

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO TOCANTINS
CAMPUS GURUPI
CURSO SUPERIOR DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

CLEOMAR VIEIRA DA SILVA

Processo Criativo de um Teatro Ritual Experimental: Análise da Cena Omaé apresentada no II Mutuca no IFTO Campus Gurupi.

GURUPI
SETEMBRO/ 2016

CLEOMAR VIEIRA DA SILVA

PROCESSO CRIATIVO DE UM TEATRO RITUAL EXPERIMENTAL: ANÁLISE DA CENA OMAÉ APRESENTADA NO II MUTUCA NO IFTO CAMPUS GURUPI.

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – *Campus* Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Orientador: Professor Me. Brenno Jadvas Soares Ferreira.

GURUPI

SETEMBRO/ 2016

Silva, Cleomar Vieira da

Processo Criativo de um Teatro Ritual Experimental: Análise da Cena Omaé apresentada no II Mutuca no IFTO Campus Gurupi.

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação

Ciência e Tecnologia do Tocantins, Campus Gurupi, 2016.

Orientador: Professor Mestre. Brenno Jadvas Soares Ferreira. 1. Teatro ritual. 2. Grupo de experimentação. 3. Processo criativo.

Cleomar Vieira da Silva

Processo Criativo de um Teatro Ritual Experimental: Análise da Cena Omaé apresentada no II Mutuca no IFTO Campus Gurupi.

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – *Campus* Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Aprovado em:_____/____/_____

BANCA AVALIADORA

_____

Professor Me. Brenno Jadvas Soares Ferreira
Presidente da Banca
IFTO – Campus Gurupi

_____

Professor Esp. André Luiz Moura Siqueira
Membro da Banca
IFTO – Campus Gurupi

_____

Professora Me. Marli Fernandes Magalhães
Membro da Banca
IFTO – Campus Gurupi

Todas aquelas pessoas. O que estão fazendo? O que estão pensando? Todos nós vamos morrer, que circo! Só isso deveria fazer com que amássemos uns aos outros, mas não faz. Somos aterrorizados e esmagados pelas trivialidades, somos devorados por nada.

Charles Bukowisck

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a God. O mundo muda, mas sei que uma energia superior permanece. Do nada, nada sai. Entendo que não existe só uma verdade, por isso agradeço a todas que conheci nesse caminho. À minha família em geral, e à minha mãe que é o maior exemplo de felicidade que conheço. Ao IFTO e os docentes, que permearam minha formação, em especial ao Taiom e André, à Marly um exemplo de mulher, ao Brenno por me orientar e me deixar despreocupado na maioria do tempo, me fazendo perceber que o tempo é você que constrói, à Edna e Paulo meus parceiros de artigos e responsáveis pelas melhores viagens que já fiz. São nomes que sem dúvida me recordo quase sempre. E bom, aos meus amigos. Sinceramente a lista é tamanha que tenho medo de esquecer alguns, mas vamos lá: Ao Roberto Carlos por me fazer entrar no curso e ser meu primeiro parceiro de teatro aqui na cidade, em especial meus amigos de sala de aula, Renato e Laninha, que são pessoas imensuráveis em humildade e companheirismo, incontáveis vezes me buscaram e me levaram da faculdade, pra estágios, pra tudo que era lugar e que eu sei que são amigos de IF. Falando em IF, não posso esquecer da turma do ensino médio, que por tantas vezes fui confundido como sendo da “turma” deles, obrigado ao Lui, e ao Antônio por me tratarem como um irmão e cederem o sofá ou um colchão quando muito tarde não tinha como eu voltar do IF para casa, e pelo perigo que é a cidade, falavam “Dorme lá em casa mano” , ao Guilherme pelas outras tantas caronas que não sei por onde começar, a Mila e seus conselhos e seus abraços a estar junto na melhor viagem de todas que foi a Pernambuco. Falando disso, amigos que não são do médio nem são professores, e lá vamos nós, Lili tu também significa muito pra mim e toda sua família faz (p)arte de mim. Elisa eu sei que um dia vai ler isso e quero que se lembre que eu ti amo, é um grande espírito que carrego comigo mas tens a alma de vento e teve que ocupar outros corações, saudades demais de tu. Nany eu também tenho que dizer que ti amo por tudo que me proporcionou e por me ajudar a descer das árvores que crio e pisar os pés novamente no chão; Aline tu é outra ‘mana’ que Deus me deu, obrigado por me ajudar e por me ouvir. Tu bem sabe que Monange, Projeto, Cocadinha, Tu Toma Vergonha Nessa Tua Cara, o ET, e o Projeto foi Deus que me Deu É Meu! Entre outros milhares de apelidos que criamos para as funções. Joe obrigado por tudo,

pelos risos nos piores momentos e pelos olhares distantes em lugares apertados demais para falar em voz alta, grato por tudo. A todos do grupo experimental que possibilitaram o desenvolvimento desse trabalho, sem vocês isso não poderia acontecer. E aos amigos distantes que nunca vi pessoalmente, Dudu, “negoço” mais doido e intenso é o que a gente tem cê sabe que o Sheol lhe espera e a seiva há de correr em vossos ombros marcados pelo Vygotsky (pronto, não reclame que não falei dele no tcc), e espero que venha em um Pterodátilo me ver. À Lívia, um pedaço do meu coração sempre vai ser teu. Ao Delano que me incentivou várias vezes a persistir e acreditar no que eu acredito. A Tatá sua coragem e seu amor, sempre que lembro de tu, me orgulho muito. Aos grupos, Mõtiro de Teatro e S.O.P.R.O Pesquisa Melodramática, que são os que atualmente participo e onde tenho outros irmãos. Ao Lavísck que foi um marco na minha vida, ao Tempo Kairós que nunca esquecerei.

RESUMO

Trabalho que relata o processo criativo de uma cena dentro de um grupo de pesquisa criado no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins-Campus Gurupi. A cena Omaé foi criada a partir de livres experimentações corporais, exercícios individuais e coletivos, repertório pessoal dos atores e o processo que chamamos de imaginação-experimentação-observação. Tendo como base teórica Antonin Artaud, Lúcia Santaella, Claudia Muller entre outros que colaboraram para o desenvolvimento desse trabalho. As práticas aqui descritas contribuíram para o meu desenvolvimento quanto ator-pesquisador, além de ressaltar a importância de grupos de experimentação dentro do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, para que os estudantes tenha(m) a oportunidade de vivenciar os processos de construção teatral de forma mais profunda.

Palavras Chave: Teatro ritual – Grupo de experimentação – Processo criativo

ABSTRACT

Work reports the creative process of a scene within a research group created at the Federal Institute of Education, Science and Technology Campus - Tocantins Gurupi. The Omae scene was created from free body experiences, individual and group exercises, personal repertoire of actors and the process that we call imagination, experimentation, observation, had the theoretical basis Antonin Artaud, Lucia Santaella, Claudia Muller and others who contributed to the development of this work. The practices described here contributed to my development as an actor - researcher, and underline the importance of experimentation groups within the course of Performing Arts Degree , so that students have the opportunity to experience the theater building processes more deeply and not only within the obligations that a course requires.

Keywords: ritual theater - experimental group - creative process

SUMÁRIO

1. MINHA ENTRADA NO CURSO E MINHAS VIVÊNCIAS. 11
2. SOBRE O TEATRO RITUAL E A CRIAÇÃO DA CENA 13
3. SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA 16
3.1 O método utilizado até chegar ao corpo do xamã..... 20
4. SOBRE OS SIGNOS QUE COMPUNHAM A CENA 22
4.1 A pintura corporal de carvão..... 22
4.2 A capa de folhas secas..... 23
4.3 O filtro de sonhos..... 24
4.4 O pacote de conchas no pé direito 24
4.5 O bastão de madeira levado nos dentes..... 26
4.6 O pano branco e as folhas que (não) haviam 25
5. A PEREGRINAÇÃO DE OMAÉ 27
5.1 Na palma da mão, um aviso. 27
5.2 Quando o corpo não cabe mais na casca..... 28
5.3 Caminhando para uma morte serena. 29
5.4 O inconsciente de sua metamorfose 30
6. OS FRUTOS DA ÁRVORE QUE MORREU. 31
7. REFERÊNCIAS 33
8. APÊNDICES..... 39

1. MINHA ENTRADA NO CURSO E MINHAS VIVÊNCIAS

Minha entrada no curso foi por indicações de amigos que disseram que eu tinha “o jeito” para o teatro, e assim, eu fiz. No início do curso a empolgação era evidente, pois não tinha algo que eu quisesse mais do que estudar. Mas estudar para que? Para quem? Isso realmente dá dinheiro? O que você vai fazer depois que terminar? Vou te ver na Globo? São questionamentos que uma maioria dos estudantes de teatro escutam ainda mais aqueles que decidem fazer disso seu meio de sustento.

Alguns períodos se passaram e alguns colegas foram desistindo do curso. Recordo-me de uma vez que tentei montar um grupo de pesquisa, e devido ao tempo que ninguém tinha isso não foi possível, tentei um diálogo com alguns colegas de turma, mas o resultado foi falho.

Em meados de 2013, um dos professores do curso, Taiom Tawera, convidou-me para fazer exercícios, tais como: corridas energéticas, meditações induzidas, exercícios para exaustão, improvisação mimética, entre outros. Aceitei e estava feliz em fazer parte de um grupo, ainda que não formalizado como grupo de pesquisa no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins - IFTO, mas que sem dúvidas me traria reflexões a respeito de meus questionamentos iniciais.

Em um dos encontros o professor Taiom deixou claro que ali ele era apenas um facilitador, nos desafiou e fez a seguinte proposta, não exatamente nessas palavras: “Eu estava pensando em fazer algo voltado para o ‘*ritual’*, em que você Cleomar fosse um xamã velho e que a Elisa, - outra aluna integrante do grupo - fosse uma iniciante nessa arte/ou que ela te procure pra cura de alguma doença, o que acham?”. Esse foi meu primeiro contato com a palavra ‘ritual’.

(In) felizmente no momento, outros afazeres surgiram e o grupo se desfez, mas nunca perdemos o contato e isso manteve em mim esse desafio. Não sou muito alto, e para mim na época, isso era um fator que dificultava minha atuação em personagens que eram velhos.

Já aparento ter menos idade do que realmente tenho minha genética não me permitiu crescer muito e fez com que eu tivesse as feições mais juvenis, e entendia isso como uma dificuldade para “sair desse corpo” e construir um corpo de um velho, que era o caso.

Com o tempo, surgiu outra oportunidade de fazer parte de um grupo de pesquisa, dessa vez a convite do professor André Moura. Reuníamo-nos todas as quartas-feiras nas dependências do IFTO - Campus Gurupi, para *‘experimentações’*. Outro termo, até então, desconhecido para mim. Éramos um grupo bem diversificado, desde os biotipos até as crenças. Faziam parte do grupo, eu, o André Moura, e os alunos Lucas Mendonça, Nattan Roberto e Juliana Alves.

A decisão de tornar a história desse grupo e da cena experimental em objeto de pesquisa se deu porque acredito e vejo a necessidade de registrar o que se é produzido no curso de forma científica, não apenas de forma audiovisual, além de ter sido um marco para minha trajetória como artista e estudante de teatro.

Dentro dessa proposta os participantes do grupo de pesquisa faziam exercícios diversos, que mais a diante irei retomar e explicar as principais atividades que executadas que despertavam a criatividade, contato-improvisação, planos corporais, corporeidade a partir das matrizes africanas, que eram despertadas em nós através de músicas oriundas da África o que deu início (mesmo que de forma inconsciente) a criação da cena e experimentações ritualísticas.

2. SOBRE O TEATRO RITUAL E A CRIAÇÃO DA CENA

A maior referência que trago nesse trabalho sobre teatro ritual, é Antonin Artaud, grande parte de suas obras é voltada à construção do conceito de teatro ritual, e suas práticas. Artaud é considerado um dos maiores teóricos do teatro ritual, base para vários estudos em áreas diversas. Para me ajudar nos conceitos, tive suporte em Patrice Pavis (2008) com o livro Dicionário do Teatro, onde conceituo alguns termos, inclusive, o ritual.

Para mim, o teatro-ritual é um recorte de tempo e espaço, um momento que o verbo cai, as concepções padronizadas somem e vem à tona um novo corpo com um olhar do mundo diferente e que trás uma mensagem, seja um aviso, uma advertência ou uma maldição. Quem participa do teatro-ritual, participa de outro local e juntamente, mesmo que não visível, permite ser tocado, primeiro interiormente, depois pelo o que os olhos e ouvidos enxergam e ouvem.

“O rito em si, nunca foi separado do teatro, como as três batidas para que se inicie uma peça, a cortina vermelha, a ribalta, a saudação ao público”. (Pavis, 2008). São cerimônias que permanecem com o tempo e que *sim*, também permanecem como um ritual.

Falando em tempo passado e presente, é notável que na era das máquinas e dos aplicativos que tanto facilitam nossas vidas, há uma necessidade muito grande de voltarmos nossos olhos aos costumes antigos. Segundo Antonin Artaud em O teatro e seu duplo:

> E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. (ARTAUD, 1986, pág. 29).

Visto que a tecnologia hoje em dia, é algo que está arraigado em nosso meio de tal forma que nos esquecemos dos ritos, daquilo que foi construído antes de nós, e quase como um apelo, Artaud (1986) se questiona quem assumirá esse papel

de não deixar que o *natural* e *mágico* se perca. Afirmo que, esse papel um dia eu fiz, e a memória de tal feito está sendo registrado neste trabalho.

Victor Turner afirma que não existe religião ou arte inferior ou superior a outra e se tratando de cultura e religião, trago uma reflexão sua do livro O Processo Ritual, onde relata o processo de um ritual da tribo africana chamada *ndembo*[1]*:*

> Em matéria de religião, assim como de arte, não há povos "mais simples", há somente povos com tecnologias mais simples do que as nossas. A vida "imaginativa" e "emocional" do homem é sempre, e em qualquer parte do mundo, rica e complexa. (TURNER, 1974, pág. 16).

Assim como, não há um processo criativo mais valioso que outro, nem um rito que se cria dentro de uma sociedade/comunidade/grupo de pesquisa (que é o caso) menos valioso do que outro, a vida que também criamos no nosso imaginário é preciosa, pois quando nos permitimos "viajar" dentro dela descobrimos e criamos histórias verdadeiras.

Foi assim com Omaé, essa introspecção se fez necessária diversas vezes para que, eu enquanto ator tivesse a certeza do que estava criando. O emocional está lado a lado com o imaginativo, pois a emoção que pode ser instigada do interior para o exterior, através das memórias emotivas, e do exterior para o interior. Turner ainda afirma que:

> Os rituais revelam os valores no seu nível mais profundo... Os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados. Vejo No estudo dos ritos a chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humanas. (TURNER, 1974, pág. 19)

E foram esses ritos que nos fizeram sobreviver e olhar para nosso interior libertando, muitas vezes, sentimentos que não se fazem presentes no cotidiano. Artaud (1964, pág. 25) nos diz que: "Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido (...)".

[1] Objeto de pesquisa que Victor Turner estudou para seus escritos sobre o ritual.

A arte não é apenas divertimento, assim como eu, Artaud rejeitou esse teatro burguês, a tal mecanização do teatro, o teatro baseado no verbo. Concordo com a ideia de que mesmo sem a existência da palavra, da verbalização do que se é pensado, é possível o fazer teatral, e a transmissão dessa mensagem, do que “se quer dizer”. Faça o teste, pronuncie uma palavra na frente de outra pessoa em voz audível, e perceba o *movimento* que sua face faz, em seguida pergunte à pessoa se ela entendeu. Agora, pronuncie novamente a mesma palavra, com a mesma intenção, mas sem som, e pergunte se a pessoa entendeu, vai notar que ela irá compreender.

Por mais que não haja som, *o movimento predispõe ação que pode ser um gesto ou movimento.* O gesto carrega consigo um valor cultural (como se despedir de alguém, acenando com a mão), o movimento é *qualquer* ação corporal que não tenha um significado cultural próprio (como quando se anda e os braços se movimentam de forma alternada das pernas).

Em seu livro, O teatro e seu espaço Peter Brook, (1970, pág. 46) diz que: “Todas as formas da arte sagrada foram destruídas pelos valores burgueses, mas uma observação dessas não facilita o nosso problema.”. Tal observação é de total relevância quando se pensa no papel do estudante de teatro.

É claro que apontar as dificuldades de fazer um curso sem a devida estrutura física, com a falta de laboratórios, passando por greves (algumas necessárias, outras em momentos errados) dificulta e muito o aprendizado, pois somos objeto direto da faculdade, agora isso não pode em nenhum momento afetar a busca individual do que se quer aprender, do famoso “correr atrás”, isso depende exclusivamente de cada pessoa.

Pois, assim como no ritual, deve-se acreditar no que se faz e no que se fala, respeitando as limitações naturais que existem no ambiente e as próprias barreiras internas, compreendendo assim que, por vezes existe a necessidade de se *buscar* forças internas e externas para prosseguir. E esse processo foi um exemplo disso, a busca por uma força coletiva, resultando em uma criação coletiva.

3. SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

O grupo era formado por mim no momento que cursava o 4º período do curso, Lucas Mendonça (2º período), Juliana Alves (2º período), Nattan Galvão (4º período), convidados pelo docente André Moura. O grupo não foi "batizado", não tinha um nome, o que não nos prejudicou.

Esse trabalho foi a primeira cena que o grupo apresentou, e obteve uma presença de público considerável, uma média de 50 pessoas, a idade mínima para assistir a cena também foi estipulada. Por existirem momentos em que o ator se encontrava seminu, a censura foi de 16 anos.

É importante a existência de grupos de pesquisa, dentro do campus para que os alunos também possam experimentar os seus limites físicos quanto seus potenciais enquanto atores-pesquisadores e (porque não?) o crescimento profissional. E foi através do grupo de pesquisa que a cena foi tomando forma e consistência.

Ao falar sobre o trabalho do *Living Theatre*[2], Peter Book diz que:

> [...] eles eram mais que um grupo, e sim uma comunidade fornece a todos os seus membros uma completa maneira de viver [...] São acima de tudo uma comunidade; mas eles só são uma comunidade porque tem uma função especial que dá sentido à sua existência comunal. Esta função é representar. Sem representar, o grupo murcharia; eles representam porque o ato e o fato de representar corresponde a uma grande necessidade comum. [...] (BROOK, 1968, pág. 62).

Fica claro que tanto para esse grupo, quanto para os grupos, em geral é necessário que exista um ponto em comum, algo que interligue um ao outro, que seja mais que puramente a presença de um amigo, ou de um desconhecido sorridente. Para um grupo existir, ele precisa ter um supra sentimento coletivo.

A partir de agora tratarei o docente André Moura como um parceiro de grupo, não especificando a função dele dentro da instituição mas o processo que vivenciamos dentro do grupo experimental.

[2] É uma companhia de teatro norte-americana e um dos grupos mais antigos (fundada em 1947) de teatro experimental que ainda existe nos Estados Unidos.

Durante o processo criativo houve divergências quanto à fixação do grupo. Por vezes dificultando a construção de algo que tivesse a “cara” daqueles que estavam fazendo parte. Em entrevista com André Moura, ele comenta das dificuldades que tínhamos, principalmente em relação aos ensaios.

> [...] a gente foi foi foi foi, e ai a gente teve uma quebra [...], a gente meio que enfraqueceu assim, teve um encontro que vinha o Cleomar e a Ju, teve encontro que veio o Cleomar e o Lucas, no outro encontro veio só o Cleomar, num encontro, por exemplo, Nathan sumiu ai desapareceu, ele foi caminhando assim [...] (ANDRÉ MOURA, entrevista gravada em 15 de julho de 2016).

É necessário para os grupos em geral a liberdade de acontecer interferências. No grupo experimental esse feedback [3] era feito por todos os integrantes, para tal foi necessário que o grupo criasse um vínculo que permitisse a troca de opiniões sem divergências futuras. Essa interação dava-se principalmente através do saber ouvir e falar. Ainda em Brook vemos que um grupo, “”[...] existe para representar, ganha sua vida através da representação e suas representações contêm os momentos mais intensos e íntimos de sua vida coletiva. (BROOK, 1968, pág. 62).

Esses momentos íntimos são expostos quando se está em cena, tudo que foi construído, toda a vida do grupo entra em cena, se tornam um só, um que doa a sua força pelo outro.

E o *convívio* com os participantes do grupo que foi além das quatro paredes da sala de dança, foi necessário para que se criasse uma harmonia maior ainda dentro de cena. Como afirma Luana Proença (2013) em sua dissertação, quando fala sobre Cumplicidade e Intimidade dentro da improvisação e o quanto isso é importante para um grupo, pois, a partir do olhar e da compreensão desses, já se consegue compreender o que o outro quer dizer:

> É algo que eles fazem sempre, andam, conversam e observam. Dizem, como vários teóricos de teatro, que observar faz parte do treinamento do

[3] Reação a um estímulo.

> improvisador e é algo que também precisa ser treinado. (PROENÇA, 2013, pág. 44)

Assim, um caminho eficaz para a montagem cênica, se divide em três partes. A primeira é a *imaginação* (parte que abstraíamos as ideias) – a segunda é a *experimentação* (parte que praticávamos as propostas) e a terceira - *observação* (momento em que sentávamos e discutíamos o que tinha sido executado), método sistematizado nesse trabalho.

Essa forma de classificar as etapas em tríade, também é feito por Santaella *et al* Charles Sanders Peirce (1931-1958) no livro Teoria Geral dos Signos página 17-18 quando expõe como são denominados as etapas para criação de um signo, de "primeiridade, secundidade e terceiridade", ela diz:

> Peirce [...] finalmente fixado para elas a denominação logicamente mais pura de "primeiridade secundidade e terceiridade", O primeiro está aliado às idéias de acaso, indeterminação. Frescor. originalidade. espontaneidade, potencialidade, qualidade. presentidade. imediaticidade, mônada... O segundo às idéias de força bruta. Ação reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada... O terceiro está ligado às idéias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação. (PEIRCE, 1995, pág. 17-18).

A primeira etapa da criação está ligada ao espontâneo, às ideias livres, nada sistematizado ou racionalizado, assim, quanto à *imaginação*, éramos instigados a partir dos relaxamentos e momentos de massagens coletivas. Nos momentos de relaxamento, havia uma dedicação com seu próprio corpo, um momento de “parar” e dar uma atenção especial ao corpo. Na entrevista feita com os participantes do grupo, Lucas Mendonça relembrou que:

> [...] uma coisa que eu queria acrescentar é que uma das coisas que eu mais apreciei assim, que eu mais apreciava mesmo, era essa busca desse, digamos, iluminação né. Através dos exercícios corporais que existiam ali, os processos meditativos que fazíamos do respeito pelo corpo do colega, daqueles processos que a gente fazia massagens né, cada reunião era um colega que a gente deveria fazer uma massagem, fazer uma espécie de passe ali uma energização [...] (LUCAS MENDONÇA, entrevista gravada em 15 de julho de 2016).

Esses momentos eram acompanhados de músicas tranquilas, por vezes instrumentais, e outras por sons da natureza, principalmente pelo som da chuva. Segundo Sachs *apud* Piwnica (2010, p.10): “A imaginação é guiada pela intenção.”. Se a intenção era imaginarmos situações mais tranquilas, como um barco que segue o curso do rio, ou sozinhos em algum lugar escuro, a pessoa que conduzia a meditação escolhia uma música que auxiliava na imaginação.

Nas massagens coletivas, chamávamos de “presente” que alguém do grupo recebia. Em que todos se dedicavam ao corpo do outro, o respeito aos seus limites, os toques, sempre respeitosos. Eram momentos adoráveis, algumas vezes, nos entregávamos de tal forma que dormíamos e acordávamos ao toque de alguém acompanhado pela voz chamando pelo nome de quem estava adormecido.

Passado esse momento de relaxamento, que às vezes era no início do trabalho e outras ao final, as propostas eram feitas e as *experimentações* começavam. Na secundidade, é o momento da dita, força bruta, das ações, dos limites, algumas vezes, acompanhadas de músicas, outras apenas pela criação individual de cada um. Outros momentos todos se “jogavam” e a energia do grupo nos levava para outros lugares, outros momentos, um jogo que me marcou muito foi o do monstro, que consistia em, um ator que fazia o personagem do entrevistador e os outros se organizavam da forma que ficassem mais unidos possíveis (simulando o corpo de um monstro), e esses deveriam responder em uníssono, sem antes combinar, as perguntas do entrevistador.

E por fim a terceiridade que está ligada à continuidade dessa representatividade, a mediação entre o que se fez e o que se pensou, no nosso caso era o momento da *observação* que era feita ao final das experimentações. Nesse momento, todos em círculo falavam do que aconteceu naquele encontro. Esse momento também servia de reflexão para se falar o que se produziu naquele período que passamos ali. E sem dúvida, para mim, sempre foi um dos momentos mais produtivos e racionais.

No momento das experimentações, muitas vezes se fica “cego” pela intuição, e o ator apenas se deixa levar pelo ambiente, pelos sons, e o que executa. Neste caso, o ator nos momentos em que é questionado sobre os exercícios, por exemplo: “O que te levou a fazer o movimento X?” Ele pode não saber responder. Pois, estava no momento da inspiração, da entrega total, o que deve ser sim trabalhado, mas deve ser feito de forma consciente para que o ator não se perca nos próprios caminhos que ele construir. Segundo Lorelle *apud* Sachs (2007, p.35) págs. 28 e 29 ela aborda Artaud sobre a autonomia de criação em que os atores criam a partir da espontaneidade:

> [...] essa indicação de Artaud demonstra que é a partir dessas técnicas de espontaneidade que surge um campo de experiências até então desconhecido, no qual se passa a criar personagens não mais a partir de textos, mas inventando, através das imagens do corpo em movimento, seres não psicológicos, espécies vivas, forças naturais ou abstratas. (LORELLE *apud* SACHS, 2007, p.35).

Que vem corroborar com a forma que trabalhamos nesse processo de montagem e criação da cena, inclusive para entender e construir o corpo do persona que estava por vir.

3.1 O método utilizado até chegar ao corpo do xamã

Falando da pesquisa pessoal, observei pessoas no dia a dia, as situações que me suscitavam emoções, e isso reverberava em meu corpo nos momentos das práticas. Um elemento que foi essencial para construção do personagem foi o observar as árvores “mortas” que haviam por onde eu andava.

A estrutura delas foi algo que usei para imaginar como seria a morte desse xamã. Sabendo que no xamanismo, esse líder religioso tem ligação direta com o sagrado e é protegido por um animal espiritual e ligado a um dos quatro elementos (água, terra, ar ou fogo). Como Claudia Sachs (1995, pág. 29) em sua tese diz: “Os meios são o seu próprio corpo trabalhado de maneira a tal a tornar-se

maleável à identificação com os animais, o vento, o fogo, etc.” No caso, os meios que ela diz, são os meios de trabalho que temos e por onde podemos começar.

Também discutíamos isso nos encontros, a pergunta era “qual dos quatro elementos você acha mais próximo de si?”. A partir de então, fui analisar detalhes da minha relação com esses elementos, notei que era mais próximo da *terra*, desde preferir andar descalço, a não me importar de sentar no chão sujo, então os exercícios que fazia tentavam explorar ao máximo esse contato com o piso.

Criando essa relação entre eu, a terra, a “árvore-morta”, as experimentações começaram a ficar mais direcionadas e começamos a aperfeiçoar as ações. Em uma viagem que fiz para o nordeste, no estado de Alagoas, fui de carro de passeio, onde pude perceber melhor a mudança da vegetação pelos estados que passávamos. Sempre que possível eu tirava fotos da vegetação, como estávamos em movimento não tinham uma qualidade muito boa, porém, o que importou na construção foi essa busca imagética de referências para construção corporal.

Partindo da vivência do ator enquanto espectador e admirador de trabalhos que não utilizam de grandes aparatos cenográficos nem indumentárias espalhafatosas, e sim, que buscam utilizar apenas o ator em cena e suas potências corporais, fiquei empolgado e curioso para experimentar exercícios que despertassem essas potencias em meu corpo. Segundo Cláudia Sachs (1995) em sua Tese pág. 33 “... o “pulso” criativo no coração do teatro é o corpo do ator, seus movimentos e suas imobilidades.” Até os limites do corpo, podem ser usados como principio de criação, e consequentemente, de superação.

Desde a maquiagem corporal usada pelo ator, o tecido branco no meio do espaço, os objetos grandes e pequenos envolvidos, todos esses signos foram imaginados e construídos durante os encontros e acabaram fazendo parte da cena.

4. SOBRE OS SIGNOS QUE COMPUNHAM A CENA

Segundo Lúcia Santaella (1995, pág. 11) “[...] não há, de modo algum, comunicação, interação, projeção, previsão, compreensão etc. sem signos.” Desse modo, esse capítulo irá abordar sobre os signos utilizados no dia da apresentação, seu valor para a cena, e como foram definidos tais objetos.

4.1 A pintura corporal de carvão

Depois de pesquisar um pouco, e dentro do que eu acreditei fazer parte da construção do meu xamã, decidi explorar a pintura corporal. Essa “segunda pele” que busquei dar ao xamã, auxiliou na caracterização do personagem, e é um material que mesmo suando, não sai com facilidade, tanto que mesmo depois da cena ter findado, e nas fotos com amigos que tirei, o pó do carvão permanecia no meu corpo.

Eu produzia o pó da seguinte maneira, friccionava um pedaço de carvão ao outro e disso saía um pó negro, e depois, esfregava nos braços, pernas (até a altura da virilha), costas e barriga, exceto no rosto e nos cabelos. Pois no período da apresentação, meus cabelos estavam ruivos, e isso também colaborou para a construção do personagem, vendo as fotos depois tive essa certeza.

Após experimentar em casa, levei a proposta para o grupo e eles concordaram. Nas costas, com auxílio de fita adesiva, fiz o desenho semelhante ao “Yng-Yang[4]”, próximo dos números 6 e 9, que é a minha percepção mais concreta do desenho, passava o pó de carvão por toda a extensão das costas, e depois, retirava as fitas, permanecendo a marca dos símbolos feitos. Tal símbolo criado representava o equilíbrio que existem nas diversas coisas que o mundo tem, e que as pessoas também buscam.

[4] **Yin Yang** é um princípio da **filosofia chinesa**, onde yin e yang são duas energias opostas. Yin significa escuridão sendo representado pelo lado pintado de preto, e yang é a claridade.

Imagem 1: Experimentações na sala de ensaio.



Fonte: Arquivo pessoal

4.2 A capa de folhas secas

Após ver vídeos sobre matrizes africanas e conversas com o grupo, também pude notar a necessidade de uma capa que pudesse trazer/fazer referência por onde o Omaé peregrinava. Existe um orixá que se chama Obaluaiê[5], que é o responsável por curar as doenças. Segundo a Umbanda, ele retira a doença da pessoa, seja qual for, e pega pra si tal enfermidade. O motivo desse orixá ser todo coberto de palha é para que ninguém veja as chagas que ele carrega em sua pele. A capa foi feita de tecido de juta, cola e folhas secas coletadas principalmente da árvore que tem em frente à minha casa.

A cola era de sapateiro e a preferência era sempre pelas folhas de cor amarronzada, que deram um aspecto mais envelhecido para a capa. Como

[5]Obaluaê é o Orixá que atua na evolução dos seres. Responsável pela cura e consequentemente pelas doenças também.

acabamento, amarrei uma folha de buriti com fio de nylon na capa, mas no momento que comecei a andar ela escorregou para o lado esquerdo do corpo, o que não me impediu de fazer os movimentos já ensaiados.

Imagem 2: Entrada de Omaé no espaço.



Fonte: Arquivo pessoal

4.3 O filtro de sonhos

Como o xamã também representa essa ligação com o sagrado, a cura e o tratamento, o filtro de sonhos veio para compor essa materialização do ritual, feito por um amigo que utilizou linha encerada verde, azul e branca e um galho flexível, um adereço que surgiu a partir da ideia que esse persona vinha peregrinando da floresta e do que a natureza oferecia, ele ia se caracterizando cada vez mais com “os pedaços da floresta”. Carreguei esse objeto no pescoço até a outra extremidade da sala. Abordarei esse elemento com mais detalhes no próximo capítulo.

4.4 O pacote de conchas no pé direito

Pela sonoridade produzida a cada passada que ele dava, era como se anunciasse a sua chegada sem pronunciar nenhuma palavra. As conchas eu trouxe

de uma viagem que fiz ao nordeste (a de Alagoas), é como se fossem as recordações do Omaé quando viu o mar pela primeira vez, e isso ele sempre carregava consigo. Para mim, as conchas tinham um valor de lembrança de fato, pois, foi uma experiência única ver o mar pela primeira vez.

4.5 O pano branco e as folhas que (não) haviam

Durante as experimentações, um dos objetos mais usados era um tecido branco, ele era usado em experimentações individuais e coletivas constantemente. Recordo-me que em uma das primeiras experimentações, o André dizia que “é um tecido que carrego comigo há um tempo, e que gosto muito.”.

Ou seja, nós do grupo de experimentação, acreditávamos que quanto maior o grau de importância se dá a um objeto e o seu uso na cena, maior energia ele carrega. E essa energia existia no tecido. Foi algo que me fez, mesmo de forma tímida, explorar limites do meu corpo, tais como o despir e vestir embaixo do tecido, o caminhar buscando sempre o desequilíbrio, visto que o tecido era liso o que dificultava caminhadas/corridas mais energéticas por cima do pano.

No dia que definimos a cena, aconteceu algo que não estava previsto, nem nos ensaios havíamos experimentado, que era a presença de folhas (secas e verdes) por baixo do tecido. O que influenciava diretamente na minha movimentação (metamorfose).

O tecido representava tanto o local do inconsciente do Omaé, aquele lugar que pouco se visita, onde guardamos os medos, onde a evolução acontece. A movimentação nesse momento da cena foi pensada em cima de tensões, suspensões, e equilíbrio por bases diferentes.

Imagem 3: Momento que Omaé entra para baixo do pano.



Fonte: Arquivo pessoal

4.6 O bastão de madeira levado nos dentes

O translado do bastão até a metade do lado direito do pano branco, surgiu a partir de experimentações que fazíamos por exaustão. Até decidir que carregaria ele na boca, improvisei com ele na nuca, testa, na articulação dos antebraços. Mas todas essas improvisações com o bastão influenciaram algo que já tinha construído que era andar em ponte (quando deito no chão de costas e me ergo apoiado com as pernas e braços ficando com o tronco fora do chão e cabeça pendurada para trás). O caminhar dessa forma corroborou em uma animalização, que para mim, foi mais verdadeira, o que desencadeou a blablação[6] como próxima ação da cena.

[6] Segunda Viola Spolin (2010) “Blablação é um som vocal que acompanha uma ação, não a tradução de uma frase portuguesa.”.

Imagem 3: Trajeto feito em ponte com o bastão na boca.



Fonte: Arquivo pessoal

5. A PEREGRINAÇÃO DE OMAÉ

5.1 Na palma da mão, um aviso

Depois que é permitida a entrada do público na sala, e as pessoas se acomodavam no espaço pré-definido por um tecido de tnt[7] preto no chão em formato de “L” e os personagens que estavam no cortejo conduzindo o público para dentro do espaço se calarem, e já tiverem feito a purificação do espaço, música começa a tocar Didgerrido[8] e Omaé aparece por trás da plateia e começa a andar entre as pessoas, em algumas ele pede a mão, a pessoa cedendo, ele passa o dedo dentro

[7] É a abreviação de *trinitrotolueno* nome do material utilizado para confeccionar esse tipo de tecido.
[8] O DIDGERIDOO ou DIDGE é um instrumento musical de sopro considerado sagrado pelos nativos australianos. Seu som conduz rituais místicos e a forte vibração emitida traz uma sensação de força, poder e magia.

da cuia que está com alguns pedaços de carvão, e passa no centro da palma da mão da pessoa que lhe cedeu, fazendo um pequeno círculo negro. Para o Omaé, aquele círculo era um aviso para a pessoa ver, como é a vida, um ciclo que se torna vicioso e que só a força da própria pessoa poderá quebrá-lo, e mudar o destino da sua vida.

A ideia do desenho do círculo na palma da mão surgiu do questionamento: “Como criar uma ligação mais direta com o público?” Já que a cena também tinha caráter intimista, o símbolo do ‘círculo’ foi criado a partir de experimentações de formas, foi tentado uma estrela anteriormente, porém a execução era falha, optamos pelo círculo pela facilidade e praticidade.

5.2 Quando o corpo não cabe mais na casca

Ao chegar à outra extremidade da sala, Omaé partia para seu despir, a retirada de todos os objetos que ele carregava, pois agora, ele estava se dirigindo para transcender e voltar para um dos seus estados naturais. Ao retirar o saco de conchas do pé, o filtro de sonhos do pescoço e posicioná-los a sua frente. A forma com que retira a capa sem o auxílio das mãos também o que é uma característica da sua história.

Omaé usava apenas movimentos de cabeça e deitava com a coluna para trás, de forma que o peso da capa fazia com que ela fosse caindo naturalmente. Por um instante Omaé deixa a capa pendurada pela ponta do nariz, e no tempo de uma respiração profunda a capa cai e sua face é revelada. Omaé tinha cabelos vermelhos, e seu corpo estava curvado para trás, ainda desequilibrado, se acostumando sem o peso da capa que carregava. Voltando para a posição ereta do seu corpo, outra respiração, e dando dois passos para trás, pisava em cima da capa caída no chão, e se abaixava (agachava) para deitar de costas e passar para a posição animalesca. Antes disso, pegava um pequeno pedaço de madeira e colocava entre os dentes como seu sacrifício para mostrar a todos que estava pronto para o próximo passo.

Esse momento foi criado depois da composição final da capa, do saco de conchas e do filtro de sonhos. Visto que o próximo passo era uma movimentação mais brusca e visceral, a possibilidade de movimentos era bem maior sem esses objetos. Além do risco de quebrar algum deles ou me ferir, o que chamamos de “sujar a cena”. Para a cena a seguir eu já havia construído um roteiro de ações, mas um *erro* fez com que eu ampliasse os movimentos.

5.3 Caminhando para uma morte serena

Depois que colocava o pedaço de madeira entre os dentes, ele ficava posicionado em ponte, tronco erguido do chão apoiado pela palma das mãos e pés, cabeça pendurada para trás, e se locomovia dessa forma em volta do tecido indo em direção ao público, a figura que formava era semelhante à de uma formiga, na concepção do ator claro, para o público a referência que fizeram foi da famosa cena do filme “Exorcista” pela direção de William Friedkin (1973), em que a menina desce as escadas em posição de ponte supostamente possuída por um demônio. Ao chegar à metade do caminho, ele soltava o pedaço de madeira entre os dentes e começava sua reza de despedida.

Exatamente nesse momento em que eu solto o cabo de madeira que levava na boca, aconteceu um pequeno imprevisto. Como esse pedaço era roliço no momento que o soltei, ele rolou mais que deveria e em vez de ir para o lado ele se posicionou bem no centro do ‘caminho’ que eu iria percorrer. No momento em que eu saio da ponte, eu fico quase deitado, e começo a caminhar com o corpo tensionado apoiado nos cotovelos/mãos e ponta dos pés. Eu passei a perna direita por baixo do corpo e estiquei no máximo para eu girar em cima do eixo e dar o próximo passo, nesse momento chutei o cabo de madeira, o que acabou me deixando um pouco nervoso por perceber que teria que encontrar outra maneira de prosseguir. O que me fez pausar a caminhada, olhar para a plateia e começar a blablação com mais intensidade. Usar o imprevisto para potencializar essa parte da cena fez com que fosse mais crível ainda o sentimento.

Não havia palavras corretas saindo da sua boca, era por uma língua antiga que usava tanto o corpo e suas tensões para se expressar quanto à palavra na sua forma original, ou seja, apenas dita sem articulações pré-ensaiadas como se fazem com as crianças. Omaé externava palavras do seu âmago que reverberavam pelo seu corpo, até seus extremos. Doía dizê-las, eram frias e quentes, grandes e curtas, de todas as formas e sabores, mas Omaé as pronunciava sem pudor e seguia seu caminho desfigurado, ofegante, até se apoiar em cima de sua perna direita com o dorso do pé, panturrilha e joelho sendo os pontos de contato com o chão e os braços se erguendo, junto com o tronco até o desequilíbrio e desaba para o lado.

5.4 O inconsciente de sua metamorfose

Ainda caído no chão, e logo que o som do Spacedrum[9] começou a tocar, fez do seu dedo indicador e médio as pernas de sua mão. E “caminhando” em direção ao tecido, o levantou e começou a escorregar para baixo dele. Aos poucos ele ia deslizando até estar totalmente embaixo daquela pele fina e branca estendida ali.

Na medida em que adentrava aquele espaço, as folhas iam dando lugar para o seu corpo, às vezes o sobrepondo, por outras vezes unidas ao seu corpo, antes era somente o corpo do Omaé em contato direto com o solo, e agora as folhas faziam essa ponte entre os dois.

Alguns dias depois da apresentação uma das espectadoras da cena veio falar exatamente do *barulho das folhas* que a fez relembrar da fazenda que morou e do cheiro que sentiu proveniente da fricção do meu corpo nelas, já que eram folhas de manga e boa parte estava verde e naturalmente elas exalam um cheiro característico da fruta. Apesar de ter sido um elemento do dia da apresentação, não me senti acuado para experimentar e deixar que a presença das folhas também me conduzisse para o outro lado do tecido.

[9] O Hang, ou Spacedrum como também é conhecido, é um instrumento de percussão feito em chapa de aço que tem a aparência de um disco voador.

Omaé estava inerte ali embaixo, o tempo de uma respiração e começou a mudança, interna e externa por baixo do tecido. Os seus movimentos eram fortes, esticava, se contorcia, a luz rosa daquela manhã banhava aquela sala e o seu corpo retorcido embaixo do tecido, as folhas eram separadas do seu corpo, o tecido foi escorrendo como uma pequena cascata que desce de pedras, e o Omaé subiu essa cascata, até alcançar o outro lado, até que se libertando daquele véu que cobria sua existência, apareceu pela última vez entre os homens, trazendo para junto de si, o tecido, deixando ele envolto em seus pés como um cobertor para suas raízes, e aos poucos, erguendo seu corpo foi se enrijecendo, as pernas como um tronco retorcido, seus braços como galhos secos esticados, palmas da mão para baixo e para cima, dedos como os menores galhos, a cabeça caída para o lado direito, respirou pela última vez e secou. Omaé cumpriu seu legado e agora, descansa pela eternidade.

6. OS FRUTOS DA ÁRVORE QUE MORREU

Dentre os frutos que colhemos com esse trabalho, além das vivências e crescimento pessoal de cada um, um artigo científico sobre a cena foi elaborado pela Juliana e aprovado para apresenta-lo no Fórum Mundial de Educação Ciência e Tecnologia que aconteceu em 2015 em Recife-Pernambuco. Assim como ela falou:

> Pra apresentação no Fórum Mundial, é como se eu tivesse analisando uma peça que assisti de alguém, não como se eu tivesse participado, pra mim já teve essa diferença na real. As pessoas passavam e me perguntava, “Nossa, e como é que foi isso?”. (JULIANA ALVES, entrevista gravada em 15 de julho de 2016).

Acredito na importância de ter esse distanciamento do objeto de pesquisa e do que foi seu papel dentro dele, aqui no caso, da construção da cena. É notório que, a exemplo de um espectador de uma partida de voleibol, quem está assistindo acaba tendo uma visão diferenciada e mais ampla do que quem está lá ativo, participando e jogando.

Sobre tudo isso que fiz e o que não foi sozinho, mas com o grupo, e pelo grupo, posso concluir que, nem sempre é aquilo que esperamos de um trabalho em

conjunto, os objetivos mudam as pessoas sem dúvida escolhem caminhos diferentes, assim, trago aqui uma breve reflexão.

Quando estava no inicio da construção da cena, quando não imaginava como nomear tal produção o André me disse algo na saída da faculdade um dia, “Cleo, nós devemos imaginar um mar, um oceano, pra executar um rio, às vezes um riacho e quase sempre uma poça de água.” Mas o importante é a persistência.

E assim, segui até aqui, por acreditar que algo maior iria surgir maior que os meus 1,55m de altura, do que um grupo de pesquisa do interior do Tocantins. Porque o “oceano” está surgindo agora, e não considerei fraqueza o grupo ter se desfeito, mas como todos concordaram, o tempo de existência dele se findou. Como André falou na entrevista:

> [...] eu acho que foi super válido tudo o que aconteceu as apresentações né, ele existiu naquele momento que ele precisava existir né, e cumpriu sua função nas apresentações e tudo, [...] bom acho que é isso assim, esses são os frutos do Omaé mais uma vivencia pra gente e a Ju que, nem me recordava que a Ju apresentou lá no Fórum lá né o crescimento do Lucas, o seu tcc e tal, acho que, mostra que fez uma diferença[...] (ANDRÉ MOURA, entrevista gravada em 15 de julho de 2016)

O método que descrevi nesse trabalho é o que o grupo experimental utilizou para a montagem do Omaé. Não afirmo que seguindo esses passos, uma montagem completa irá surgir, não é uma receita de bolo. Porém afirmo que é um método simples e de pouco custo benefício, que não necessariamente necessita de recursos financeiros extraordinários para o seu desenvolvimento, ou de várias pessoas dentro do ambiente.

Tudo na verdade, para uma boa produção artística, deve ser construído na base do diálogo, da sinceridade, do respeito ao outro, da prática diária do ator e por fim, do ouvir e falar. Pois, são das coisas mais simples que podem surgir o bastante para mover continentes, se montar uma peça teatral ou simplesmente, conduzir um abraço ao outro.

7. REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo; tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. – 3º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos).

ARTAUD, Antonin. Teatro e ritual. / Cassiano Sydow Quilici – São Paulo: Annablume. FAPESP, 2004.

BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. ED. VOZES, Petrópolis, 1970.

DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou: (a seguir); tradução Fábio Landa. – 2. Ed – São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed - São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROENÇA, Luana Maftoum, 1983- IMPRO visa AÇÃO: uma proposta de treinamento para teatro de improviso / Luana Maftoum Proença. – 2013.

SACHS, Cláudia Muller A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator./ Cláudia Muller Sachs. – Florianópolis, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. Teoria Geral dos Signos / Lúcia Santaella. – São Paulo (SP): Editora Ática S.A. 1995 – São Paulo Ind. Gráfica e Editora S.A.

SPOLIN, Viola Improvisação para o teatro. Viola Spolin; [tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. - (Estudos: 62/ dirigida por J. Guinsburg).

TURNER, Víctor W. O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

SITES

Disponível em: <http://www.girasdeumbanda.com.br/materia/144/olubaje-o-rito-para-baluae.html> Acesso em: 20 Julho 2016.

Disponível em: http://www.idealdicas.com/o-que-e-didgeridoo/ Acesso em: 20 Julho 2016.

Disponível em: http://www.significados.com.br/ying-yang/ Acesso em: 20 Julho 2016.

8. APÊNDICES.

Entrevista realizada 15/07/2016 com André Moura, Juliana Alves e Lucas Mendonça.

Cleomar: Gente boa tarde é, brigado por terem aceitado e a primeira pergunta que vou fazer é pro André. Porque que, André, naquela época que você convidou a gente pra participar do grupo de experimentação, 'cê' tinha tomado essa decisão, você já vinha pensando isso há um tempo, quando, qual que foi meio que o critério pra chamar as pessoas, ou num teve mesmo era quem era mais próximo de você. É, porque dessa decisão?

André: Tá ok então. É, primeiro que tipo, a ideia de ter um grupo de experimentação foi porque a gente não tinha outros grupos, eu acho que tinha um grupo só que o Taiom conduzia, e, não tinha outros mesmo assim, e a ideia foi experimentar né, e chamar as pessoas que tinham é uma sacada um corpo, é que pedia aquilo, assim na verdade as pessoas que eu convidei é, eu via que meio que precisavam daquilo que pediam por aquilo e tal. E de ter um espaço pro diálogo, pra prática, pra troca, pelo fazer artístico mesmo, pra gente não ficar só naquela questão de sala de aula, e vivenciar, vivenciar a construção de algo, o processo de algo assim, anh, foi mais nessa questão mesmo assim.

Cleomar: Ok. É, agora assim, Lucas no caso, tu também da mesma forma, como você se sentiu na época, que você recebeu o convite e como foi pra você essa questão da vivencia dentro do grupo?

Lucas: Hmm, eu fiquei muito feliz, quando eu fiquei sabendo assim "nossa fui convidado". Primeiramente tinha um segredo assim, você foi convidado mais não espalha, e eu fiquei ansioso, muito ansioso mesmo mas assim, o grupo assim, ele me ajudou assim muito no meu crescimento, muito mesmo, porque eu cheguei aqui no Instituto bem cru, bem "cruzin" meu Deus do céu, se pegar e tirar uma foto assim do "Lucas antes" e "Lucas depois" foi através do grupo que me foi apresentado Artaud, o Teatro da Crueldade, sem saber foi lá que eu descobri e aprendi muitas técnicas, coisa que nas aulas mesmo, a gente vivencia mas é muito raso, muito pouco sabe, não tem uma dedicação assim, como é num grupo de pesquisa, e eu falava assim, eu falava até pros meus colegas, "Nossa o grupo de pesquisa é bem melhor do que vocês estão assistindo aqui em sala de aula, aqui vocês vivenciam mais é bem pouco mesmo, no grupo não, no grupo você se aprofunda, você

pesquisa, você intende o corpo, intendi o corpo do colega, eu até achava graça, o que eles faziam em sala de aula, eu já tinha feito a muito tempo nos grupos (som de estralar de dedos) entende? Não era mais novo aquilo. E foi muito bom, participar.

Cleomar: É, Juliana como é que foi pra você essa entrada no grupo, quando, quando você recebeu o convite no caso, é como você se sentiu, e falar um pouco também da sua vivencia dentro do grupo e seu crescimento, ou não, dentro do grupo de experimentação.

Juliana: Anh, eu demorei um tempo pra poder, assim decidir se eu ia participar ou não, porque, quando começou, o meu tempo ainda estava bastante vago e me via nessa necessidade de estar envolvida com algo além das aulas, meio que colocar em prática o que a gente tava vendo, mas aí nessa dúvida de como seria né, como funcionaria esse grupo experimental, porque eu não tenho experiência com isso, quer dizer, não tinha, agora eu tenho, mas antes eu não tinha óbvio. E ai, será que vai dar certo, será que não vai, será que todo mundo que tá envolvido vai rolar um entrosamento? Porque até então eu tinha mais afinidade assim com o André e com o Lucas contigo a afinidade foi rolando aos poucos né, porque você não era da turma até então era mais ”distante” e o Nattan também era uma pessoa que eu não tinha uma aproximação e ficava nesse receio, mas como eu tinha essa vontade de colocar algo em prática né de fazer algo que fosse produtivo na verdade e aí eu acabei aceitando e aos poucos, as propostas que surgiam eram de forma muito natural e isso me conquistava, e isso fazia com que eu quisesse voltar, no próximo encontro, acho que isso era interessante, claro que contribuiu muito pro meu crescimento até porque quando a gente tá num grupo de experimentação é diferente de tá na aula que o professor tem que distribuir atenção pra todo mundo, como o grupo era menor e a gente não tinha muito essa questão de hierarquia todo mundo se ajudava. Acho que é isso.

Cleomar: É, em relação ao processo de criação e experimentação a gente nós trabalhamos, nós trabalhávamos no caso desde o inicio com um tecido branco ele teve um significado muito grande na apresentação, e antes disso o André já até tinha comentado que ele já tinha feito algumas outras coisas com ele, e que pra ele significava alguma coisa, e o tecido já tinha uma energia, já tinha uma história, em relação ao processo de criação do espetáculo porque nós demoramos, nós gastamos um tempo pra chegar até a ideia “não, nós vamos fazer isso aqui” é, teve

algum momento que no caso, o André agora, pensou e falou assim “não, eu acho que esse não é o caminho” ou “não, esse agora é o caminho que a gente tá seguindo e ‘vamo’ nele”, é como é que foi isso pra cada um no caso, primeiro pro André.

André: Bom então, (ai, entrevista de verdade) (risos), é então ai o que que aconteceu a gente começou com o grupo experimental e aí a ideia primeiro era a montagem do texto Ariano Suassuna, que a gente foi, foi, foi, foi, e aí a gente teve uma quebra nesse caminho do Ariano Suassuna, a gente meio que enfraqueceu assim, teve um encontro que vinha o Cleomar e a Ju, teve encontro que veio o Cleomar e o Lucas, no outro encontro veio só o Cleomar, num encontro, por exemplo, Nattan sumiu aí desapareceu, ele foi caminhando assim, a gente começou fazer os exercícios né de improvisação e tudo e conversar sobre bom e essa questão do exercício eu gosto muito dessa questão dá memória né, o tecido tem a memoria de coisas que já se fez e tal bom e a gente fez o primeiro exercício com a Ju cada um ia no exercício e fazia um movimento lá com a música beleza, fizemos exercício enrolando a Ju e ai perguntamos “ A o que você sentiu?” A Ju “Nada”, (riso do André). A gente falou assim “Oi? Era pra sentir algo (voz do Cleomar: alguma coisa), aí a Ju nada a gente continuou nessa mesma questão né depois o Cleomar fez uma viagem foi lá pra praia e viu as árvores retorcidas e pensou em colocar isso no corpo, e ai a gente começou a conversar sobre e foi juntando coisas, talvez surgiu né, você já tinha um roteiro do Omaé e tudo das coisas que você queria falar mas ele surgiu assim, anh, e a gente pegou algumas coisas do Exu Caveirinha que o Lucas trazia (risos), da Pomba Gira da Ju, só da representação né, e ai foi surgindo, foi colocando assim, foi um pesar né todo mundo, acho que queria montar a ideia do texto do Suassuna que era percorrer nas cidadezinhas, apresentar em escola e tal mas meio que não rolou assim, tipo a gente entrou no lance da Elisa, a Elisa como sempre ela escolhia só uma coisa e ia né (irônico), Elisa nunca pegou várias coisas pra fazer, e a Elisa com muita coisa pra fazer, e aí mudava o horário dela na escola que não tava flexível né é, foi surgindo algumas coisas no Suassuna lá, as imagens né que eu ainda guardo na memória, a Ju com um vestido grande e tudo, os primeiros ensaios e tals, depois o que surgiu foi isso, uma apresentação pra fazer eu acho e aí a gente falou assim, ai vamo colocar nessa apresentação ?

Vamos montar algo aqui pra essa apresentação? Depois rolou o Pibid lá no CEM, ai rolou primeiro o Mutuca depois CEM, e vai, podemos fazer uma terceira.

Cleomar: Poderíamos (risos). Lucas, mesma pergunta agora.

Lucas: Repete, por favor.

Cleomar: Como foi pra você essa questão do processo de criação, como eu tinha falado o objeto do pano, que ele foi muito presente, do tecido, que ele foi muito presente durante toda nossa trajetória dentro do grupo né sempre buscávamos experimentar com ele, é cada um, tinha exercícios que eu também lembro que era solo, cada um com o tecido e com a música, como é que foi isso pra ti?

Lucas: Bom pessoal, eu posso dizer assim que eu dei trabalho, muito trabalho mesmo nesse processo porque muitas vezes eu não ia, nesse processo, e eu dava um trabalhozinho na época, eu não tinha uma certa consciência sabe de aluno, de aluno-professor, e eu dei trabalho sim no processo, e eu peço até desculpas pessoal, mas eu lembro bem no começo, num sei se vocês se lembram mais é tinha o Omulun num é, que era o personagem do Cléo...

Cleomar: Obaluaiê.

Lucas: Obaluaiê, e tinha, eu participava também ‘cê’ lembra? Que a gente dançava em volta do pano, do pano ‘cê’ lembra?

Cleomar: Sim sim.

Lucas: A gente até testou pra ir pra Paraíso na época.

Cleomar: A sim foi verdade.

Lucas: Aí cabou que, eu comecei a faltar e acabou que a Yansã que era a Yansã, separou do Omolun, Obaluaiê.

André e Cleomar: São os mesmos.

Lucas: Mas assim, os exercícios, tinha um que eu não gostava, e não gosto até hoje, que é do processo de carregar a Ju. Porque ele precisa de muita força, uma força que eu não tenho então, a gente fica muito naquele medo sabe, naquele receio, num é aquele exercício gostoso de se fazer, pra mim pelo menos.

Cleomar: Humrrum.

Lucas: Pra mim foi um processo, foi bacana, foi muito bacana mesmo, acho que é isso. A não tem que falar das experiências também, das apresentações.

Cleomar: Sim, pode ser.

Lucas: Assim eu tava muito desanimado, muito mesmo, só que, quando chegou o dia, assim, vamo apresentar, parece que veio uma energia uma carga vibratória muito grande que você fala “Nossa, num sou eu ali sabe?” Muda, parece que muda, parece que acontece a energia do teatro ela incorpora nos atores, ela incorpora nos signos que, e vai. Que até o incensário que não funcionou, era pra funcionar, mas assim as folhas que ganharam vida, é muito bacana, muito espiritualista.

Cleomar: Ju as mesmas questões.

Juliana: É, quando nosso processo com os exercícios no tecido que até então eram solos começaram eu tava seguindo, pelo menos na minha concepção, uma linha muito diferente do grupo, é costumava ir. E ai acho que até por isso a gente entra na questão que o André falou de que quando nos começamos a fazer em grupo, eles me enrolaram no tecido e aí quando me perguntavam “O que você sentiu?” E eu respondia que num era nada, é porque talvez a minha energia estivesse indo num sentido, não seria o contrário, mas seria um sentido diferente, que não o do grupo. E aí aos poucos assim, é eu fui compreendendo e me inserindo na proposta, não que, pelo menos eu não vejo dessa forma, não que isso tenha partido de mim intendeu, o Omaé não surge na Juliana, a Juliana se incorpora no que o Omaé foi se construindo com o grupo. E as coisas foram dando certo, o André as vezes ele me direcionava dá uma pesquisada nisso, naquilo, tanto que surgiu muita referência, de Oxum, e que eu gostei e que atribuí a personagem, e isso foi interessante assim, esse processo de criação que eu não terminei, vai ser isso e pronto, eu pegava uma referencia daqui, dali várias fontes pra poder construir algo que tivesse ao mesmo tempo, um distanciamento e uma aproximação comigo, porque não podia ser a Juliana mas tinha que ter alguma coisa de mim, acho que é isso.

Cleomar: Já estamos chegando ao fim, e a última pergunta, é o seu personagem na apresentação, é assim primeiro, se ele tinha um nome na época da apresentação e como você chegou até ele, até o seu personagem que você foi criando ele, você foi também através dos exercícios, se foi, através do momento da hora que começamos apresentar, “Senti essa energia, estou nela”, ou realmente durante nossos exercícios, nossos encontros, que nossos ensaios sempre surgia alguma coisa nova também, até que começamos a estruturar as partituras físicas,

anh, fala um pouco sobre o seu personagem, dentro dá, dentro dá apresentação do Omaé aqui no Instituto, é isso.

André: Okay, André, eu não cheguei assim a conceber o meu personagem, sabe, era mais uma coisa assim, que eu me vejo em todas as apresentações eu fico muito junto né da criação do processo, e ai quando aconteceu, eu já tô envolvido com a energia da cena né, com a energia da construção com a energia dos personagens, e tudo. E aí eu vou meio assim, conduzindo e sendo conduzido pela energia apresentada mesma assim, e ai eu num cheguei assim, “ai construí um personagem X” não. Tava mais eu ali, como tava em experimentação e tudo, tava mais eu, claro que ali não tava sendo o André, porque eu estava fazendo, executando ações, é, fazendo outras ações né, mas eu não cheguei a construir a elaborar um personagem X. não sabe. Era mais nisso assim, sabe, o Tadeus Kantor ele tem isso, não que esteja me colocando no lugar do Tadeus Kantor, ele intervém, é diferente né, tá rolando a peça o Tadeus Kantor vai lá, e faz as intervenções no meio da apresentação, só que ai eu também num era a figura do diretor e nem nada assim, mas que estava intervindo junto, mas diferente do Kantor que eu tava o tempo todo né. Dentro da apresentação assim, é isso.

Cleomar: Lucas mesma pergunta, sobre o seu personagem, ou não-personagem dentro do Instituto.

Lucas: Bem é, prazer pessoal, o meu personagem ele não era um personagem, e também não deixava de ser personagem ele era como se fosse um corpo, ele num era, ele é, é um corpo que demonstrava várias emoções, várias energias ali, ele era mais energético digamos assim, porque, muitas vezes ele era servo, muitas vezes ele era sacerdote, muitas vezes ele era, sabe xamã coisa e tal, uma hora ele era sempre alguma coisa, tentava conquistar uma hora ele tentava proteger, ele era muito disso, muita energia e mostrava alguns aspectos sabe do ser humano, ou de alguma força superior.

Cleomar: Juuuliana é vou reformular a pergunta pra ti, porque vou incluir uma outra junto. É assim, como que foi pra você essa apresentação aqui no IF, o seu personagem que, também era a figura principal depois do solo do Omaé, você se tornava a figura principal da apresentação, e como é que foi essa construção pra ti, que você já falou na outra pergunta, que você construiu em cima de propostas de, que o André e a gente também propunha, e passava pra nos mesmos e pros outros,

e como foi essa decisão pra você escrever um artigo que foi aprovado no fórum mundial é sobre a criação do Omaé, sobre a criação do espetáculo e no artigo você denomina a tua personagem como Morgana. Que inclusive acho que até então, é a única que recebeu um nome diferente do seu. Como que foi isso na apresentação aqui no IF, e essa decisão pra escrever algo científico.

Juliana: Tá primeiro, aqui no IF, acho que todo mundo que trabalha comigo sabe que na véspera da apresentação eu viro uma pilha de nervos, eu só falto querer matar alguém, eu só vou querer me acalmar na apresentação quando eu tô lá. Aqui no IF, a questão do nome do personagem ela não foi definido como Morgana em sua construção ela virou Morgana quando já tinha passado tudo, quando eu parei pra refletir sobre tudo que tinha acontecido, ate porque tinha duas perspectivas, porque na apresentação daqui a gente fez uma coisa, na apresentação do CEM[10] nós fizemos outra com modificações, então eu tinha dois parâmetros pra analisar e perceber a minha personagem dentro dessa construção que a gente fez, e ai ficou definido a e Morgana. Pra apresentação no Fórum Mundial, é como se eu tivesse analisando uma peça que assisti de alguém, não como se eu tivesse participado, pra mim já teve essa diferença na real. As pessoas passavam e me perguntava, “Nossa, e como é que foi isso?” Quando eu explicava, eu já não me via tanto como parte disso tudo, eu não sei se isso aconteceu pelo tempo que já havia passado entre a apresentação do Omaé e a apresentação do artigo lá no Fórum, ou se foi algo que aconteceu naturalmente esse distanciamento a partir da escrita, e assim, eu achei uma oportunidade super válida, porque a gente tinha feito essas duas apresentações e não havia nenhuma perspectiva de apresentar novamente. E ai quando surgiu a oportunidade de escrever, eu pensei, “Porque não né?” Tipo, dá uma continuidade, mesmo que seja num sentido diferente, num vou tá apresentando a peça, mas eu vou estar falando sobre ela e como foi esse processo.

Cleomar: Perfeito. Brigado. Bom as últimas considerações agora é livre, se alguém quiser falar algo, ou perguntar algo pra mim também sobre como é que tá sendo meu processo de escrita porque que eu escolhi falar sobre o Omaé ou mesmo só quiser, os agradecimentos né, e se quiser falar, implementar alguma outra coisa que acha que ficou sem falar e acha importante comentar quando se

[10] Sigla que faz referencia ao Centro de Ensino Médio de Gurupi, escola em que foi desenvolvida a parceria com o Pibid, e onde apresentamos a remontagem do Omaé.

trata do Omaé né, que foi nosso grupo de experimentação que durou, acho que quase 8 meses mais ou menos, anh. E é isso, tá livre se alguém quiser falar alguma, tá livre pode falar. Só pedir a palavra.

André: Bom então vamo lá, consideração final, André bom eu vejo mais o Omaé assim é nesse espaço aqui de experimentação eu acho que foi super válido tudo o que aconteceu as apresentações né, ele existiu naquele momento que ele precisava existir né, e cumpriu sua função nas apresentações e tudo, trouxe suas reflexões tanto pro público lá do CEM né, o pessoal depois ficou perguntando, indagando assim o que era e tal, bom acho que é isso assim, esses são os frutos do Omaé mais uma vivência pra gente e a Ju que, nem me recordava que a Ju apresentou lá no Fórum lá né o crescimento do Lucas, o seu tcc e tal, acho que, mostra que fez uma diferença e tal assim né, ele, ele teve esse impacto todo, anh, e que foi muito legal, foi muito bom no tempo né, deu pra vivenciar o que era pra ser vivenciado, e é isso mesmo.

Lucas: Bem, eu Lucas né, uma coisa que eu queria acrescentar é que uma das coisas que eu mais apreciei assim, que eu mais apreciava mesmo, era essa busca desse, digamos, iluminação né. Através dos exercícios corporais que existiam ali, os processos meditativos que fazíamos do respeito pelo corpo do colega, daqueles processos que a gente fazia massagens né, cada reunião era um colega que a gente deveria fazer uma massagem, fazer uma espécie de passe ali uma energização, tudo assim eu gostava muito e apreciava muito e isso assim, o Omaé assim, não o Omaé, mas o grupo experimental ele foi assim um dos primeiros divisores assim, na minha vida artística aqui no Instituto e eu quero agradecer muito a Dionísio, e a Oxalá.

Juliana: Bom, pra mim, o grupo ele teve uma importância muito grande porque a partir dele eu tive esse primeiro contato com esse tipo de linguagem né, porque eu tenho uma afinidade maior com os textos clássicos então (risos) e ai a partir do grupo eu tive esse contato que parte da experimentação, da criação coletiva, e foi, foi interessante assim é eu gostei de ter participado não foi algo que ficou forçado, claro que no começo eu me senti assim, “meu Deus pra onde eu vou?” Mas depois as coisas foram se direcionando pra um caminho que, o grupo ele sabia pra onde seguir junto, porque todo mundo foi criando uma afinidade e eu sabia do

limite do outro, falava “não calma.” Acho que essa é uma das questões mais importantes do grupo.

Cleomar: Anh, então mais uma vez eu vou agradecer ao Lucas, a Ju, o André e (risos). É então, enfim, agradeço mesmo de coração, obrigado por terem tirado quase meia hora pra falar comigo sobre, pra mim é muito importante esse momento, porque é um dos últimos capítulos do meu trabalho que é a percepção do grupo em relação ao processo do Omaé e como foi e tal. E podem ter certeza que pra mim foi uma experiência que não vou esquecer, nunca. É.

Juliana: Eu sei que sou inesquecível.

Cleomar: Agradeço mais uma vez, é isso. Palmas a Dionísio.

(Som de palmas)

André: Xuepabapá

Lucas: Xuepá.

Obs: Devido a imprevistos o participante Nattan Galvão não pode comparecer.

Foto da Apresentação no CEM de Gurupi.



Da esquerda para direita. André Moura, Juliana Alves, Lucirez Amaral, Cleomar Vieira e Lucas Mendonça.