. 1, n. 1.

_____. 2014. *Tânia Farias: depoimento* [outubro 2014]. Leticia Virtuoso. Porto Alegre: Residência de Tânia e Paulo. Gravador.

Geertz, C. 1978. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gombrich, E. H. 1986. *Arte e ilusão*. São Paulo: Nova Fronteira.

Marcus, E. G. 2004. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1.

Pavis, P. 2008. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2. ed.



Peirano, M (Org.). 2002. *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumarã.

Turner, V. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Eduff.

_____. 1974. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Rio de Janeiro: Vozes.

Lévi-Strauss, C. 1975. O Feiticeiro e sua magia. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1975. Eficácia Simbólica. In: _____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Schechner, R. 2008/2009. A ritual seminar transcribed. *Intervall(e)s*, Bélgica, v. 2 n. 1.

_____. 2006. What is performance studies. In: _____. *Performance studies: an introduction*. Nova York: Routledge, 2. ed., 2006, p. 25-51.

_____. 2015. *What is performance studies – Entrevista com Richard Schechener*. Disponível em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-portuguese>>. Acess June 23.

Wagner, R. 2002. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

Varley, J. 2010. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, Dulcina Editora, 2010.