

Poéticas do Compartilhamento: saberes e sabores

Poetics of Sharing: knowledge and flavors

Rosyane Trotta¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
E-mail: rosyane.trotta@unirio.br

Narciso Telles²

Universidade Federal de Uberlândia – UFU/CNPq, Uberlândia/MG, Brasil
E-mail: narcisotelles@ufu.br

Resumo

Este ensaio, escrito a quatro mãos, em formato dialógico, se baseia em memórias, registros e reflexões sobre os processos de criação e ensino-aprendizagem que a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, desenvolve a partir dos princípios da criação coletiva. Os registros foram realizados em distintos períodos em que estivemos em Porto Alegre observando suas práticas e fazendo as refeições com as/os atuadoras/es.

Abstract

This essay, written by four hands, in a dialogic format, is based on memories, records and reflections on the creation and teaching-learning processes that the Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, develops from the principles of collective creation. The records were made in different periods when we were in Porto Alegre observing their practices and eating with the actuators.

Palavras-chave

Criação Coletiva. Compartilhamento. Oficina de Teatro.

Keywords

Collective Creation. Sharing. Theater Workshop.

1 Doutora em Artes Cênicas e Mestre em Teatro pela UNIRIO. Professora do Departamento de Direção Teatral, docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC) da UNIRIO. Coordenadora dos projetos de pesquisa A periferia como centro: pesquisa e docência no teatro de grupo do Rio de Janeiro (CNPq) e Autoficção e decolonialidade nos processos coletivos de criação dramaturgica (UNIRIO). rosyane.trotta@unirio.br <http://lattes.cnpq.br/4749239006615738> <https://orcid.org/0000-0002-9464-3466>

2 Teatreiro, ator e diretor. Pós-Doutor em Teatro (UDESC, 2012), (UAM/Universidad Castilla de la Macha, 2017 - Programa Estágio Sênior/CAPEs). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Prof. Artes e no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador nos PPGAC/UFMA e PPGAC/UFSJ. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro - Uberlândia-MG. narcisotelles@ufu.br <http://lattes.cnpq.br/7159513683604358>. <https://orcid.org/0000-0002-7016-7805>.

Rosyane Trotta:

Para quem nos lê e não nos conhece, eu e Narciso Telles, desde os anos 1990, estivemos diversas vezes em Porto Alegre. A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz faz parte dos nossos estudos acadêmicos e artísticos, além de ocupar um lugar privilegiado em nossa subjetividade, nosso afeto e em nosso gosto estético e político. Integramos o conselho editorial da revista Cavalo Louco desde sua primeira edição, em 2006. Participamos de diversos eventos promovidos pela Tribo, que nos convida a compor mesas e participar de seus eventos. O grupo compõe meu objeto de estudo tanto no mestrado como no doutorado.

Narciso Telles:

Nossa relação com a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz já perfaz no mínimo 20 anos. Foram diversos encontros, festivais, viagens, cidades em que estivemos juntos, falando, fazendo, comendo, rindo e bebendo Teatro. Neste ensaio, construído em conjunto, revisitamos escritos não publicados, reavivamos memórias de presença, tempos idos e voltamos a refletir sobre os rituais da Tribo. Talvez a antropofagia, não como um conceito operacional, mas como modo de entender o compartilhamento de saberes, possa ser o disparador desse reencontro virtual. E por quê? Porque em nossos encontros a comida sempre esteve presente. Devorando-nos.

Rosyane Trotta e Narciso Telles: Evoé!

Narciso Telles:

Querida Rosyane, depois de nossa conversa sobre o Ói Nós, tantas memórias evocadas, fui reabrindo arquivos e achei alguns fragmentos de textos sobre minhas observações sobre a Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política que passo agora a compartilhar com você e com os leitores.

Diários de observação

A oficina de teatro de rua arte e política abordará os princípios básicos do teatro político e popular com a perspectiva que a rua seja palco de um teatro que se assuma como um constante repensar da sociedade, motivando uma releitura da vida cotidiana. (Divulgação, arquivo do grupo, 2005).

Narciso Telles:

O teatro de rua é uma das vertentes do trabalho do Ói Nós mais conhecida pelo público brasileiro. Suas encenações de rua aglutinam temas

políticos com formas teatrais vanguardistas, relacionadas principalmente às experiências norte-americanas do *Living Theatre*³ e do *Bread and Puppet*, configurando, assim, uma “poética política” (CARREIRA, 2003) que coloca o Ói Nós como um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros dedicados (mas não apenas) ao teatro de rua.

A realização de uma oficina específica para esta modalidade teatral está relacionada às especificidades, percebidas pelo grupo, no que tange à atuação no espaço urbano. No folder de divulgação da oficina o Ói Nós já afirmava: “o ator para o teatro de rua precisa desenvolver diferentes técnicas expressivas que ampliem o seu gesto e a sua voz, e predisposição para lidar com todo o tipo de imprevisto”.

No ano de 2005 estive em Porto Alegre para observar alguns encontros dessa Oficina para a pesquisa que estava desenvolvendo na época sobre a pedagogia do ator para teatro de rua. No primeiro dia de observação (29/11/05), a oficina foi iniciada com um aquecimento corporal e vocal já bem absorvido pelo grupo participante da oficina. Os atores do Ói Nós orientaram e ao mesmo tempo participaram do aquecimento. Após o aquecimento, os alunos foram distribuídos em dois grupos para o levantamento da(s) cena(s) sobre a vida de Carlos Marighella.

Para cada oficina de teatro de rua, que terá como resultante um novo espetáculo, o Ói Nós define um tema a ser desenvolvido ao longo do processo de trabalho. Nesta o tema escolhido foi a trajetória do jornalista Marighella, assassinado durante o período ditatorial brasileiro por pertencer e chefiar um grupo de oposição ao governo militar. No momento de observação da oficina, os alunos, junto com os atores do grupo, prepararam as cenas criadas a partir de várias improvisações feitas na sala de trabalho. Um grupo foi coordenado por Tânia Farias e outro, por Paulo Flores e Carla Moura. Durante todo o horário de aula os grupos iam se alternando entre a sala e a rua em frente da Terreira. No dia seguinte (30/11/2005) cheguei um pouco mais cedo na Terreira, para coletar o material de registro produzido pelo grupo da oficina em curso. Ao longo do trabalho foi feito o registro em fotos e vídeo de alguns encontros e exercícios. A aula teve início com uma conversa a respeito do processo realizado até então e das pes-

3 É importante mencionar que no folder de divulgação da oficina de teatro de rua, o Ói Nós incluiu um texto de Julian Beck, fundador do *Living Theatre*, “oficializando” a relação dos atores, as concepções artísticas propostas pelo grupo norte-americano.

quisas necessárias para a construção do espetáculo sobre a vida de Marighella. Após breve aquecimento, os grupos iniciaram separadamente seus trabalhos. O grupo coordenado por Tânia Farias ficou ensaiando as cenas já construídas na sala de trabalho e o outro, coordenado por Paulo Flores e Carla Moura, foi para a rua em frente da Terreira para também ensaiar cenas. Segundo me informaram os oficineiros, na semana seguinte essas cenas seriam apresentadas na rua, de forma a verificar como o público e os jovens atores reagiam a esta experiência.

“O público das oficinas é extremamente heterogêneo. Uma grande parte não teve nenhuma formação teatral”⁴, disse Paulo Flores. Isto gera uma didática específica, já que os rudimentos básicos da formação teatral estes alunos já conhecem, como, por exemplo, a postura do professor. Nas aulas que observei das disciplinas da Escola de Teatro Popular, realizadas na Terreira da Tribo (Porto Alegre), os artistas-docentes assumem na relação de ensino-aprendizagem uma postura mais formalizada. O professor apresenta o conteúdo e abre o debate do tema à discussão dos alunos, fundamentalmente nas aulas teóricas. Nas aulas práticas, a postura do professor se modifica: torna-se ele um orientador/coordenador que, inserido no trabalho, estimula os alunos a desenvolverem suas potencialidades por meio de atividades voltadas para o processo criativo do ator.

A observação e a leitura do material impresso de divulgação da oficina de teatro de rua nos levam a tecer algumas análises em torno do processo didático utilizado pelos atores, relacionando-o às escolhas estéticas do grupo ancoradas, pelo menos no campo simbólico, no universo da “cultura marginal”, ou seja, uma didática vinculada aos procedimentos da criação coletiva, com a utilização da improvisação como fio condutor da construção cênica e com um modo de atuar fundamentado nas concepções do *Living Theatre*, do *Bread and Puppet*, do Teatro Oficina, num primeiro momento. Numa etapa seguinte, a noção de treinamento desenvolvida pela Antropologia teatral (desenvolvida por Eugênio Barba) foi incorporada às atividades dos atores.

A metodologia de ensino na oficina de teatro de rua está estruturada em torno da prática da criação coletiva. Este modo de fazer teatro foi visto por Kasai (1992) em processos de criação de espetáculos e relacionado a um determinado contexto e a uma

prática teatral, especialmente nos coletivos teatrais dos anos 70 e 80. Os estudos de Tavares (2009) e Palomero (2004) abordam procedimentos da criação coletiva determinantes na construção de um modo de ensinar, tanto da organização e da condução como das atividades propostas, e nos auxiliam na compreensão das opções metodológicas verificadas na oficina de Teatro de Rua, Arte e Política.

Tavares investiga aspectos da chamada “cultura marginal dos anos 70” como possibilidades metodológicas a serem trabalhadas pelos professores de teatro. Focado na prática do teatro-educação, o professor-pesquisador analisa os procedimentos realizados nas oficinas de criação, a partir dos jogos dramáticos, e verifica como a criação coletiva pode ser um caminho de inserção e prática do licenciado em teatro na educação básica, nas comunidades e em cursos livres.

Já Palomero teve como objeto de pesquisa sua experiência como professor de direção teatral na Escola de Teatro da UNIRIO, no trabalho de criação coletiva do espetáculo *Quantos cabem num fusca?* com alunos da Escola de Teatro. Analisou o processo da criação coletiva, a prática do professor, os estudantes, neste processo, e a inserção desta prática nos cursos superiores de teatro.

Um primeiro aspecto de análise é a função do professor. Durante a observação dos encontros, pude verificar que não há hierarquização entre aquele que ensina e aquele que aprende. Todos os atores participam da improvisação, como os alunos, participando ativamente do exercício, “como uma comunidade de aprendizes” (SCHAFER, 1991, p. 282).

Ocorre por parte dos artistas-docentes, na oficina de teatro de rua, um descentramento da tradicional função de professor para uma forma híbrida na relação ensino-aprendizagem: se por um lado verificamos a inexistência da função de transmissor de conhecimento, tampouco identificamos a função do facilitador. O artista-docente está imerso no processo, vivenciando as mesmas questões que os alunos e, coletivamente, construindo um aprendizado. Para Tavares esta perspectiva de ensino está relacionada a um processo pedagógico para que o aprendizado se realize por via da experimentação, trabalhando a partir da heterogeneidade do grupo.

A função de um professor participante, colaborador, mediador, facilitador vai a sua radicalidade, ou a sua própria negação, entendendo que o processo de aquisição de conhecimento está mais próximo da relação mestre-discípulo no que se refere ao grau de respeito e compreensão do trabalho

4 Entrevista realizada por Narciso Telles com Paulo Flores. Porto Alegre, 2005. Arquivo do autor.

artístico desenvolvido pelos atadores e percebidos pelos alunos. Digo isto, porque mesmo em momentos nos quais ocorrem tensionamentos, como, por exemplo, na definição da melhor forma de disposição dos atores no espaço ou da estrutura da chegada, não existe uma posição determinante. Todas as questões são colocadas coletivamente e assim discutidas. O que os atadores apresentam são suas experiências em relação àquele determinado ponto ou assunto, mas a resolução é coletiva. Associamos este procedimento ao que o grupo nomeia de direção coletiva em seus trabalhos artísticos. Esse processo Rosyane conhece bem, não é?

Um segundo aspecto é a utilização da improvisação como fio condutor do aprendizado. Sabemos que um dos principais elementos técnicos utilizados nos processos de criação coletiva é a improvisação. O ator elabora sua criação a partir do tema ou do jogo proposto pelo coletivo.

Na oficina em questão, a improvisação foi utilizada no processo didático como um procedimento capaz de contribuir na formação do atador, técnica e criticamente, com base no princípio de que um aprendizado por meio dessa atividade coletiva pode gerar “um número de indivíduos trabalhando interdependentemente para completar um projeto” (SPOLIN, 2000, p. 8). Foi o que presenciamos durante nossa permanência na Terreira. Tratava-se de um grupo de aprendizes, com experiências diversas de atuação na rua, trocando informações e conhecimentos para a efetiva construção da cena a ser apresentada, meses depois, como um resultado da oficina.

Na oficina em questão, a avaliação se dá continuamente ao final de cada encontro. Todos sentam em roda após assistirem a cenas levantadas por cada grupo e comentam todas as atividades desenvolvidas naquele determinado encontro. A improvisação mistura seus usos como método e como uma prática, pois possibilita ao estudante o exercício entendido como processo de criação de cenas e, ao mesmo tempo, como técnica específica a ser requisitada quando da atuação no espaço urbano.

Nesta fase do trabalho, estavam sendo desenvolvidos os seguintes conteúdos: as possibilidades de organização da cena para o espaço urbano e a formação do coro de atores para o jogo cênico. Com relação ao segundo conteúdo, cabe mencionar que era direcionado ao trabalho, que denominamos de formação de coletivos, no qual os atores desenvolvem sempre improvisações de cunho coletivo.

Nas atividades observadas, a organização

espacial em roda constituía-se a forma mais utilizada. Tanto o grupo A quanto o B estavam dispostos nesta forma. E naquele momento não identifiquei qualquer proposta de ruptura. Sobre o trabalho do coro (coletivo de atores), Paulo Flores explica que: “A gente acha importante para o trabalho de rua, que vem do teatro épico, da narração, onde a fala/ação não está centrada num protagonista, mas socializada entre os atores, em coro”⁵.

Mesmo não percebendo nenhum exercício específico em torno do ator-narrador ou do coro, este trabalho foi verificado especialmente no grupo A, coordenado por Tânia Farias que trabalhava uma cena na qual os personagens-pássaros atacavam coletivamente os personagens que representavam o poder, no caso a ditadura militar.

As cenas já continham alguns dispositivos cênicos (adereços, objetos, músicas, etc.): no grupo B já havia músicas que eram trabalhadas, e que direcionavam o exercício para uma linha de cena “realista” sobre o tema; no grupo A apareciam grandes latões, que ampliavam a perspectiva e geravam sonoridades no decorrer da cena, além de objetos de mão. Como nos informou Flores, no processo de criação do *Ôi Nós* os elementos vão aparecendo durante as improvisações e, a cada necessidade, o material é confeccionado. “[A intenção] é seduzir o espectador. É preciso criar uma empatia muito grande com este espectador”. Este movimento de “criar empatia com o espectador”⁶, do qual fala Paulo Flores, está relacionado com a percepção que os atores de teatro de rua devem ter do público não convocado – os transeuntes que circulam pela cidade que se deparam com o espetáculo. Criar empatia é ter a capacidade de apreender este público, fazê-lo interromper seu trajeto para acompanhar o espetáculo. Articula-se também à concepção que este coletivo tem acerca dos procedimentos técnicos a serem acionados para a criação e realização do espetáculo. Desta forma, o cotidiano da oficina de teatro de rua revela a intrínseca relação entre processos de criação e processos de ensino-aprendizagem. Faremos uma pausa para o almoço.

Rosyane: Que boas anotações, Narciso! Me levaram de volta àquele tempo em que eu acompanhava o grupo para a pesquisa de doutorado. Acho que o

5 Entrevista realizada por Narciso Telles com Paulo Flores. Porto Alegre, 2005. Arquivo do autor.

6 Entrevista realizada por Narciso Telles com Paulo Flores. Porto Alegre, 2005.

traço que mais me impressiona é a direção coletiva, que eles praticam igualmente no grupo e nas oficinas. É você que vai cozinhar?

Narciso: Sim, vou fazer um macarrão gratinado vegetariano. Nos períodos que passei observando as atividades da Escola de Teatro Popular, preparei um prato que aprendi a cozinhar nos idos tempos de participava do Grupo Cutucurim (Angra dos Reis – RJ) e passávamos o dia todo em sala de ensaio.

Rosyane: Aceita uma ajudante? Assim eu aprendo.

Narciso: Claro, vamos à receita:

1. Cozinhe o macarrão e em seguida passe no alho e óleo. Você doura o alho no óleo. Rala o alho ou corta pequenininho. Se tiver azeite virgem fica mais gostoso. Cuidado pra não queimar.

2. Cozinhe berinjela, cenoura, abobrinha e tomate cortados bem pequenos.

Rosyane: Deixa eu dar uma dica? Se você só colocar os legumes depois que a água estiver fervendo, eles ficam com cor e sabor mais vivos.

Narciso: Boa. Continuando.

3. Coloque o macarrão em um refratário e jogue os vegetais, em seguida o molho branco.

4. Cubra com a mussarela e leve ao forno por 5 minutos.

Rosyane: Essa receita é da época do Ói Nóis vegetariano. Hoje, na vigência do Ói Nóis vegano, ela não levaria queijo nem molho branco.

Narciso: Faríamos os ajustes na receita, mas no fundo o mais importante é o comer-junto / estar-junto e reafirmar os vínculos de amizade. Rosyane, enquanto aguardamos gratinar, não quer compartilhar suas anotações sobre a direção coletiva?

Rosyane: Sim, eu ia dizer que vejo nesse processo a própria criação do coletivo.

A criação do coletivo no processo de criação coletiva

Rosyane Trotta:

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz nunca colocou nenhuma dificuldade aos meus pedidos de observação de suas atividades. Como Narciso Telles, pude acompanhar ensaios, oficinas, espetáculos, reuniões, eventos, coxias, tudo o que faz parte do trabalho de um grupo que funciona dia e noite. Entre todas estas atividades, o que mais me impressiona são os procedimentos e as técnicas criadas para a substituição da função de direção.

Historicamente, a encenação floresce no século XX. Mas a direção teatral, como função estruturante das companhias e dos espetáculos, foi

exercida desde os primórdios, ao longo da história, por autores, produtores, atores. E quando o teatro fundou a encenação e reivindicou sua autonomia entre as artes, a organização em companhias ficou a cargo dos autores do projeto estético-político-pedagógico (até hoje tomamos o nome desses diretores em substituição ao nome da companhia, como se fosse possível um teatro se fazer com um indivíduo). Mesmo a criação coletiva não prescindiu desta figura, que tanto cria a prática da sala de ensaio quanto desempenha papel indispensável na hora de soldar os elementos na cena e as cenas no todo para a composição da obra final. A criação coletiva histórica, dos anos 1960 e 1970, tanto aquela ligada ao ativismo de esquerda quanto aquela insuflada pelos movimentos libertários contraculturais, raramente suprimiu a função do diretor de espetáculo. Algumas vezes, ela mudou de mãos, mas não deixou de receber assinatura individual e de ser uma função única. [Buscando uma exceção só identifiquei o paulistano Pod Minoga (1972-1980), que se dedicava à colagem de paródias, não elaborava uma prática coletiva, e por isso prescindia da função.] Daí porque o termo “direção coletiva” soa como uma contradição em si mesmo.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz denomina suas produções, tanto de sala quanto de rua, como criações coletivas. Mas há uma inversão no que o grupo nomeia com essa denominação. O elemento que coletiviza no processo não é o texto teatral, mas a direção. Embora eles recriem os textos que escolhem como ponto de partida, há sempre uma obra literária como referência, como no caso do espetáculo sobre *Marighella* (*O Amargo Santo da Purificação: uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella*, 2008), que se baseou inicialmente na biografia do líder revolucionário. O modo coletivo de concepção e encenação de espetáculos do Ói Nóis Aqui Traveiz foi sendo aprimorado e atravessou cinco décadas fazendo vista grossa à história do teatro contemporâneo: a criação coletiva da tribo cruzou os anos 1980 e a ênfase nos encenadores, passou pela década de 1990 e a hipervalorização do processo colaborativo, encarou os anos 2000 e 2010 e a onda da autoficção, e caminha por 2020 sem deixar de seguir aprofundando seu modo de fazer como prática pedagógica e artística.

Passados vinte anos da primeira publicação (ARAÚJO, 2002) sobre o Teatro da Vertigem (fundado em São Paulo 1992), me parece hoje que o diretor Antônio Araújo cometeu um erro conceitual quando

definiu o processo colaborativo por oposição à criação coletiva, presumindo ali uma descendência. Ele disse, “o autor Luiz Alberto de Abreu acolheu, uma legião de desavisados começou a repetir sem discussão e criou um erro histórico sem remédio” (*id.*, 2002). Na acepção daqueles autores – e de seus ecos – o processo colaborativo seria como uma evolução da criação coletiva. Peço licença para afirmar que o processo colaborativo descende do teatro de encenadores dos anos 1980. Penso que Araújo está muito mais para o encenador paulistano Antunes Filho acrescido talvez da noção de arte como ciência do que para o carioca Hamilton Vaz Pereira, diretor das criações coletivas do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (Rio de Janeiro, 1974-1980) acrescido da divisão capitalista do trabalho. Não sei se você concorda. O almoço estava ótimo. Mas como é difícil trabalhar de barriga cheia. Vamos fazer um café?

Preciso mudar de orientadora. Não vou conseguir passar quatro anos segurando a mão de alguém que olha para a minha pesquisa com descrédito. No primeiro escrito que submeti, sobre esse ensaio que estamos assistindo agora, ela disse: “você acredita mesmo nisso?”. Eu acredito. Sei que discursos enganam e que a ciência, como a imprensa, precisa ir atrás dos fatos – por isso estou aqui. Essa pesquisa de campo, sobre a autoria coletiva, acontece graças aos convites e às portas abertas da tribo, que nos recebe sempre e nos permite estar dentro de sua sala de ensaio. Minha primeira vez foi em 1994.

Como você disse, o exercício da direção coletiva começa a ser praticado desde as oficinas, que funcionam como uma espécie de tubo de ensaio para os espetáculos. Na Oficina de Formação de Atores, a turma parte do estudo das linguagens, de técnicas físicas, textos teóricos e exercícios de improvisação até entrar em contato com o material que servirá de base para a criação. Antes da prática final, a turma debate os textos de apoio, experimenta, seleciona e edita textos teatrais, cria cenas a partir da construção física de uma personagem. Depois começa a experimentar estes percursos com o texto escolhido. Quem orienta a turma não dirige as cenas, apenas organiza o trabalho, inclusive os momentos de discussão cujo princípio norteador sublinha a responsabilidade de cada aluna no aprendizado da outra, observando e contribuindo com o que vê, ao mesmo tempo em que escuta e recebe as contribuições das colegas. Estas duas vias se completam no exercício que gera a direção coletiva como prática formativa.

O projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social tem turmas na terreira e também em

bairros da cidade, junto a associações de moradores e outros espaços comunitários, abertas a pessoas com mais de 15 anos e gratuita. Na terreira, há também a Oficina de Teatro Livre, que tem princípio, meio e fim a cada encontro, para poder ser feita de forma avulsa ou continuada. Na Oficina de Formação de Atores, também aberta e gratuita, as aulas são diárias, o curso dura dois anos e o principal objetivo do processo de seleção é encontrar pessoas que ficarão até o fim. O processo começa com a inscrição presencial, quando a candidata recebe um formulário com muitas perguntas que pedem respostas extensas: falar sobre espetáculos de teatro, dizer de sua motivação para estar na escola, por exemplo. Ela deve preencher em casa e, quando entrega, também pessoalmente, ela recebe a data da entrevista e da audição, com fragmentos de textos teatrais para ela escolher e recomendações para ler a peça inteira, para conhecer o contexto da cena. “O critério não é quem faz melhor a cena, mas quem tem mais desejo”⁷.

A encenação coletiva começa muito antes da decisão sobre a montagem. Também nesse aspecto, de concepção do projeto, as oficinas preparam o ator: o coordenador de uma oficina deve propor o projeto de montagem final, o que funciona como exercício para que um livro ou um acontecimento possa despertar nele um novo projeto para o grupo. Tânia Farias me diz que a motivação para um novo projeto surge da necessidade de colocar o coletivo em movimento. Como em outras instâncias, uma proposta, para se tornar projeto, precisa ecoar no grupo, o que permite considerar que sua gestação é também coletiva. “É bem isso: lançar ideias. Se as pessoas se interessam, vão atrás, leem, trazem coisas. Não é uma coisa planejada, vai acontecendo.” (FARIAS *apud*. TROTTA, 2008, p. 226) O Ói Nós Aqui Traveiz escapa ao modo quase inevitável pelo qual um projeto costuma ser proposto: abolindo a circunstância da proposta, a decisão sobre um projeto é o fechamento de um longo processo de pesquisas, leituras, conversas. Cada decisão se elabora a partir do diálogo em coletivo, seja por meio de reuniões ou de conversas no cotidiano, ao longo do processo de existir.

Em linhas gerais, podemos identificar os seguintes procedimentos:

7 Tânia Farias, em videoconferência para o curso Processo de Criação em Coletivo, no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da UNIRIO, 30 de novembro de 2021. Arquivo da autora.

- Toma-se um texto-base de onde partem os estudos e que pode chegar ao espetáculo parcial ou integralmente;
- Buscam-se textos de apoio em diversas áreas;
- Identificam-se os pontos polêmicos para aprofundamento;
- Elaboram-se cenas temáticas, voltadas para as questões debatidas, em que se busca a relação entre a realidade do grupo e visão do autor do texto-base;
- Seleccionam-se outros materiais literários, musicais, imagéticos para a encenação, cujo principal critério é agregar sentido, por meio de pertinência histórica ou estética para a contextualização que o grupo optou em fazer do texto-base;
- Realiza-se o **ritual da personagem** (trataremos disso em seguida);
- Escolhe-se a atriz de cada personagem;
- Inicia-se o processo de concepção cenográfica e a roteirização do espetáculo;
- Iniciam-se os ensaios que envolvem simultaneamente pesquisa formal, pesquisa temática, improvisação e concepção cênica.

Esse roteiro sintetiza a grosso modo o que na prática é bastante fluido. O fato de não haver um espetáculo com o mesmo elenco do espetáculo anterior colabora para que cada processo tenha sempre um ambiente de reinvenção. Em dado momento do processo de *A Missão*, por exemplo, criou-se um “dever de casa” que consistia em elaborar um roteiro para o espetáculo. Cada um deveria propor os cenários, os deslocamentos, a situação e a ação central de cada cena. O trabalho serviu para levantar propostas e identificar as ideias que melhor sintetizavam a visão do grupo.

O *ritual da personagem*, etapa crucial do processo, consiste em, com base em todo o estudo teórico-prático realizado, lançar propostas cênicas. Todas as atadoras fazem suas propostas – concepção, produção, ensaio e apresentação – e o grupo discute cada cena apresentada. O conceito praticado de ritual faz parte da poética do grupo (LUCAS, 2013), muito inspirada na cena artaudiana. Nesses rituais internos de criação livre, as cenas são apresentadas com figurino, cenário, iluminação, esboço de personagens, experimentos sonoros, elaboração dramatúrgica. A preparação, a realização e a avaliação do ritual duram semanas.

É quase como apresentar um espetáculo, tudo o que envolve a cena vai ser experimentado e quem participa da cena que al-

guém propõe vai procurar realizar da forma mais fiel possível a proposta dessa atadora. Dentro dessa ideia é muito importante que os objetos agreguem camadas de significado à cena. Então se eu vou escolher um objeto de tal cor, de tal material, tem um porquê e eu tenho que saber qual é esse porquê, pra que cada coisa que esteja na cena tenha sido uma eleição consciente que agregue valor simbólico a essa cena. (Tânia Farias, 30 de novembro de 2021, informação verbal por videoconferência).

Uma proposta implica também em uma escolha na distribuição de papéis. “Eu posso apresentar a cena com a personagem que eu quero fazer e defender essa ideia. Mas eu também posso fazer uma cena de coro ou uma cena em que outro ator faz uma personagem e eu mostro como seria legal se ele fizesse.” (Tânia Farias, 2021, informação verbal). Os debates gerados pelas proposições envolvem tanto a concepção da encenação que será desenvolvida pelo grupo quanto a participação de cada pessoa na montagem. Naquele período serão tomadas as decisões mais importantes para a obra, para o grupo e para as atadoras. A questão do desejo aparece novamente como elemento essencial no processo decisório:

É livre, é um momento de manifestação prática do desejo. Isso é uma maneira concreta e palpável para que todos nós possamos tocar a materialidade do desejo do outro: o quanto você se dedica, o quanto resulta daquilo. Esse processo de verificação é muito importante porque a gente vai saber também o quanto essa pessoa poderá se dedicar a fazer o processo de mergulho para dar vida àquela personagem. Falar que quer não é querer, querer é fazer o melhor possível, descobrir coisas, pesquisar coisas e trazer para todo mundo. (Tânia Farias, 30 de novembro de 2021, informação verbal por videoconferência).

Na semana em que acompanhei os ensaios de *A Missão – lembrança de uma revolução*, o processo já estava bem adiantado: as cenas já tinham definição de elenco, algumas já tinham concepção clara e o ensaio se dividia em aquecimento e experimentações simultâneas, seguidas de um “corrido” do que havia. No final do ensaio do dia 14 de abril de 2006, houve um debate sobre a concepção da cena cujo tema era a escravidão, com a qual todas estavam insatisfeitas, inclusive as duas atrizes

encarregadas de sua criação. Levantaram-se propostas, os pontos de vista divergiram. Uma pessoa defendia que a cena representasse mendigos; para outra essa proposta conduziria ao naturalismo e ela sugerira que, ao contrário, se buscasse a ideia de escravidão; a terceira atuadora acreditava que o caminho seria improvisar até encontrar. O grupo passou a tratar de outros aspectos da cena – luz, música, produção de cenário. As duas atrizes cantaram uma música que pesquisaram e o grupo acolhe a ideia de usar a música para iniciar a cena. Voltaram à discussão da cena. Lançaram-se propostas de caminhos para a experimentação de outras ideias. Nada se definiu, nenhuma proposta foi acolhida. O grupo não tem pressa: cutuca o problema e o deixa em aberto, certo de que amanhã ou depois o impasse se desfaz. A decisão – metodológica e artística – cabe apenas às atrizes da cena.

Enquanto uma cena está em processo, as atuadoras improvisam ou propõem ações à colega para serem experimentadas. Desenvolvem assim um modo de trabalho em que a atriz se observa e observa a parceira no ato mesmo de fazer. Nas cenas que reúnem todo o elenco, todas as atuadoras são simultaneamente atrizes e diretoras – elas improvisam e no final do ensaio conversam. Nas cenas que se constituem como solos ou em que o peso do texto e da ação recaem sobre uma única atriz, várias pessoas assistem, interrompem, sugerem. Durante a semana em que acompanhei os ensaios de **A Missão**, o ator Clélio Cardoso, que estava trabalhando um monólogo de cerca de 20 minutos de fala ininterrupta, alternava ensaios solitários, apresentação para o grupo e ensaios dirigidos pelas colegas. No ensaio do dia 15 de abril de 2006, eu fui convidada a participar. Fomos trabalhando em trechos da cena. A cada parada, o ator ouvia as sugestões e experimentava.

No dia 11 de abril, uma cena com dois atores é colocada em discussão. Eles explicam que começaram criando as imagens e depois inseriram o texto. Uma atuadora observa que as imagens não deixam perceber o que está acontecendo entre os personagens. Um ator sugere que se enfatize a comida e a bebida. Uma atuadora começa a propor uma relação entre subtexto, gesto e ação. “Cada uma dessas coisas que tu tá fazendo, teu passado tá vindo. Não corta um pedaço só, vai fazendo o queijo em pedaços, já começa a tua loucura. Quando falar que tu mataste, tu já tá de boca cheia.” Uma atuadora propõe que se elimine uma caminhada que está atrasando a ação. Outra sugere mudan-

ça de marca: “desce ele da mesa e sobe tu, agora é tu que tá mandando na situação”. São várias observações, de atuadoras diferentes. Os dois da cena ouvem. (TROTТА, 2008, p. 234-235)

No livro de Rafael Vecchio (2007), *A utopia em ação*, que aborda a autogestão no Ói Nóis Aqui Traveiz, é possível observar a dinâmica da oficina como protótipo do processo de coletivização da direção. O autor acompanha o grupo no bairro do Humaitá e descreve procedimentos fundamentais, entre os quais destaco aqueles que considero parte da metodologia de direção coletiva praticada pelo grupo:

- Toda atividade é sucedida de conversa e/ou preparada por uma conversa. A prática de trocar, compartilhar pensamentos, tanto permite conhecer os diversos pontos-de-vista quanto formar novas ideias. Por meio da escuta de seus integrantes o grupo caminha para a articulação e expressão de um pensamento em comum, composto por concordâncias, por discordâncias e por dúvidas.

- As áreas artísticas e técnicas são coordenadas por pessoas que manifestam interesse, conhecimento e iniciativa em se ocupar de determinada área. Diferentes atividades proporcionam o surgimento de diferentes líderes, não havendo, portanto, supressão da liderança, mas pluralidade.

- As decisões ocorrem como consequência de um processo que envolve pesquisa, estudo, debate, reflexão, experimentação, observação, análise, proposição, ensaio... seja qual for a área.

Percebo dois grandes investimentos no modo de produção da direção coletiva praticada pela Tribo de Atuadores: a coletivização (busca de uma participação integral e equânime) e a laboratorialidade (imersão em uma prática investigativa). A laboratorialidade (SCHINO, 2012; ICLE, 2022) se produz em um movimento vertical de aprofundamento de onde emergem as ideias, no próprio corpo conectado ao campo de pesquisa. A construção do coletivo se espraia horizontalmente nas práticas sistemáticas de compartilhamento de ideias, técnicas e conhecimentos. “A gente vai discutindo, vai conversando e de repente vai experimentando, aquilo vai se tornando real e se transformando, já não é mais a minha ideia, já é uma ideia que é de todo mundo.” (FARIAS *apud* TROTТА, 2008, p. 207) Na tribo o termo “criação coletiva” se origina da constatação de que a criatividade se alimenta do contato com as outras atuadoras e que a práxis intensiva e coletiva gera as ideias.

Agora chegamos no momento de recolher os pratos e voltarmos aos espaços de ensaio e de memória nos quais permanecem vivos e pulsantes estes escritos. Nestes, essas reflexões são encarnadas e alimentadas no constante fluxo do fazer-teatro. O encontro com os atores do Oi Nóis Aqui Traveiz, ao longo de todos esses anos, é para nós a possibilidade de reafirmação do amor e do trabalho que regem a prática teatral, com sabor e saber.

Referências

ARAÚJO, Antonio et al. Trilogia Bíblica – Teatro da Vertigem. São Paulo, Publifolha, 2002.

CARREIRA, André. La Pasi3n Puesta en la Calle: el Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del' 80. Buenos Aires: Nuova Generaci3n, 2003. [São Paulo: Hucitec, 2007].

ICLE, Gilberto. Forma33o e processos de cria33o: pesquisa, pedagogia e práticas performativas. ICLE, Gilberto (Org.). Max Limonad, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/222515>. Acesso em: 23 fev. 2022.

KASSAI, M. Soledad Lagos de. Creaci3n colectiva: teatro chileno a fines de la década de los 80. Augsburg: Peter Lang, 1992.

LUCAS, Pedro Isaías. Raízes do Teatro (documentário), 2013. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul. Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gS9eyx4rVqY>. Acesso em 21 jan. 2022.

PALOMERO, Angel. Um dispositivo de agenciamento coletivo de cria33o e aprendizado (a cria33o coletiva e o ensino superior de teatro). Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Gradua33o em Teatro, 2004.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SCHINO, Mirella. Alquimistas do palco. São Paulo, Perspectiva, 2012.

SPOLIN, Viola. Improvisa33o para teatro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

TAVARES, Renan. Teatro, educa33o e cultura marginal dos anos 70 no Brasil. São Caetano do Sul: Yendis, 2009.

TROTTA, Rosyane. Autoria coletiva no processo de cria33o teatral. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Gradua33o em Teatro, 2008.

VECCHIO, Rafael. A utopia em a33o. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2007. Disponível em: <https://issuu.com/terreira.oinois/docs/utopia>. Acesso em 21 jan. 2022.

Recebido: 08/11/2021

Aceito: 24/01/2022

Aprovado para publica33o: 11/03/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribui33o 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.