



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**FAUSTO DE LIMA PEREIRA RIBEIRO**

**PRÁTICAS DE ENCENAÇÃO FRONTEIRIÇAS: BURACOS NO REAL**

***PUESTA EN ESCENA FRONTERIZA: AGUJEROS EN LO REAL***

CAMPINAS

2024

FAUSTO DE LIMA PEREIRA RIBEIRO

**PRÁTICAS DE ENCENAÇÃO FRONTEIRIÇAS: BURACOS NO REAL**

***PUESTA EN ESCENA FRONTERIZA: AGUJEROS EN LO REAL***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

*Thesis presented to the Institute of Arts at the State University of Campinas as part of the requirements for obtaining the title of Doctor of Performing Arts, in the area of Theater, Dance, and Performance.*

ORIENTADORA: PROFA. DRA. HOLLY ELIZABETH CAVRELL

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO  
FAUSTO DE LIMA PEREIRA RIBEIRO, E ORIENTADO  
PELA PROFA. DRA. HOLLY ELIZABETH CAVRELL.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R354p Ribeiro, Fausto de Lima Pereira, 1983-  
Práticas de encenação fronteiriças : buracos no real / Fausto de Lima  
Pereira Ribeiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Holly Elizabeth Cavrell.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),  
Instituto de Artes.

1. Teatro - Produção e direção. 2. Performance (Arte). 3. Espaço (Arte). 4.  
Teatro - América Latina. 5. Autoficção. 6. Autobiografia. I. Cavrell, Holly  
Elizabeth, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto  
de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Puesta en escena fronteriza : agujeros en lo real

**Palavras-chave em inglês:**

Theater - Production and direction

Performance art

Space (Art)

Theater - Latin America

Autofiction

Autobiography

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutor em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Holly Elizabeth Cavrell [Orientador]

Daniela Gatti

Renato Ferracini

Narciso Larangeira Telles da Silva

Marcelo Sousa Brito

**Data de defesa:** 24-06-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2895-2188>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5331567638246177>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

FAUSTO DE LIMA PEREIRA RIBEIRO

ORIENTADORA: HOLLY ELIZABETH CAVRELL

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. Holly Elizabeth Cavrell
2. PROF(A). DR(A). Daniela Gatti
3. PROF(A). DR(A). Renato Ferracini
4. PROF(A). DR(A). Narciso Larangeiras Telles da Silva
5. PROF(A). DR(A). Marcelo Sousa Brito

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 24-06-2024

*Para Célia - minha mãe (in memoriam)*  
*Para meus dois filhos - Lorenzo e Gal*  
*Para minha companheira - Lucía Sismondi*

## AGRADECIMENTOS

A todos que fizeram parte desta jornada. A todos, comigo, cruzaram ruas perigosas e que, em momentos de tensão e medo, seguiram, com as mãos dadas, até a outra calçada.

A minha orientadora, Holly Cavrell, porque sem ela seria impossível estar escrevendo estas linhas: te quiero mucho!

A Carlos Simioni (LUME TEATRO)

A meu irmão, Fernando de Lima Pereira Ribeiro, que nos momentos de socorro emocional e financeiro estava ali do outro lado dando suporte, confiança.

Meu Pai José Reinaldo, que nunca viu uma obra minha, mas que me ensinou a colher açafraão. Meus irmãos Fábio e Fagner.

A todos os amigos de orientação: Ju Tarumoto, Sandra Parra, Raisa, Flavio Lima.

Aos artistas uruguaios que me receberam e me fizeram ver com novos olhos meu labor, porque sem o suor deste “muchachos” não teria sido possível viver com a intensidade necessária esta pesquisa: Facundo Rojo, Camila Friedrich, Valeria Bauza, Cecilia Placeres, Fede, Francisco Esmoris, Natalia Machado, Stefanie Gonzales, Luciana Bauza.

Aos amigos do bar Iberia: Adrian, José, Carlos.

À Tamara Cubas.

A Roberto Suarez.

A Sergio Blanco.

À Lola Arias.

E a minha nova família, a qual sem perceber me incorporo: Yolanda Alen, Maria Yolanda Alen (la abuela), Diego Sismondi, Bráulio Sismondi, Amneris Sismondi, Jorge Sismondi (el sogro).

À Natalia Lemos Araújo, por ser uma tremenda amiga e confiar neste trabalho, mesmo em momentos convulsionados.

À Matheus Vieira (BURNES), que me apresentou Hakim Bey e que agora segeu sonhando com um famigerado cine caipira.

A Alvinho Cherubini, Zezé Cherubini, Pinu Txai, Babi, Rafa, Felipe Castro e tantos outros amigos Ribeirão Pretanos que foram e serão molas propulsoras destes trabalhos que somente estão brotando.

À Lucia Goes, Amelia Goes e Nilton Goes, por toda a paciência e amor com que me ensinaram a brindar a vida.

## RESUMO

A pesquisa em questão aborda um percurso de criação cênica impulsionado por disciplinas interdisciplinares que unem corpos dispostos a desafiar estruturas estabelecidas e a promover novas perspectivas para a atuação e criação, com base na autonomia do criador. Além disso, examina o papel do diretor cênico ou encenador nos dias de hoje, uma posição defendida pelo autor desta tese ao longo de suas colaborações com coletivos no Uruguai, Argentina, Itália e Brasil. O trabalho tem como base uma imersão no contexto uruguaio, através de um estudo de campo com artistas locais, que gradualmente se transformou em uma experiência híbrida sobre atuação e direção cênica, envolvendo artistas de dança, teatro e performance. As trocas realizadas durante essa expedição moldaram de forma singular a prática do autor como encenador, destacando a combinação de elementos como "autoficção/autobiografia", atuação por estados emocionais e criação cênica como acontecimento.

Palavras-chave: Artes da cena; Atuação por Estados; Acontecimento; Encenação; Direção; Autoficção; Autobiografia; Dança Contemporânea.

## **ABSTRACT**

The research in question addresses a path of scenic creation driven by interdisciplinary disciplines that bring together bodies willing to challenge established structures and promote new perspectives for performance and creation, based on the autonomy of the creator. Additionally, it examines the role of the stage director or director in today's world, a position advocated by the author of this thesis throughout their collaborations with collectives in Uruguay, Argentina, Italy, and Brazil. The work is based on an immersion in the Uruguayan context, through a field study with local artists, which gradually turned into a hybrid experience on performance and stage direction, involving artists from dance, theater, and performance. The exchanges made during this expedition uniquely shaped the author's practice as a director, highlighting the combination of elements such as "self-fiction/autobiography", acting through emotional states, and event.

Keywords: Performing Arts; Acting through States, Event, Staging, Directing; Self-fiction, Autobiography, Contemporary Dance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Primeira obra.....	32
Figura 2 – <i>Caída Libre (spot)</i> .....	97
Figura 3 – Diagrama estrutural do processo de encenação em L.U.N. ....	117
Figura 4 – Flyer de divulgação.....	134
Figura 5 – Correio para Brook.....	146
Figura 6 – O “Movimento de Pinça, de Zhúkov.....	153
Figura 7 – N.H.D. ....	186
Figura 8 – N.H.D. 2.....	189
Fotografia 1 – Lume Teatro, 2003, Will Saint Clair. ....	25
Fotografia 2 – Caminhada noturna.....	38
Fotografia 3 – Mapa da caminhada.....	39
Fotografia 4 – Carga e descarga: aeroporto de Ribeirão Preto.....	43
Fotografia 5 – Ruas Jardim Aeroporto.....	43
Fotografia 6 – O muro.....	44
Fotografia 7 – Palhaçaria Jardim Aeroporto.....	46
Fotografia 8 – Motel Momentos.....	47
Fotografia 9 – Compondo com Belinda.....	48
Fotografia 10 – Belinda.....	49
Fotografia 11 – O caixão.....	54
Fotografia 12 – Convocatória com motos.....	55
Fotografia 13 – Oferenda.....	56
Fotografia 14 – Mãe Dorinda e Doriana.....	57
Fotografia 15 – Muro Pina.....	58
Fotografia 16 – Muro Pina.....	58
Fotografia 17 – Contêiner.....	59
Fotografia 18 – Contêiner.....	59
Fotografia 19 – Quadrilha.....	63
Fotografia 20 – Ato 2.....	64
Fotografia 21 – Doriana - mímeses Belinda.....	66

Fotografia 22 – Mímeses Belinda e berimbau.....	67
Fotografia 23 – Larissa Manuela.....	67
Fotografia 24 – <i>Cocaine</i> .....	68
Fotografia 25 – Ratos-Bufões-Laboratório.....	69
Fotografia 26 – Zé do Carço.....	70
Fotografia 27 – <i>El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío, Yves Klein, 1960.</i> .....	86
Fotografia 28 – Ensaio aberto, EMAD, cena ringue, 2019.....	91
Fotografia 29 – Divulgação de <i>Bienvenidos a casa</i> .....	104
Fotografia 30 – Ruínas <i>Odeon</i> .....	108
Fotografia 31 – Ruínas <i>Odeon</i> (fundos) .....	109
Fotografia 32 – Ensaio <i>Chacabuco</i> .....	110
Fotografia 33 – Levantando o <i>Odeon</i> .....	111
Fotografia 34 – Suárez nas ruínas do <i>Odeon</i> .....	111
Fotografia 35 – Casa INJU.....	118
Fotografia 36 – Ensaio L.U.N., Cecilia Placeres, 2019.....	123
Fotografia 37 – Francisco Esmoris e Natalia achado: Ted Bundy, ensaio.....	131
Fotografia 38 – Sergio Blanco.....	140
Fotografia 39 – Raspas.....	148
Fotografia 40 – Estrutura de desejos em C.S.O.....	150
Fotografia 41 – Escombros Pesaro.....	150
Fotografia 42 – Ruínas de Lara.....	154
Fotografia 43 – Prática Rastejar.....	155
Gráfico 1 – Mapa estrutural de encenação.....	92
Quadro 1 – Dilúvio imagético.....	52
Quadro 2 – Mapa ou disparadores de Cubas.....	79
Quadro 3 – Práticas iniciais.....	89
Quadro 4 – Procedimentos de criação.....	112
Quadro 5 – Esqueleto estrutural de <i>site specific</i> .....	119
Quadro 6 – Exercícios de atuação por estados criados a partir da obra L.U.N. ....	126

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>1.1 Um outro prelúdio</b> .....	17
2. UM SÓ LUGAR: DIRETOR, COREÓGRAFO E ENCENADOR.....	30
<b>2.1 A morte do diretor: Palhaço bom é palhaço morto</b> .....	32
<b>2.2 O Processo de Encenação em Soturnos e Latindo Alto</b> .....	33
2.2.1 FASE 1 – PONTO ZERO NÃO É PONTO MORTO, NECESSITAMOS NOS CONHECER!.....	36
2.2.2 FASE 1.1 – DANDO A CARA PARA BATER.....	37
2.2.3 FASE 2 – WORKSHOPS .....	39
2.2.4 FASE 3 - ROTEIRIZAÇÃO DO TRAJETO .....	42
2.2.4 FASE 4 – A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA .....	47
<b>2.3 Juntando as peças do quebra cabeça</b> .....	49
2.3.1 ROTEIRO DE AÇÕES .....	53
<b>2.4 Conclusões finais e final do sequestro</b> .....	70
3. INFILTRAÇÕES.....	73
<b>3.1 Tamara Cubas y <i>Caída Libre</i></b> .....	76
<b>3.2 Aproximações, escolhas e práticas/caminhos</b> .....	77
3.2.1 <i>COPYLEFT</i> .....	80
<b>3.3 <i>Caída Libre</i></b> .....	82
3.3.1 ROUND 1.....	82
3.3.2 ROUND 2.....	83
3.3.3 ROUND 3.....	84
3.3.4 ROUND 4.....	84
<b>3.4 O Corpo em Risco o Espectador em Risco</b> .....	85
<b>3.5 A Autobiografia</b> .....	87
<b>3.6 O Acontecimento</b> .....	88
<b>3.7 Round 5 – Trabalho em Sala ou Primeiros Workshops</b> .....	89
<b>3.8 Round 6 – Intersecções e Organograma de <i>Caída Libre</i></b> .....	92
<b>3.9 Bases de treinamento</b> .....	93
<b>3.10 Round 7 – Buscando Pelo em Ovo</b> .....	94
<b>3.11 Round 8 – Organizar é Reinventar</b> .....	95
<b>3.12 Último Round</b> .....	97

4. ROBERTO SUÁREZ E LA ÚLTIMA NOCHE.....	99
<b>4.1 O pesquisador esquartejado</b> .....	100
<b>4.2 Pedreiro e Pesquisador</b> .....	106
<b>4.3 Procedimentos - Ensaios</b> .....	112
<b>4.4 <i>La Última Noche</i></b> .....	115
<b>4.5 O Processo de Encenação em <i>La Última Noche</i></b> .....	116
<b>4.6 O Espaço do Acontecimento: Casa INJU</b> .....	118
<b>4.7 Performar/Atuar a partir de Estados</b> .....	120
<b>4.8 Atuação por estados: neurociência e performatividade</b> .....	123
<b>4.9 Dramaturgia do Espaço e Roteiro Técnico – L.U.N.</b> .....	131
<b>4.10 Conclusões</b> .....	133
5. CONFISSÕES/AUTOFICÇÃO: EM CAMPO COM SERGIO BLANCO.....	136
<b>5.1 Em Campo com Blanco</b> .....	139
<b>5.2 Desnudando o encenador: o corpo na pesquisa</b> .....	140
6. O OFÍCIO DO DIRETOR/ENCENADOR: AMALGAMANDO PRÁTICAS.....	146
<b>6.1 Método <i>Zhúkov</i></b> .....	151
<b>6.2 Criação de partituras a partir do Método</b> .....	154
<b>6.3 Relatos Autoficcional e Estados</b> .....	156
<b>6.4 <i>Corpi Senza Ossa</i></b> .....	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU OS BURACOS QUE NÃO SERÃO PREENCHIDOS...	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	167
ANEXOS .....	172
DRAMATURGIAS - ROTEIROS – PARTITURAS - ENTREVISTAS .....	172
ENTREVISTAS – DEPOIMENTOS .....	183
ENTREVISTAS – DEPOIMENTOS .....	184
OUTRAS DIREÇÕES/AFICHES (2018-2023).....	186
NO HACER NADA (URUGUAY- 2021-2024).....	186

## INTRODUÇÃO

Olá!

Bem vindos!

Bienvenidos!

Welcome!

Buon vino!

Respeitáveis leitores! Chegamos enfim ao que se inicia, ao que dará luz a outras discussões e, possivelmente, a outros modos de fazer pensar, sentir, gozar o ato de *composição artística*, seja ele qual for, desde a fluidez do pincel do pintor desiludido, do ator entusiasmado com sua audiência, do escultor, que mesmo sem os braços esculpiu os espectros que o assombravam com magnitude ímpar, do diretor que “morreu” queimado e já era uma fênix como transgressor único no mundo, dos palhaços que correm o risco de falhar a gag que está por vir, ou do escritor que após dezenas de maços de cigarros finaliza sua obra, e no dia seguinte morre em um desastre aéreo.

Respeitáveis leitores! De braços abertos recebo vossos olhares e vossas reflexões. Não poderia convidá-los a participar deste preâmbulo chamado tese sem antes ofertar meu corpo, meus órgãos e minhas fragilidades; acredito que assim nossa conversa torna-se mais fluida.

Escrever uma tese é, também, redigir um recorte da vida, um capítulo mais, um glossário dentro de um almanaque que se desfaz entre memórias, ossos, carne e sangue que pulsa. Assim, sem muitos preâmbulos, este trabalho é uma “escrevência”, tal como Conceição Evaristo determinou. Um apanhado de relatos, criações, onde a primeira pessoa se confunde, se mescla a um aprendizado coletivo; estes emaranhados de escrevência conformam boa parte deste trabalho, tal como foi sendo trilhado.

Também é um cemitério de indagações e pensamentos vencidos, quebrados... Iniciar um prefácio, ou apresentar esta tese a você, caríssimo leitor, é, antes de mais nada, uma recorrida sobre o trabalho artístico de muitos, condensado em duas mãos que buscam incansavelmente traduzir da melhor maneira possível um território híbrido, de imagens, experiências e, principalmente, de sonhos.

Escrever esta tese é recortar, na memória-experiência-vida, fragmentos que, por si, são somente pedaços de uma experiência; não conformam um todo, já que a vida e a arte não

caberiam, em sua complexidade, ser expostas entre marcos teóricos e palavras sincronizadas em capítulos e subtítulos, alinhados com normas linguísticas.

Escrever esta tese é, também, sem sombra de dúvidas, uma experiência a mais dentro da vida. Uma espécie de gozo final/intelectual? Não sei bem. Para isso não tenho palavras, mas tenho a esperança de que, com esta tese, possa, possamos entrar enveredar em zonas profundas da criação cênica, e estabelecer uma conversação entre criador, criatura, público, e dimensionar perspectivas de criação para outros criadores. Deste modo, escrever esta tese é, para mim, uma experiência sem limites estéticos, sem avisos prévios sobre o que irá ocorrer. Nem mesmo o *ChatGPT* poderia me auxiliar neste momento, porque toda a intensidade que neste momento trasborda e se converte em fragmentos textuais são fragmentos reais de uma experiência que segue transformando e mantendo em pé este corpo cheio de memórias e sonhos.

Dentro da experiência de escritura doutoral existe um caminho artístico que vem sendo construído junto a outros artistas, e muitas coincidências estéticas e modos de realização encontraram-se com outras cabeças de criadores.

Como criador cênico, sempre me entusiasmei a busca em descobrir novas linhas estéticas, bebendo sempre do que já existe para alcançar um lugar próprio, ou seja, um lugar singular entre minha história cultural, e transitar através de imagens, vozes, lugares, etc., aquilo que me contamina e, de alguma maneira, tento expurgar; este seria um *modus operandi* pelo qual vivo, até o presente momento, com a convicção de que ainda é um lugar de respiro às artes cênicas, pelo menos para mim.

A trajetória desta tese atravessou inúmeras situações, passando por paisagens diversas, por mudanças de climas, de fronteiras, por crises sanitárias, pandemia mundial, fechamento de fronteiras, fechamentos de salas de eventos cênicos, cinemas, por governos de ultradireita, por prisões arbitrárias, por guerras sem fim e, enfim, é chegado o momento de fechar este ciclo. Fechar não quer dizer terminar, mas sim defender um ponto; responder perguntas relacionadas a algo que se sobressaltou para este pesquisador e que, de tão latentes, tornou-se imprescindível criar um foco sobre sua experiência no campo acadêmico e na arte. Portanto, nossas questões e estudos, relacionados neste trabalho, relacionam-se com a figura do Diretor/Encenador, a partir de perguntas e de práticas que o levam a ser o que é.

Esta pesquisa busca responder, averiguar, relatar dados específicos sobre Diretor/Encenador a partir de uma óptica fronteira e multidisciplinar. De que ponto ou lugar começa o trabalho do Diretor/Encenador? Existem módulos ou fórmulas cênicas nas artes contemporâneas que limitam sua estadia nesta função? Quais recursos necessita ter em mãos e de quais aparatos afetivos e metodológicos o Diretor/Encenador deve fazer uso em seu

trabalho? Para que isto se efetive, não vejo melhor solução que me colocar em risco, ou melhor, discutir elementos criacionais que venho usando como Diretor/Encenador em meus trabalhos realizados nos últimos cinco anos. Mesmo que o objeto central desta investigação doutoral contenha elementos de ordem pessoal, focalizados em minha criação cênica como Diretor/Encenador, busco abordar e gerar fricções com outras vozes, outros interlocutores, uma vez que outras experiências premonitórias foram base para que este recorte final se efetivasse neste campo de estudo.

Tal recorte me levou à reflexão sobre a figura do Diretor/Encenador contemporâneo dentro de uma perspectiva de fronteira, ou seja, a partir de qual lugar começa a criação do Diretor/Encenador? Como e de quais mecanismos posso fazer uso e como os canalizo em um processo de criação, usando diferentes técnicas e estéticas, seja: do teatro, da dança contemporânea, da autoficção e dos espaços não convencionais de atuação? Tudo isto fruto de experiências prévias a este doutorado e também ocorridas durante esta pesquisa, que são marcas e consignas que carrego comigo como criador dentro de coletivos brasileiros e latino-americanos.

“Nada vem por acaso, mas às vezes pode ser que sim”, dizia meu avô Rufino, enquanto selava com saliva um “pito de paia” e cruzava suas delgadas e finas pernas. O acaso, no contexto da apresentação desta pesquisa, é meu devir; ou seja, estar aberto ao que emerge como inesperado, e fazer disto um lugar, um território apto a ser desterritorializado e pronto para novamente ser lançado em novas rotas. Esta pesquisa é basicamente isso, e não é, ao mesmo tempo: encontros aos quais o acaso ou os desejos modelaram novos sentidos, novos lugares, novos olhares.

Tudo começa em 2018, assim que chego em Montevidéu, para iniciar uma série de entrevistas com Tamara Cubas, Roberto Suarez - todos parte da fase 1 deste projeto de doutorado. Assim que esses encontros começaram a ser gerados, outros desejos começaram a ser alterados. A cada entrevista, em cada semana de trabalho, outros olhares me movimentavam em uma direção oposta daquela que havia objetivado.

*Estava em um Uber, rodando por ruas e avenidas da cidade de Montevidéu. O mês era março, uma terça-feira ensolarada. Era tudo novo: o calor, a umidade do ar, o sotaque castelhano, diferente do tradicional espanhol que se aprende nas escolas típicas brasileiras. Tentava me distrair com a paisagem do bairro de Pocitos, enquanto dentro de mim uma caldeira em ebulição gritava, chiava e esmurrava meu peito. Ansiedade, medo, temor, terror? O ponto de chegada é a casa de Tamara Cubas, coreógrafa-diretora do coletivo Perro Rabioso. Seria meu primeiro encontro com umas das vozes da minha pesquisa de doutorado, minha*

*primeira entrevista em terras estrangeiras com uma artista que admiro, e que nunca me vira na vida, mas que aceitou me receber em sua casa para uma primeira entrevista.*

*O carro parou. Desci minhas coisas, calculei em pesos uruguaios o valor do Uber e não sei por que cargas d'água minha cabeça converteu o preço da corrida em reais. Uma outra fuga, para não dar seguimento à realidade que me tocava. Desci do Uber e vi em meu velho e fiel Motorola que ainda faltam 3 minutos para as 14:00, horário agendado com Cubas. Sim, um cigarro, um cigarrillo. Outra vez uma desculpa para a ansiedade. Meu coração dava batidas repetidas e fortes, podia sentir. Olhei pelo portão da casa e não vi nenhuma movimentação. Seria ali mesmo? Olhei o papelzinho em que tinha anotado o endereço. Sim, era ali! Passaram dois jovens de uns 17 anos fumando marijuana. Sim, no Uruguai é legalizada. O cheiro é bom, mas não sou muito adepto da marijuana, pensei rapidamente, me dá muita lomba e me faz procrastinar. “Hola, Fausto?”. Era a voz de Tamara, por uma janela me olhando e me cortando os pensamentos à deriva. “Me bajo y te abro el portón!”. Sim, era ali mesmo sua casa, não tinha como escapar. Esta pesquisa já começava na prática.*

Por que o Uruguai? Em 2015, em dois respectivos encontros, Mostra Internacional de Teatro (MIT) e a Bienal Sesc de Dança, formou-se uma síntese desta tese. Foi ali que conheci as obras de Roberto Suarez e Tamara Cubas, ambos uruguaios, um teatrólogo de “raiz” ou “bicho de teatro”, como se autodenomina, e uma diretora/coreógrafa que surpreendia o continente com uma avassaladora obra: prendia a atenção dos espectadores de um modo contagiante e visceral, como uma tormenta elétrica de sentidos e sensações<sup>1</sup>. Outra vez o acaso me colocou frente a estes dois criadores latino-americanos, sobre os quais nunca havia escutado em meus anos de formação e tampouco por outros artistas em encontros, bares, etc.

Naquela época (2015), avançava em minha investigação de mestrado a passos curtos e, a passos longos, investia minhas fichas na criação junto ao meu coletivo – Núcleo Confluências –, onde explorava criações intervencionistas em espaços urbanos. Ao assistir estes dois diretores – Suárez e Cubas – e perceber coincidências estéticas que vinha buscando dentro do Confluências, algo novo saltou dentro de mim, como um eclipse, uma epifania, por assim dizer. Ao mesmo tempo, os queria comer, como que para processar aquelas imagens, vozes, encenações que me cativaram a ponto de pensar que, de algum modo, estávamos conectados por similitudes estéticas, mesmo cada um fazendo a sua em espaços e tipos de encenações tão distintos uma da outra, mas, na minha prática, as duas ideias estavam ali, presentes e gritando.

---

<sup>1</sup>A obra vista na MIT, com direção de Roberto Suarez, se chama “*Bienvenidos a casa*”, e a obra de Cubas é “*Multitud*”. Ambas veremos com mais especificações e detalhes no decorrer dos capítulos.

A escassez de material bibliográfico sobre os dois criadores uruguaios me levou a uma certa frustração e, ao passo do tempo, estudei e pratiquei, junto ao Núcleo Confluências, imagens, fragmentos que ambos os criadores exploraram em seus trabalhos e que eu continha, a sete chaves, dentro de minha memória. Percebi que, para me aproximar das suas propostas, que desaguavam juntos às minhas querências como diretor, teria que desconstruir aquelas imagens e vozes que perambulavam em minha cabeça, para poder entender em minha prática o quão próximo estávamos, mesmo não nos conhecendo.

Por outro lado, escolher ir ao Uruguai tem outras ramificações, como o amor – Lucía! E deste amor, vieram outros: Lorenzo Manuel (04 anos), e Gal (6 meses).

### **1.1 Um outro prelúdio**

Em 2017, logo que defendi minha dissertação de Mestrado e, quase concomitantemente, iniciou-se na Unicamp um processo de seleção para o Doutorado, não tive dúvidas em me inscrever na seleção, tomando como eixo central do projeto de pesquisa um mergulho na interdisciplinaridade estética da criação de Tamara Cubas e de Roberto Suarez, propondo, na pesquisa um trabalho de campo em terras uruguaias. Nos meses seguintes ao processo de avaliação do projeto de pesquisa pelo Instituto de Artes (IA) da Unicamp, conheci uma uruguaia que mudou e segue mudando minha vida; sim, caríssimos, o amor me cravou no peito uma adaga afiada, que fez com que, mais que nunca, meu projeto de doutorado precisasse ser aprovado, para eu poder ir de fato para o Uruguai.

No início desta Introdução comentei que escrever esta tese seria um recorte, um pedaço da vida que pulsa aqui dentro do corpo e que, vez ou outra, neste texto, a modo de sustentar e narrar as experiências que confirmam este trabalho, pedaços de afetos serviriam para potencializar e serem base desta estrutura proposta. Seguimos...

Estamos em 2018: projeto aprovado, pesquisa pronta e pernas prontas para sair do Brasil e começar a buscar essa aproximação com criadores tão próximos – geograficamente – ao Brasil, e tão distantes para a grande parte da comunidade acadêmica e artística. A primeira versão deste projeto continha em seu escopo a busca por paralelismos e divergências entre as obras de Tamara Cubas e Roberto Suárez, tudo planejado para ocorrer através de entrevistas com estes criadores, performers, atores que trabalham com ambos, e busca por materiais gráficos em institutos de jornalismo e bibliotecas públicas do Uruguai, a modo de revistar, ao longo dos anos, conteúdos pouco explorados e traduzidos para o português. Esta seria minha via sacra acadêmica naquele primeiro semestre de 2018.

Estava no Uruguai, um país com menos habitantes que a Vila Madalena em São Paulo, e que, na área artística, conta com uma gama altíssima de excelentes artistas, criadores importantes e com raízes que atravessam não somente países latinos, como também do continente europeu, como é o caso do dramaturgo e encenador Sergio Blanco. Blanco não foi citado em meu projeto de pesquisa, mas, estando em seu país de origem, criei outra linha de acesso dentro do primeiro recorte da pesquisa, para ser expandida junto a Cubas e Suárez. Assim, iniciei esta trilogia de investigação e análise sobre seus processos de criação, tendo 3 eixos primários: o corpo em risco (Cubas), a ativação e alteração dos estados interiores dos performers (Suárez), e, por fim, a autobiografia como acesso pessoal do performer e como suporte dramático e criacional em um processo de criação (Blanco).

A pequena reserva financeira que tinha, em janeiro de 2018, era mais ou menos de uns dois mil reais, fruto de um cachê de contação de histórias no Sesc Jundiaí. Naquele período, este valor convertido em pesos uruguaios era de aproximadamente 14 mil pesos uruguaios. Por sorte, tinha onde ficar e onde dormir, o que aliviou muito o peso e efeito de não ter “*plata*” em um país extremamente caro. O que sonhava, e briguei até o limite, era ter um bolsa de estudos. Necessitava, sim ou sim, de algo para sustentar esta pesquisa, para sustentar a cabeça erguida e seguir com meus objetivos. Assim que saiu o resultado do primeiro processo de seleção de bolsas da Fapesp, meu mundo caiu. Que drama, Fausto! E, segundo meu avô Rufino, outra vez me trombei com o acaso e, sem dúvidas, essa palavrinha norteou o que viria a ser esta tese. Meses antes havia mandado meu currículo para um edital de seleção de professores no Instituto de Artes Dramáticas do Uruguai, o EMAD, logo que havia chegado ao país. Alguns dias depois do “drama Fapesp”, recebo uma ligação para uma conversa... resumindo: aquela chamada telefônica, seguida de algumas reuniões, era um convite a lecionar na EMAD<sup>2</sup> como professor convidado, nas disciplinas de direção cênica e técnicas corporais. Um respiro, um alívio. Alguma grana estava por chegar.

No período de minha estadia na EMAD foi tecida uma série de teias, de contatos, e pude começar a me fazer existir no meio artístico uruaio, não somente como pesquisador estrangeiro. Neste período, não sei bem se por curiosidade ou fetiches, muitos convites de alunos e de coletivos alheios à estrutura acadêmica começaram a me chamar para ver ensaios, palpitar sobre obras e, logo, convites para assumir direções cênicas de alguns espetáculos. Portanto, devo agradecer à Fapesp por não me selecionar para aquela bolsa. Com as raízes da

---

<sup>2</sup> Mais informações sobre o Instituto de Artes Dramáticas do Uruguai, o EMAD, disponíveis em: <https://www.emad.edu.uy>

pesquisa e com a prática que estava realizando, uma janela enorme de oportunidades de conhecer os bastidores da criação cênica latino-americana foi e segue sendo cativante.

*fim do prelúdio*

Para que eu, você e outros leitores não percamos o fio da meada deste trabalho, retomo as perguntas iniciais, que foram seu ponto de partida: **de quais aparatos técnicos e metodológicos faz uso o Diretor/Encenador contemporâneo dentro de um território expandido e fronteiro nas artes cênicas contemporâneas?** A questão a ser respondida, primeiramente, parte de uma análise sintetizada em 4 criadores latino-americanos: Tamara Cubas, Roberto Suárez, Sergio Blanco e Lola Arias<sup>3</sup>. Com estes criadores/diretores/encenadores, formatei a primeira fase desta pesquisa doutoral, que logo, com os caminhos e atravessamentos que foram surgindo, me levaram a responder estas questões, sobre o Diretor/Encenador contemporâneo, a partir de meus próprios trabalhos realizados, sem perder as frentes inaugurais que me levaram a dar este giro na pesquisa, que em breve veremos.

Com o trabalho de campo, leituras e principalmente minha estadia junto a estes diretores, pude ir “bebendo” e percebendo, no dia a dia de seus trabalhos, lugares em que me reconhecia como criador e diretor. No caso de Roberto Suárez, diretor uruguaio e fundador da Cia Burundanga, estive como seu assistente de direção durante 14 meses, 5 dias na semana, na montagem da obra *Chacabuco* (2019). Em seu processo de trabalho, o que mais me convidava ou me interessava desde que conheci seu trabalho “*Bienvenido a casa*” (2015), na MIT, foi experienciar como ele desenvolve, a seu modo, um trabalho de preparação dos atores, desde a ativação de estados psicofísicos. Neste sentido, estava podendo ver *in loco* como o encenador conduzia e traçava dispositivos específicos a serem trabalhados dentro de uma célula dramaturgica com seus atores. O trabalho com estados psicofísicos é algo que gostaria de aprofundar em minha pesquisa como diretor desde que conheci e fui dirigido pelo diretor e professor André Carreira (Universidade de Santa Catarina – UDESC). Carreira talvez seja, no Brasil, um dos precursores deste tipo de trabalho, fruto de suas experiências em território Argentino, onde trabalhou com diretores como Ricardo Bartis, Guillermo Cacace, entre outros.

---

<sup>3</sup> Lola Arias surge pela primeira vez neste texto como uma artista com raízes na Argentina, de onde busquei me aproximar através de encontros e entrevistas, devido suas práticas de encenação e diálogo com o teatro documental e com trabalho com não atores.

Suárez também, em seus estudos premonitórios, principalmente nos anos 80, foi um aluno desta escola de atuação sobre estados, oriunda do território Argentino.

Já meu encontro com Tamara Cubas, em Montevideú, foi motivado por ver sua obra “*Multitud*”, em 2015, na Bienal Sesc de Dança, em Campinas – SP. Ver, sentir o espetáculo de Cubas, como espectador, naquela tarde quente de Campinas, foi reconhecer em seu trabalho características corporais e coreográficas que estava intuitivamente desenvolvendo com os performers do Núcleo Confluências de Ribeirão Preto – SP<sup>4</sup>, tais como: o risco físico e a desconstrução do espaço cênico na esfera urbana, e técnicas diversas de atuação por estados, junto com a coleta de relatos biográficos dos performers, conformando, assim, pequenas micro-dramaturgias.

Ainda em campo tive outros encontros fortuitos com os Diretores/Encenadores e dramaturgos Lola Arias, em Buenos Aires (Ar), e Sergio Blanco (Uru-Fra). Com ambos ocorreram alguns agravantes no processo de pesquisa, devido à crise sanitária do Covid-19. Nos encontros e conversas que tivemos, principalmente com Sergio Blanco, em suas rápidas passagens por Montevideú<sup>5</sup>, era evidente como sua obra dramaturgica era um resultado de suas inquietações e das cicatrizes e experiências transformadas e reinventadas através de diálogos e acontecimentos que atravessam seus personagens. Diferentemente de Suárez e Cubas, antes de 2019 nunca havia visto ou lido nada sobre Blanco e suas dramaturgias, porém, estando no Uruguai e recebendo informações de diversas fontes sobre sua escrita, fui me identificando na questão autobiográfica, já que este, Sergio Blanco, é mundialmente reconhecido como um dos autores mais publicados em todo o mundo, e uma enorme referência sobre práticas de autoficção. Estava novamente em um lugar que não busquei, mas que, de algum modo, me potencializava dentro daquilo que venho buscando como mecanismos de encenação.

*Estava sentado com minha mochila – objeto quase um órgão do meu do meu corpo – em uma parada de ônibus na Av. Avellaneda, em Buenos Aires, aproximadamente 13:40hs. Este foi o lugar de encontro que Lola Arias marcou para nosso primeiro encontro. Pensava comigo: “que estranha, não?”. “Poderia ser em uma padaria, uma biblioteca”. “Buenos Aires é maravilhosa e com lugares espetaculares, e justo em uma parada de ônibus essa mulher agenda nosso primeiro encontro”, e outras milhares de questões se confrontavam na minha cabeça. Era julho, inverno, frio e logo naquele dia ventava ao sul. Seguia ali, cagado de frio e olhando para diversas direções, ver se via Lola chegar. Eram 14:00hs, Lola não chegava.*

---

<sup>4</sup> Mais informações disponíveis em: [www.faustoribeiro.com](http://www.faustoribeiro.com)

<sup>5</sup> Sergio Blanco é nascido no Uruguai e hoje vive na França.

*Tentava me concentrar em um plano b. Talvez algo tivesse acontecido, não sei, criava situações na minha cabeça. “Lola não vem”. Comprara passagem e hotel por 103 dólares em total para isto: pegar frio e ver o trânsito alucinante da Av. Avellaneda em Buenos Aires – que chique. Meu telefone vibrou, era uma mensagem de Lola: “Fausto, podría entrar en la cafetería de la esquina y preguntar por una muchacha llamada Susana, ella te dará mi ubicación”. Me assustei. Ri de mim mesmo. Entrei na cafeteria da esquina e perguntei por Susana; logo detrás de um balcão cheio de biscoitos e facturas (comidas típicas argentinas – que por sinal são muito boas) estava Susana, com uma touca protetora no cabelo. Me sorriu e disse: “sos Fausto, no”. Fiz um sinal de afirmativo com a cabeça, e logo Susana disse: “tengo algo para ti”, me entregou um papelzinho com um endereço, e no final assinado Lola Arias.*

*Lola estava brincando comigo; tinha me preparado uma tocaia e me conduzia como um menino perdido. Me retirei da cafeteria, peguei um táxi e fui até o novo endereço. Estava, agora, no bairro Once, um lugar como a 25 de março, esquizofrenia mutante pelas calçadas e lojas de compras, jamais encontraria Lola ali. “Por que aqui?”. Estava enfurecido... queria voltar a Montevideu. Soa o celular, era Lola: “Fausto, tente enumerar cuántas personas pasan frente a ti, con algún buzo rojo”. Não contei, não quis participar deste jogo. Giro meu corpo na multidão e percebo uma mão no meu ombro. Giro rápido para evitar que levem minha mochila, e com um sorriso no rosto um homem com uma blusa vermelha me abraça, sem porquê, sem motivos, nunca tínhamos nos visto antes. E bem baixinho, fala em meu ouvido: “Lola te manda saludos, diz que le encanto tu mochila e seu tique nervoso com las manos en el pelo”. E da mesma forma que apareceu se foi, entre os milhares de transeuntes daquele bairro comercial. Retornando ao hotel, recebo outra mensagem, agora de voz: “Fausto, querido, aqui es Lola, un gusto conocerte. Mañana, viajo a Alemania y te aviso cuando volver a Argentina. para ser sincera no me gusta mucho dar entrevistas a los académicos, son aburridos y disminuyen buena parte una investigación creativa, pode no ser tu caso, pero antes necesitaba verte con otros ojos”. Lola brincou comigo, me exigiu uma experiência chata e cansativa, mas, naquele dia no hotel, pensei que, de tudo, pude experimentar um pouco do seu fazer artístico como criadora e ver/sentir como ela criava suspensões no tempo, fragmentando e alterando espaços, tempos e anseios. Para minha pesquisa este primeiro encontro foi uma terrível e prazerosa experiência.*

Cada Diretor/Encenador busca e cria suas táticas de criação a partir de experiências com seus performers; estas práticas, acompanhadas por dispositivos, estão cada vez mais em voga na contemporaneidade. O modo como conheci Lola Arias diverge do modo como conheci cada outro criador pesquisado neste trabalho. Construir processos de criação que não partem de um

método específico ou de uma consigna definida, desde a função do Diretor/Encenador, é uma trilha pouco explorada, porque entraremos em lugares de análise profunda sobre o que é criatividade, o que é inspiração, e outros conceitos que não seriam possíveis nesta tese e nem é o seu foco central.

Quando nomeio que e quais os mecanismos de encenação/direção em diálogo com as artes fronteiriças, busco esmiuçar, através de detalhes, aspectos outros da função do Diretor/Encenador, neste caso, observando meus processos de criação e, também, como estes processos dialogam com inspirações minhas de espectador e pesquisador.

Sendo o objeto de estudo deste trabalho a figura do Diretor/Encenador, trabalharemos em pontos plurais, ou seja, onde a figura ou o ofício do Diretor/Encenador dialoga com outras linguagens cênicas e técnicas que envolvem outras disciplinas das artes contemporâneas. Neste caso, em várias ocasiões deste trabalho, a figura do Diretor/Encenador, muito presente na criação cênica voltada para o teatro, também se confunde e permeia o território da dança contemporânea, já que as obras que estarão em análise e alguns artistas envolvidos neste trabalho estão bifurcados também com a denominação de coreógrafo, como é o caso de Tamara Cubas. Esta confusão de nomes e ofícios parece, a princípio, um abismo, porém a arte contemporânea e seus sentidos plurais, expandidos e fronteiriços nos permite transitar sem necessitar de uma enciclopédia exata e contextual dentro das obras que aqui vasculhamos.

Neste sentido, encontramos nos textos de Guillermo Heras, professor, acadêmico e diretor espanhol, um resumo interessante sobre a figura do Diretor/Encenador, contextualizado desde os primeiros festivais gregos:

*Evidentemente que su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en cómo siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección a un hecho tan complejo como es la representación escénica (HERAS, 2001, p. 13-19).*

A pontuação histórica de Heras nos permite refletir sobre este trabalho e a figura do Diretor/Encenador tal como um coordenador das fases<sup>6</sup> que envolvem a criação cênica. Assumindo esta figura de organizador ele – o diretor – é responsável pelo olhar e resposta às inquietações de sua equipe; não em totalidade, porque cada qual sabe suas funções e muitas vezes estas funções, seja no teatro, na dança etc. se confundem e se devem, transformando o

---

<sup>6</sup> Ideia; conceito; elenco; performers; estilo dramaturgico; corporeidade; espaços de atuação ou de performance; lugar e papel do espectador; etc.

processo de criação em um território coletivo. No percurso que começamos a apresentar nesta tese, correspondente à experiência e prática de direção em um campo híbrido e multidisciplinar, vejo que as *tentativas* contemporâneas são também um lugar de busca constante para somar outros recursos, outras linguagens que corroboram e dialogam em contextos pré-definidos nas artes do espetáculo, como: teatro, dança e performance. Além da busca por outros cenários, outras recepções para seus convidados: espectadores.

Walter Lima Torres Neto, professor brasileiro, em seu extraordinário livro-almanaque “Introdução à direção teatral”, publicado em 2021, deixa um recado pontual sobre o ofício contemporâneo do Diretor/Encenador dentro de um aspecto plural e polifônico:

Tradicionalmente, pode-se descrever a direção teatral como o processo, mas também o ato e/ou o efeito resultante do trabalho teatral do coordenador do espetáculo cênico num “movimento criativo” de transpor à cena uma peça de teatro, cuja encenação seria o resultado desse mesmo “gesto teatral”. Entretanto, essa noção – direção teatral – não atende mais à pluralidade de “movimentos de transposição à cena” na contemporaneidade, e acaba tornando-se obsoleta para designar certas criações cênicas (TORRES NETO, 2021, p. 25).

Foi deste lugar, deste aspecto multidisciplinar, de uma necessidade de refletir sobre inquietações e responder perguntas, em um primeiro momento, sobre a figura e construção da presença no trabalho do atoral, que fez com que a direção cênica atravessasse esta história. Antes de assumir este lugar – Diretor/Encenador –, as minhas experiências primárias, desde a formação acadêmica até os primeiros trabalhos profissionais, partem das necessidades invisíveis, chamadas *inquietações*, para integrar técnicas e métodos que pudessem, em meu corpo, ser organizados e gerados para potencializar meu trabalho de atuação.

Em minha formação acadêmica, iniciando pela graduação, meus estudos sempre partiram da base do trabalho técnico do ator, com perguntas exclusivas nesta área. Os cursos, oficinas e projetos em geral sempre foram focados a partir da acumulação de conhecimentos dentro da órbita atoral. Nunca, em nenhuma ocasião, neste percurso que se iniciou em 2002, realizei uma prática de cênica voltada à direção, seja curso, oficina ou qualquer outra experiência do tipo. Por outro lado, sempre escutava de outros diretores e professores que o Diretor/Encenador deveria ter amplo conhecimento do trabalho atoral, uma vez que quem comandará e lidará com especificações exclusivas a este no momento de conduzir um processo de criação.

Como estudante, e também como profissional, sempre me interessou a busca por outras áreas que, de algum modo, somassem a meu trabalho de ator; um dos primeiros esbarrões por outras disciplinas que transitavam para a formação clássica, típica de institutos de artes e

universidades no Brasil – estou me referindo aos anos 2002 até 2006 – foi quando descobri o Lume Teatro, através de um professor.

Em fevereiro de 2003, realizava o workshop “Treinamento Energético”<sup>7</sup> com o artista Ricardo Puccetti, na sede do Lume Teatro, localizado no distrito de Barão Geraldo, em Campinas – SP. Naquela ocasião era um “fbrim”, um jovem estudante de artes cênicas, tateando experiências em busca de compreender algo que me estimulasse rumo a alguma nova perspectiva sobre o que já vinha estudando e praticando na faculdade de artes cênicas de Ribeirão Preto – SP. A sensação das bolhas de água nos dois pés, as articulações doloridas e o suor que impregnava em minhas axilas e roupa eram um atenuante que, até os dias atuais, me fazem dar um salto mental para aquelas madrugadas imersivas de treinamento e, como uma faca afiada, a voz de Ricardo gritando, incansavelmente: “Go More!”. Na verdade, naquele momento, não tinha a menor ideia do que estava fazendo e para que aquela “porra” toda servia para o trabalho atoral. Somente não desisti daquele ato de sacrifício porque tinha uma passagem de volta para a minha casa comprada, sem a possibilidade de troca. Desta maneira, seguia naquela sala dia após dia, na busca por tentar compreender o porquê tínhamos que passar por todo aquele calvário!

Alguns meses depois do “Treinamento Energético”, e o retorno às disciplinas da universidade, observava meus companheiros e professores com outros olhos, de outros ângulos. Essa nova perspectiva eram as fichas que caíam daquela imersão em Barão Geraldo; alguns sentidos afloraram, com força, violência e amor. Em meus devaneios solitários, percebi que existia uma nova força motriz em meu corpo; não como resistência *fitness*, e, sim, uma porta perceptiva que auxiliava a acreditar que com meu corpo poderia ser o que queria, ou alcançar lugares aos quais nunca imaginei que poderia chegar enquanto artista cênico. Sempre retomo este percurso em busca de algum outro detalhe, mas o que mais me modificou naquela semana foi a abertura infinita de poder olhar com novos olhos a mesma coisa fixa que sempre está ali, presente e petrificada diante dos olhos, como um monumento centenário em uma praça. As infiltrações daquela “coisa” toda que fazíamos reverbera até os dias atuais, obviamente, por outras linhas, por outros poros, porém, o relato que compartilho é o ponto inaugural de como e por que até hoje me dedico às artes cênicas e não voltei para Minas Gerais para trabalhar em uma usina de exploração de minério – como sempre sonhou meu pai.

---

<sup>7</sup> Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985:31. Revista LUME. p. 94.)

Fotografia 1 – Lume Teatro, 2003, Will Saint Clair.



Fonte: Fotografado por Will Saint Clair.

Outros caminhos que partiam de disciplinas pouco exploradas na malha curricular da universidade de artes cênicas sempre me empolgavam mais. Assim, começo a buscar outras disciplinas e cursos complementares que iriam auxiliar na minha formação. O papel do corpo no corpo do ator, este talvez tenha sido o que mais me empolgava naqueles anos de formação; e esta busca física, mas que também refletia em uma presença cênica, busquei no Kung-Fu, Dança Contemporânea, Música e Acrobacias Aéreas, lugares de reconhecimento que poderiam me auxiliar a responder perguntas e indagações sobre caminhos para a formação do ator.

Durante este percurso formativo, o mais próximo da **direção cênica** que havia experimentado foram algumas aulas como professor substituto em algumas escolas particulares. Por outro lado, sempre estive em alguma montagem e, obviamente, sendo dirigido por alguém. Nos anos que estive na minha graduação em artes cênicas, fui convidado a atuar em dezenas de espetáculos, e ser dirigido em montagens de teatro de rua e em salas convencionais. Muitas destas montagens foram de espetáculos profissionais, e algumas outras dentro da própria estrutura de graduação universitária. Estas experiências prévias, que me mostraram caminhos muito além das portas da Universidade, também abriram portas a encontrar-me com diretores já com caminho percorrido. Dentro destes encontros com diretores, algumas trocas foram interessantes; outras, vejo que foram tóxicas, e até mesmo abusivas.

Com os recursos atonais que vinha treinando e colocando em prática, já em um âmbito profissional, percebia que outra forma de olhar o trabalho de meus companheiros e de outras obras assistidas me colocava em um lugar às vezes de diretor. Mesmo que não quisera, meu olhar e meus comentários eram deste este lugar. E por um escorregão, uma derrapada fora de lugar, isto me levou a minha primeira prática de direção.

] lhes proponho uma pausa... um respiro [

] aproveito nossa intimidade e lhes conto um segredo [

] Ndee Naldinho – O 5º Vigia – sugiro escutar esta música antes da leitura, acender um cigarro, abrir a janela, observar alguém que passa, fazer qualquer coisa que estava por fazer e este texto te distraiu [

*Minha primeira experiência com direção cênica parte de dentro de um lugar obscuro, de dentro de uma experiência ainda mais obscura; lhes contarei algo que, ao longo desta tese, talvez fique em segundo plano, porque não é este meu objetivo final, mas torna-se necessário compartilhar com você, caríssimos, para que também este material seja mais íntimo e menos abstrato diante dos seus olhos. Esta primeira experiência aconteceu dentro do Centro de Detenção Provisória de Ribeirão Preto – SP, no ano de 2007. Me encontrava preso e advertido, naquela época, pelo Art. 12 do Código Penal Brasileiro. Na época cursava meus últimos meses da graduação em artes cênicas, e nunca havia dirigido ou pensado em dirigir algo; meu foco de estudo sempre fora a atuação, e meus estudos, como cursos extracurriculares etc., sempre foram por este lado. Porém, naqueles 89 dias reclusos, encontrei um respiro, e tudo isso partiu de alguns detentos de minha cela, que já sabiam o lugar de onde eu vinha. Pediram para eu criar uma peça para que atuassem entre eles, com a finalidade de ser apresentada para seus filhos no dia dos pais. Em resumo, criamos juntos anedotas de cada detento, realizamos trabalhos corporais respectivos a cada personagem-tipo-crime (tudo isto dentro de um espaço de 6x6, entre camas de cimento e um vaso sanitário instalado no piso), e com os lençóis da nossa casa-cela construímos, juntos, nossa experiência, entre a ficcionalização das histórias pessoais daqueles homens que me acompanhavam em modo dramaturgico e a desconstrução do espaço para a criação de um novo lugar. Os filhos dos detentos adoraram e, seguramente, entre o amorismo e a fraude (por burlar em 20 minutos aquela estrutura rígida), gerou em todos um momento fantasmagórico e leve naquele cotidiano. Nunca mais repetimos!*

]]

A experiência, ou o modo que ela sucede, marca, altera e ressignifica a experiência humana em um todo. O fato de estar preso e as circunstâncias que levaram a isto me perseguem vivamente, mesmo quase 20 anos depois. O que me levou a contar-lhes este pequeno fragmento, foi que, naquele recinto, tive minha primeira experiência como diretor e dramaturgo – de uma única vez. E mesmo que não existam materiais de imprensa sobre este ocorrido, é sem dúvida um marco no Centro de Detenção Provisória de Ribeirão Preto. Para mim e para esta tese, seria, em termos tradicionais dramaturgicos, a primeira peça do dominó que cai e vai levando às demais.

Retornando... em geral, quase todos os formandos de artes cênicas no Brasil, logo depois de formados, passam por questões similares: buscar um meio de seguir vivendo de arte, fazer valer e colocar em prática o que foi aprendido e pesquisado nos quatro anos ou mais de formação. Em geral, aqueles sonhos de viajar com o coletivo, de fazer uma turnê na Europa, apresentar no Fringe Edimburgo, em Avignon, vão mês após mês minguando com a realidade batendo forte na porta da geladeira, e a ansiedade em demonstrar a si mesmo que é possível viver como artista, fazendo arte. Constatada esta brutal realidade, as primeiras portas que abrem para iniciar o ingresso ao mercado de trabalho vem de aulas, que se consegue em pequenas escolas de artes, ou escolas privadas em geral. Neste momento, o ex-estudante rebola, se estira em mil funções e ressurgem como um profissional diferente daquele aluno dedicado no período da graduação. Nesta rota de conhecimento de novos meios de sobrevivência, dar aulas e organizar pequenos nichos de alunos faz com que a figura do diretor/dramaturgo comece a tomar forma, por necessidade, por sobrevivência.

As primeiras incursões pelo território da direção partiram das mesmas necessidades de sobrevivência relatadas no parágrafo anterior, o que coincide com dezenas de outros criadores. Hoje vejo que estas primeiras experiências já eram marcadas por um pluralismo estético, fruto de minhas investigações em torno da figura do ator, e como diretor-pedagogo, ingênuo e às vezes sonhador, acreditava que colocar jovens estudantes em contato com estas montagens na encenação poderiam contribuir para futuras escolhas e carreiras profissionais em um futuro próximo.

Assim, a direção cênica se aproximou não somente pelas aulas que ministrava, mas também pelos coletivos artísticos que foram surgindo nesta história. Fui, passo a passo, dividindo meu tempo entre dirigir, atuar e performar. Nos dias atuais, ou seja, no momento que redijo estas linhas, o figura do Diretor/Encenador é meu ofício principal, e por raríssimas vezes nos últimos anos, atuar, dançar é um acontecimento como parte desta história.

Nos capítulos a seguir, aprofundaremos nosso olhar sobre o ofício do Diretor/Encenador dentro de um contexto fronteiriço e plural. Suas instruções multidisciplinares na arte contemporânea e métodos distintos de abordagens para formatar suas criações dentro de distintos coletivos e contextos.

Com os recortes e com espectro fantasmagórico da voz do meu avô Rufino no meu ouvido, decidi optar, na construção dos capítulos que nortearam este trabalho, por colocar o foco em experiências primárias, ou seja, minhas primeiras incursões nos territórios da direção cênica, já provando mecanismos e técnicas variadas, usando como interlocutor o espetáculo *Soturnos e Latindo Alto* (2016). No caso desta obra, abriremos o diálogo entre as artes fronteiriças, métodos e percussões que, ao longo, deste trabalho se converteram em um glossário, ou esquema de direção cênica e encenação aplicados em obras posteriores.

O Capítulo 3 permeia as criações dos Diretores/Encenadores latinos citados anteriormente: Suárez (atuação por estados), Cubas (corpo em risco), Arias (encenações plurais e documentais) e Blanco (autoficção). Através de relatos, pequenos estudos de caso e recortes teóricos, utilizarei a modo de amplificar e sustentar esta reflexão, que partiu de um trabalho de campo, desde criações minhas, a partir do ano de 2018: *La Última Noche* (2019) – Uruguai, *Caída Libre* (2019- 2020) – Uruguai, *No Hacer Nada* (2021) – Brasil e Uruguai, *Corpi Senza Ossa* (2020) – Itália, *Latitud Casa* (2021) – Itália e Argentina. O objetivo, além de mapear e colocar luz sobre os métodos de criação e direção cênica, a partir das técnicas e métodos envolvidos nas obras e criadores mencionados, também caminha na tentativa de encontrar sussurros que levem à criação de um método específico de Direção/Encenação com base nas interfases fronteiriças que atravessam este criador.

No capítulo seguinte, deixaremos ao leitor suspiros poéticos, a partir das entrevistas coletadas no percurso desta tese, geradas através de uma esquematização dramaturgica, onde as vozes de Suárez, Arias, Fausto, Cubas e Blanco dialogam desde suas perspectivas teóricas e metodológicas.

Em suma, esta tese se configurou desde a prática do seu autor, suas experiências em campo na América Latina, como um estimulante exercício de reflexão sobre a figura do Diretor/Encenador nas artes cênicas contemporâneas desde pontos fronteiriços e multidisciplinares. Sem sombra de dúvida, os caminhos apontados até aqui serão somente um recorte no espaço-tempo, e seguirão em constante ebulição e transformação pelos caminhos que ainda estão por trilhar.

Antes de avançarmos, gostaria de informar ao estimado leitor que, nas próximas páginas, encontrará uma variedade de trechos, fragmentos, conversas e entrevistas em língua espanhola. Optei por não realizar traduções, a fim de preservar a experiência original vivenciada pelo autor e pesquisador deste trabalho, permitindo que a fruição da investigação e pesquisa desta tese seja apreciada com seus suspiros poéticos e as sonoridades correspondentes.

## 2. UM SÓ LUGAR: DIRETOR, COREÓGRAFO E ENCENADOR

Mas isso é dança ou teatro? Mas isso é teatro ou performance? Isso é intervenção urbana ou protesto? Nenhuma das opções anteriores, mas pode ser que seja alguma delas!

As artes da cena são um caminho, escopo e ofício que motivam minhas escolhas de vida, no campo pessoal e acadêmico. Deste lugar, friccionado por sonhos e inquietações múltiplas, torna-se inegável como a criação e os sonhos se mesclam com o risco iminente de um abismo, com o risco de vida, ou seja, a morte. As escolhas, as trajetórias que elegemos para caminhar e criar, são de ordem pessoal, de pedaços de nossa história cultural, com a finalidade única de nos investigar, de rasgarmos e colocarmos isto frente a ouvintes, ou espectadores e transeuntes que buscam formas outras de recortar, por pequenos períodos de tempo, a frieza da realidade que nos condiciona entre o ofício, o labor e os sonhos. Seríamos, nós, os criadores de ofício, ou seja, nós artistas, responsáveis por dosar e gerar, por breves instantes, rupturas sensoriais na vida que nos assiste?

Tentarei responder esta questão colocando nosso objeto de pesquisa, o Diretor/Encenador, como um interlocutor neste caminho tortuoso e cheio de paisagens oníricas. Ao mesmo tempo, a figura do Diretor/Encenador que nos acompanha é uma figura que transita, em sentidos aparentemente opostos, mas que na busca de criar novas rotas, caminhos e trilhas, vai somando fragmentos, memórias resgatadas destes caminhos que outrora foram percorridos.

Em um primeiro momento minhas escolhas pessoais partiam da premissa atoral, de juntar, sistematizar e beber em fontes que auxiliassem a construção de pontes que me deixassem confortável nesta função. Estes mesmos caminhos refletiram quando assumi um “rol”, o compromisso e ofício de diretor cênico.

As experiências que me levaram a refletir, aprofundar e, até mesmo – motivadora desta tese –, concretar métodos específicos para o trabalho Diretor/Encenador, foram edificando-se com práticas e com muitos erros. Porém, dentro de cada nova perspectiva apresentada surgiam outros caminhos, possibilitando rever e atualizar, para que o grau de comunicação entre a obra e seus receptores fosse efetivado com maior clareza e afeto.

Em um primeiro momento, desde minhas experiências no Lume Teatro, lugar que despertou em mim uma força criacional a partir de meu instrumento de trabalho – meu corpo –, percebi que nos processos de direção que assumia, o corpo dos atores era o primeiro estopim do processo de trabalho. A partir do corpo, das práticas físicas e sensoriais, ativadas por variados dispositivos, dava-se a porta de entrada entre os performers com que trabalhava e sua

conexão e intimidade com métodos ou modos de criação que eu tinha a oferecer como observador externo: diretor.

Somos seres singulares, com pensamentos singulares, com trajetórias e história cultural particulares; e dentro de um processo de criação desde a perspectiva do Diretor/Encenador, outras pontes devem ser construídas, buscando, dentro das múltiplas singularidades, que somam um coletivo, ou grupos de artistas, técnicos, produtores, etc., construir afinidade, construir um nó que consolide uma organicidade única. Não quer dizer que cada singularidade seja excluída dentro de um processo de criação, mas, como pode-se explorar e usar as singularidades de performers, atores, bailarinos em busca de um só caminho? **Como organizar e criar métodos onde dialoguem em conjunto múltiplos corpos?** Isto seria basicamente o conceito número 1 adotado pelo Diretor/Encenador: construir pontes que busquem integrar as diversas vozes de um ecossistema de pessoas, anseios e querências, com o foco em narrar algo, em mostrar, realizar, etc.

Nesta trajetória fragmentada e movida por perdas e urgências, meu caminho como criador se confunde e esbarra com outros, e assim segue sendo. Antes de buscar reflexões e analisar as específicas da direção contemporânea, outra pergunta me atormentou: quais similitudes apresentam e diferenciam o trabalho do diretor, encenador e coreógrafo? Tais perguntas me moveram a questionamentos infinitos sobre as inter-relações entre ambas nomeações, ao passo que, nas obras que me realizava e outras que me inspiraram como espectador, não percebia e via uma base morfológica condizente com suas caixas, gavetas usadas para denominar estilos cênicos.

Seria um equívoco dizer que não existam fronteiras nas artes cênicas contemporâneas, que não tenha coletivos centrados, ou Diretores/Encenadores que trabalham desde perspectivas clássicas, seja no teatro, na dança. As perguntas no parágrafo anterior somente me colocaram em estado de atenção, porque em minhas práticas e minhas referências, partiam deste lugar de fronteira, de destruir fronteiras.

Portanto, retomo o título deste capítulo e, com ele, ativo nossa reflexão em um rumo de escolhas e busca por caminhos expandidos que se encontram e conectam com a figura do Diretor/Encenador: um só lugar.

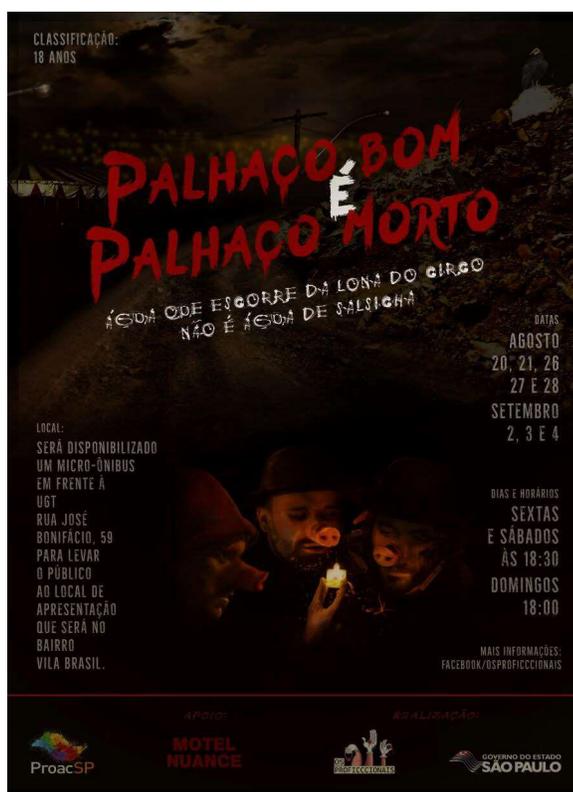
Claramente, como expusemos anteriormente, seria um equívoco evitar que as denominações de encenador, diretor ou coreógrafo são uma mesma coisa, que compreendem um mesmo lugar; mas neste trabalho específico, elas ocupam um mesmo lugar **dentro de minha experiência pessoal**, como criador, ou, pelo menos, tendo a domar diferentes disciplinas a partir de dispositivos e de métodos específicos de trabalhos, e práticas condizentes com as

disciplinas da dança, do teatro e da performance; hoje, faço uso dos termos encenador ou diretor-cênico como uma síntese morfológica que compreende as linguagens de fronteira, ditas logo acima, para definir e dar nome ao trabalho multidisciplinar que venho realizando. Para dar forma e descentralizar a discussão de um texto egocêntrico, apresentarei um dos trabalhos anterior a este doutorado, que foi metodologicamente um alicerce que motivou a pensar e expandir esta forma de criação fronteiriça, como também expandir, refletir e somar forças com outras vozes sobre o campo experiencial do diretor como um lugar onde não existe uma método único e, sim, motivações coletivas que o levam a gerenciar processos e ajudar os espectadores a desvelar seus segredos.

## 2.1 A morte do diretor: Palhaço bom é palhaço morto

*[esta história começa pelo seu fim.]*

Figura 1 – Primeira obra



Fonte: Flyer de divulgação.

*[...] São exatamente as 16:03hs do dia 17/08/2016, na cidade de Ribeirão Preto – SP. Fazem aproximadamente uns 14 minutos que cheguei em minha casa/apto. no bairro Monte Alegre. Ainda tenho medo, minha respiração segue no peito, tenho medo. Penso em chamar Lucia Goes, amiga advogada, mas tenho medo de que possa ocorrer algo caso envolva alguma pessoa mais neste imbróglio [...]*

*[...] – Lu, poderia passar em casa e conversamos? Algo ocorreu recentemente e tenho medo de sair com meu carro, pois pode estar marcado ou sendo vigiado. – Assim que terminei a mensagem de voz, olho para o chão e vejo rastro de pés e terra vermelha. Estou fodido mentalmente, fisicamente e... estou fodido! [...]*

*[...] – Fa, que passou? Estou no escritório e somente depois das 17hs posso ir até você. Me conta o que aconteceu, você está bem? - Mensagem de texto de Lucia Goes, advogada.*

*[...] – Lu, fomos sequestrados e feitos reféns durante 7 horas pelos membros de uma facção criminosa que atua no estado de São Paulo. Estávamos para começar o ensaio, eu os meninos (Doriana, Marcilio, Salvador), lá no Jardim Aeroporto, e de lá nos colocaram em três carros diferentes e nos levaram para outras quebradas, que não sei o nome, Marincek, talvez, sei lá. Agora não me lembro. Os caras fizeram uma espécie de tribunal do crime. Pensaram que nós éramos policiais disfarçados, e que estávamos ali como artistas criando uma peça para conseguir informações e prender alguém, sei lá, não sei...estou confuso e com medo [...]*

*Corte transição*

Esta foi a parte final ou, pelo menos, quando a ficha começou a cair.

Antes de seguir esta abordagem sobre o espetáculo inicialmente intitulado “Palhaço bom é palhaço morto”, e darmos curso a um estudo “crítico” de caso, e apontar dados reflexivos sobre esta experiência como encenador, apresentarei com detalhes como se idealizou tal projeto, desde uma conversa de boteco a quase ser mortos pelo crime organizado.

## **2.2 O Processo de Encenação em Soturnos e Latindo Alto**

Anterior à criação da obra existe um percurso, movido por perguntas e desejos. Foi através de uma conversa corriqueira, logo após uma apresentação do Núcleo Confluências, da qual eu era diretor, que ele se aproximou e me disse que gostaria que eu dirigisse o novo

espetáculo de sua Cia Dorianas<sup>8</sup>, que levava seu nome. Me olhava fixo esperando uma resposta, e eu buscando algo para dizer, ainda com o frenesi, após apresentação, e com muitas coisas para arrumar e guardar, já que a obra apresentada era um espetáculo intervencionista no centro urbano de Ribeirão Preto – SP. Sem muitas delongas, me lembro que de supetão: “Como? Vocês são uma trupe de circo, eu trabalho com invasão urbana, *Hakim Bey*, estas coisas... onde vocês veem espaço para este tipo de trabalho a partir do que vocês realizam e são como grupo?”

De fato, não tinha, na ocasião, uma relação íntima com os outros dois integrantes da Cia circense *Os Profissionais*<sup>9</sup>, para a qual Dorianas me convidou para realizar uma montagem. Por outro lado, uma intuição perigosa me chamou a atenção: o risco estético e a experiência de trabalhar com pessoas novas e com experiências anteriores oriundas do circo e sem rasgos ou técnicas atorais. Passado aproximadamente um mês, voltei a me encontrar por acaso (meu avô Rufino) com Dorianas e, desta vez, em um bar. Na ocasião e mais receptivo, lhe contei que me interessava o processo de conduzir *Os Profissionais* em seu novo trabalho, desde que pudesse realizar, com os demais integrantes do coletivo, trabalhos intensos de sala<sup>10</sup>, a partir de premissas e dispositivos que estava experimentando no *Confluências*. Dorianas consentiu com a cabeça minhas querências; disse que também os outros dois atores/palhaços, e futuros performers, teriam desejos de experimentar um trabalho diferenciado, e que o que mais queriam era trabalhar com o conceito de cidade que vinha aplicando em minhas obras anteriores no *Confluências*, tema este que foi amplamente exposto em meu mestrado.

Logo que fechamos, selamos nosso contrato verbal, lhe fiz outra pergunta referente a um tema, a um estopim que pudéssemos arrancar para a criação desta obra. Dorianas riu com os lábios, tomou um gole de cerveja e disse: “não temos nada, a não ser o desejo de realizar algo junto contigo na cidade”. Em meu caso, não era propriamente um desejo rotundo de estar participando deste processo, mas de averiguar estes outros corpos, assimilar novos dispositivos de encenação, que estava buscando utilizar. De algum modo, este processo serviria bem para provar “coisas”, e hoje vejo que, internamente, também tinha uma visão sobre o coletivo; seriam como que minhas cobaias neste processo.

Naquela noite em que selamos nosso acordo de montagem de uma obra cênica, a partir de elementos e dispositivos que já faziam parte de meu modo de atuação como

---

<sup>8</sup> Dorianas é o sobrenome fictício de um dos atores/performers do grupo *Os Profissionais*. Optei por deixar em anonimato por futuros problemas que envolveram a montagem desta obra.

<sup>9</sup> Maiores informações disponíveis em: <https://www.youtube.com/@osproficcionais8002/featured>.

<sup>10</sup> Trabalhos de Sala, apresentados no contexto desta tese, são um mergulho anterior ao processo de criação de fragmentos dramáticos, ou células performáticas; são experimentos de conhecimento e integração coletiva, que darão uma perspectiva ampla de como será conduzido o trabalho do encenador com o potencial de seus performers.

Diretor/Encenador, principalmente os dispositivos de construção dramatúrgicas e intervencionistas na arquitetura da cidade, em minha cabeça solfejavam ecos de como poder organizar um trabalho na cidade, com aspectos intervencionistas e com sujeitos que se dedicavam às artes circenses. A única premissa ou imagem que me veio foi desconstruir os simulacros que estão envolvidos e poder gerar outros aspectos técnicos estilísticos a partir daquilo que eles, o grupo – *Os Profissionais* –, já dominavam e realizavam com excelência. A partir destas divagações mentais, na minha cabeça vieram as imagens da obra “*Multitud*”, de Tamara Cubas, a qual havia assistido na Bienal de Dança do Sesc, em Campinas, neste mesmo ano (2015). Os corpos fisicamente preparados destes três artistas circenses poderiam ser reorganizados a partir de uma desconstrução brutal: usar suas ferramentas técnicas, e com as qualidades técnicas, provenientes do circo, romper com linhas humorísticas e gerar fricções de risco, sendo a cidade pano de fundo e cenário para os artistas e a dramaturgia.[...]

Doriana, logo depois de nossa última conversa, me escreveu dizendo que uma produtora se somaria ao projeto e buscaria recursos para que a montagem pudesse dar seus primeiros passos. Assim se passaram alguns meses e não voltamos a nos contactar; o contato seguinte veio a modo de festejo, com a aprovação do projeto em um edital Proac do Governo do Estado de São Paulo. Em janeiro de 2016, estávamos prontos para começar!

*Já tinham passado duas horas que estávamos nas mãos da milícia de traficantes da Vila Brasil, no Jardim Aeroporto de Ribeirão Preto; era uma manhã de ensaio, eu, Doriana, Marcílio e Salvador. Os questionamentos de quem éramos e por que estávamos realizando o espetáculo naquela zona da cidade era uma vez e outra levantado. Recordo que, por diversas vezes, frente às atitudes ásperas dos milicianos, tentava explicar nossas escolhas estéticas: a cidade como dramaturgia, a importância de ocupar zonas esquecidas da cidade, dar vozes a histórias de seus habitantes e colocar um olhar sociocultural e de pertencimento ao lugar, etc. Também, nossas tentativas de dizer que a arte é um veículo poderoso e de transformação, etc., estas coisas que colocamos em justificativas de editais públicos, para angariar dinheiro e poder exercer nosso ofício. Tudo em vão! Os narcotraficantes nos escutavam, mas já tinham um discurso preparado e protetor sobre nossa possível infiltração naquele bairro. Até que, em determinado momento, uma senhora, concedida na zona por ser a chefe da prostituição local, pega o flyer de divulgação da obra e pergunta porque tinha algo do Estado de São Paulo no papel. Outra vez explicamos que fazia parte da contrapartida do tal edital que ganhamos. A intenção de explicação foi em vão, outra vez, só que desta vez, com um corte brusco e alteração de voz, deu uma cartada final diante de nossa ingenuidade baseada em nossas desejos e sonhos como fazedores de arte: “VOCÊS JOGAM O ESTADO! A ÚNICA COISA QUE O ESTADO*

*TRAZ PARA A GENTE É A POLÍCIA, PARA BATER OU LEVAR ALGUÉM, VOCÊS NÃO SÃO BEM-VINDOS NESTE LUGAR!”*

### 2.2.1 FASE 1 – PONTO ZERO NÃO É PONTO MORTO, NECESSITAMOS NOS CONHECER!

O primeiro encontro com todos os *Profissionais* veio a modo de conversa no barracão que eles alugavam naquela época, onde também era uma escola de circo e moradia de Dorian. Tinha planejado uma prática de deriva, mas, ao vê-los ali, sentados e curiosos com este primeiro contato, mudei os planos e lancei algumas perguntas: o que querem com este espetáculo? Não pensem no que foi escrito no edital, que ganhamos, pensem no que é real, o que é palpável de ser feito e dentro de um prazo curto? Por que a estética urbana, já que a trajetória de vocês possui outras facetas, outras caras e vocês estão de algum modo confortáveis neste lugar, com inúmeras apresentações e trabalhos, etc.? Quais os riscos que querem correr com esta obra?

Diante das respostas, fui podendo reconhecer os desejos implícitos nas palavras que me dirigiam e como também se viam dentro do coletivo; o que mais me chamou a atenção naquele encontro foi o desejo de todos por romper os paradigmas que eram tachados, como artistas circenses, ademais, como isto os limitava. Em linhas gerais, minha leitura foi perceber o quão desejosos estavam para confrontar-se com outras perspectivas criativas e jogar-se de um abismo rumo a algo desconhecido para todos. Neste primeiro encontro pude organizar uma série de materiais e os distribuir, a modo de conformar a linha de pesquisa e prática da obra, com especificidades técnicas.

#### 2.2.1.1 Fase 1: Por onde pisaremos

A primeira prática foi criada com o intuito de seguir conhecendo um pouco mais os integrantes do projeto. Deste modo, poderia ir orquestrando conteúdos originários dos performers e mapear caminhos a seguir, na tentativa de entrar em uma zona de criação específica para a realização da obra.

Organizei um almoço em meu apartamento, cozinhei para todos, e a única coisa que pedi foi que cada um trouxesse bebidas específicas a seus gostos particulares. Tudo tinha um caráter familiar, como uma reunião a mais de amigos ou parceiros de trabalho, mas, no fundo, havia criado em segredo uma dinâmica para conhecer cada um de modo mais íntimo. Com todos sentados e com um ar alegre entre uma conversa e outra, lhes contei como tinha pesadelos terríveis quase todas as noites com a o assassinato da minha mãe. Em seguida perguntei a Marcílio se o fato de não tomar álcool vinha de alguma possível alteração física, e que poderia atrapalhar seu rendimento circense. Marcílio, não sei se com a abertura forçada de um fato

íntimo e doloroso, se abriu e disse a todos que isso vinha de suas experiências pessoais, do pai alcoólatra e violento. Um outro clima havia se instaurado na mesa; já não tínhamos mais aquela alegria descontraída no ar. A intenção não era aprofundar em questões pessoais ou cicatrizes, e sim, expandir nosso diálogo, para um lugar com menos “caretas” ou simulacros possíveis. Doriana, neste momento, revela que era adotado, para surpresa de todos os outros integrantes do coletivo, que já estavam juntos a mais de seis anos. Salvador, emudeceu, Ninguém disse mais nada. Antes de que todos se dispersassem lhes dei um mapa impresso da cidade de Ribeirão Preto, e lhes pedi para que criassem, para o próximo encontro, um sistema de cartografia de pequenas histórias que já haviam vivido naquela cidade em seus distintos pontos, como: uma relação amorosa, um furto, um acidente, uma lembrança, etc.<sup>11</sup>

Como reverberação da primeira prática proposta – o almoço –, busquei desconstruir, no meu processo de atuação como Diretor/Encenador, um caminho corriqueiro que sempre usava: primeiro um trabalho de sala, exercícios corporais, etc., para logo entrar no espaço urbano. Corrompi um caminho que já era de praxe para poder me surpreender e, quem sabe, dar com os burros n’água e retornar novamente para um ponto zero.

A única coisa que sabíamos daqueles primeiros encontros, desde que fora aprovado o projeto, era que a obra seria realizada em espaços públicos e pela noite. Porém, a oportunidade de trabalhar com performers “desconhecidos” era um trampolim interessante para provar outras táticas de abordagem do espaço urbano e somar disciplinas nesta jornada.

### 2.2.2 FASE 1.1 – DANDO A CARA PARA BATER

Através do mapeamento afetivo, proposto no encontro nº1, debatemos coletivamente o que poderia ser realizado com este exercício, para onde esta prática nos levava. Foi neste momento que Salvador, o mais calado do coletivo, sugeriu uma caminhada noturna pela cidade, e passamos por pelo menos um ponto marcado por cada integrante no mapa da cidade de Ribeirão Preto, com a premissa não de realizar uma cena e, sim, caminhar, estar nesses lugares. O passo seguinte foi estruturado deste modo:

- ponto de encontro: calçadão da zona central de Ribeirão Preto;
- horário de início: 00:00hs;
- hora final: 06:00hs;

---

<sup>11</sup> A prática proposta, disfarçada de um almoço, era um caminho que me interessava para gerar e buscar outras correntes que, futuramente, seriam realizadas no processo de criação da obra. Hoje, a este tipo de prática, tenho como interlocutores Sergio Blanco, Lola Arias, Janaina Leite, Alexandre Dal Farra, como referentes à exploração da vida pessoal, ou da autoficção, como uma prática documental para criação dramaturgica. Naquele instante era um impulso, uma tentativa intuitiva de me aproximar dos performers e deixar fluir sem muitas rusgas o processo colaborativo que estávamos prestes a iniciar.

- vestimenta: sobretudo negros;
- câmera fotográfica;
- celulares com gravador de voz.

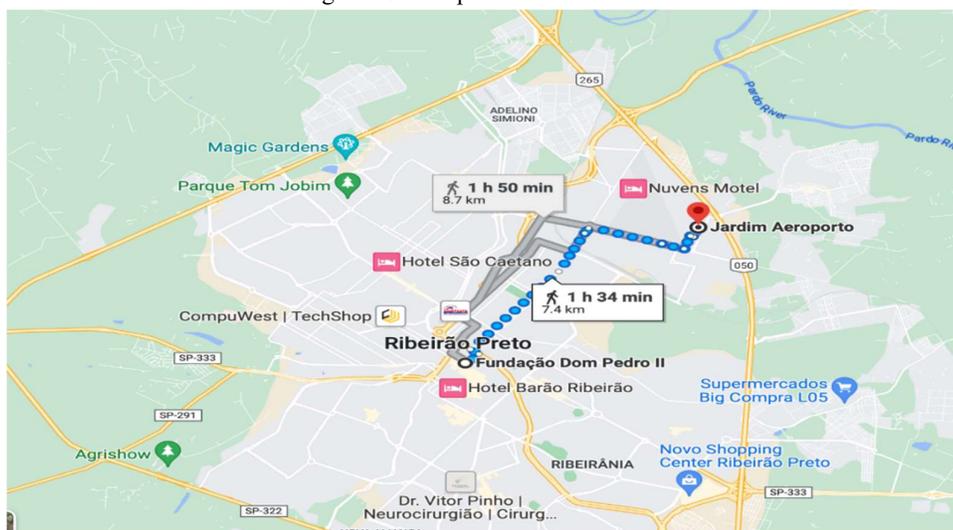
Fotografia 2 – Caminhada noturna



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

A realização da caminhada noturna nos levou a encontrar qual seria o lugar de encenação da obra, e a conhecer seres deambulantes que habitam a cidade pela noite, tal como os bufões da idade média que saiam a festejar quando toda a cidade estava dormida.

Fotografia 3 – Mapa da caminhada



Fonte: Google Maps, 2016.

Sabíamos o ponto inicial, mas não sabíamos onde terminaríamos; as decisões foram coletivas e instintivas. As seis horas foram, como imaginamos, eternas e cheias de pontos suspensivos, como o medo constante do que poderia nos surpreender na próxima esquina.

Em um determinado trajeto, fomos surpreendidos por habitantes noturnos usuários de pasta base-crack – uma mini cracolândia –, que ao verem as três figuras caminhando por aquele local, ressoaram em gritos vertiginosos: “olha os justiceiros da noite!”. No meu lugar de Diretor/Encenador aqueles gritos foram um presente, um dado, uma constatação de o que estava gerando a nossa presença no espaço urbano noturno. De algum modo aquelas figuras já estavam performando para outros olhares, mesmo que nossas intenções fossem outras. Como objetivo tínhamos reconhecer a cidade fora da hora comercial e usar como ponto de apoio os afetos dos performers que mapearam anteriormente pontos para seguir, mas, a partir daquele momento comecei a intuir que estas figuras, estes seres, estes “justiceiros”, poderiam ser célula potente para seguir com o trabalho, só que agora em sala. A última parada daquela noite foi no bairro Jardim Aeroporto, subúrbio da cidade, e por coincidência ou não, amanhecemos cercados de trabalhadoras sexuais e usuários de crack da zona. Ao mesmo tempo, as ruas paralelas e a distância com o centro urbano nos fez perceber, talvez pelo cansaço e esgotamento, que aquele seria nosso novo lar, nosso lugar de fincar a bandeira da obra e edificar nossa história.

### 2.2.3 FASE 2 – WORKSHOPS

A seguinte etapa foi voltada para um trabalho em sala. O primeiro encontro foi, para mim, o primeiro encontro com aqueles corpos circenses, já que os três performers trabalhavam juntos a mais de 5 anos. Como não partíamos de um tema, conceito, mas sim do espaço urbano e, neste caso, já teríamos onde seria realidade nossa encenação, busquei mesclar conteúdos com que já trabalhava no Núcleo Confluências em outras disciplinas, exclusivas da dança – desde experiências minhas em aulas do mestrado na Unicamp. Na verdade, teria uma ideia, mas não como colocá-la na prática.

Observava com atenção o aquecimento individual de cada um. Enquanto isso, minha cabeça fervilhava na busca por um ponto inicial, para arrancar com a prática. E foi como que de sobressalto, vendo que os aquecimentos individuais iam em uma mesma direção, ou seja, os três performers se aqueciam e alongavam seus corpos como ginastas olímpicos, que a virtuosidade empreendida por eles – não sei se para impressionar o diretor em um primeiro encontro ou se fazia parte de sua rotina circense –, me impressionou, e ali foi onde se abriu uma chave para iniciar os trabalhos; deveria quebrar as formas e as forças de oposição criadas e materializadas em seus corpos, a fim de desnudá-los fisicamente e abrir espaço para outras corporeidades que seriam necessárias.

Pedi que cada um escolhesse um espaço, a modo de não esbarrar uns nos outros, e lhes pedi para que iniciassem movimentos com a bacia, e deixassem que outras partes do corpo fossem sendo afetadas gradualmente, mas que o foco seria pequenas ondas com a bacia. Este exercício foi inspirado e, por que não dizer, roubado e adaptado àquela circunstância, de uma aula de minha orientadora a Prof(a). Dr(a). Holly Cavrell. O objetivo, naquele dia, era quebrar, alisar, acariciar as articulações com movimentos que foram prosperando para ondulações, e rompendo as linhas geométricas daqueles corpos circenses. O efeito posterior a esta prática foi uma conversa em que os performers, quase com unanimidade, me perguntaram se este exercício foi por conta das garotas de programas e mulheres trans, que vimos e com quem conversamos na nossa caminhada noturna. A resposta foi alguns instantes de silêncio, e logo disse que sim, poderia ter sido. A verdade é que a prática realizada lhes abriu portas e sincronizou com elementos que perambulavam em suas cabeças; ou seja, tudo que estávamos realizando parecia que, de algum modo, gerava conexões.

Deste modo, me atentei, como diretor e preparador de atores, que os performers que me contavam poderiam receber e entender coisas distintas, mas que nem sempre uma prática é voltada para a experiência que será gerada; pode ser uma coisa como pode ser outra. Obviamente a reflexão veio tempos depois, e a carrego comigo até os dias atuais.

Inspirado nas respostas dos performers, logo depois de um café, lhes perguntei se já haviam escutado alguma vez sobre mimese corpórea<sup>12</sup>, e complementei se teriam roupas ou qualquer coisa que remetesse às imagens relacionadas ao exercício anterior – deslocar a bacia com ondulações. Pedi que deixassem estas roupas em um canto qualquer, pois logo as daríamos uso.

Rapidamente, elaborei uma prática de mimese corpórea, também fruto de experiências minhas como ator no Lume Teatro, e outras experiências, como a direção da atriz Raquel Scotti Hirson, com o grupo Engasga Gato, em que Raquel dirigiu o coletivo que integrava com base em nossas experiências no Vale do Jequitinhonha, e neste trabalho realizamos quase 70% da obra “teus passos teus guias”, de 2009, com a mimese.

Pedi que observassem as mulheres e garotas de programa que estavam em algumas fotos e vídeos de nossa caminhada noturna, e que elessem, sem nenhum outro fundamento – pelo menos naquele momento – uma das pessoas para observar com profundidade, e adaptar suas

---

<sup>12</sup>A mimese corpórea é uma metodologia de criação de ações físicas e vocais, desenvolvida pelo Lume Teatro, que busca a poetização e teatralização dos encontros afetivos entre um ateador-observador e corpos/matérias/imagens. O pressuposto da mimese corpórea é que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa.

similitudes, como: peso, tamanho, força, posturas em geral em seus corpos. Ainda, para mim, o objetivo era quebrar os movimentos de ginástica olímpica dos seus corpos<sup>13</sup>.

Como observador externo daquele improviso tentei não interferir e deixei que os corpos falassem por si. Foi divertido, e muitas vezes realizei anotações de possíveis procedimentos textuais que poderiam ser adotados ao longo do trabalho. Antes de finalizarem a prática, um rápido pensamento me travou: seria isto uma base para a dramaturgia da obra? Poderíamos nos apropriar dos relatos dos moradores, seres noturnos, e tudo mais que habitavam aquele bairro, para que fossem nossas vozes?

Em uma conversa posterior ao ensaio/prática, foi aberta uma roda de conversa, onde lhes revelei que algumas coisas estavam fugindo ou escapando do que estava planejando, mas que ao fazerem sentido comum para a criação da obra, não me via surpreso ou dentro de um vala sem fundo, simplesmente porque os corpos e as práticas que estavam nascendo estavam gerando um caminho ou revelação do que poderia ser a nossa criação, mais rápido que o esperado. Como exemplo, e para dar um sentido organizacional para o que os performers estavam realizando, apresentei três pontos, uma vez que já haviam experimentado no corpo, elementos práticos, e que não seriam somente conceitos teóricos:

- 1- caminhada noturna: infiltrações no espaço urbano, ver a cidade com novos olhos;
- 2- intimidade: como nos conhecemos, sem ser com palavras;
- 3- corpo: técnicas de dança moderna, mimese corpórea.

Tudo sem uma finalidade dramaturgica, porém, como dito anteriormente, o processo estava me levando a construir outras pontes.

Neste mesmo dia, decidimos que a obra que realizaríamos seria uma experiência itinerante, com ponto de partida e com um ponto final; dentro desta logística, e com ampla maioria, acordamos que seriam utilizadas histórias pessoais dos moradores e seres noturnos daquele bairro para construir a dramaturgia da obra; não somente compor com os corpos na arquitetura do espaço, mas, também, construir e oferecer aos espectadores uma possibilidade de caminhar junto com os atores, de ver junto os aspectos reais e ficcionais que criaríamos para nortear e criar a dramaturgia itinerante deste espetáculo; e, por fim, que não trabalharemos mais em sala, salvo para produções técnicas ou em dias de chuva: tudo seria criado diretamente na Vila Brasil, no Jardim Aeroporto.

---

<sup>13</sup> Acesso ao resultado do exercício proposto disponível em: <https://photos.app.goo.gl/Sc2oLnGFtvyvmhTa7>.

### 2.2.4 FASE 3 - ROTEIRIZAÇÃO DO TRAJETO

Roteirização do trajeto, ou mapeamento de percurso, são estratégias de criação na cidade desde a perspectiva de criação de um espetáculo itinerante, como seria nosso caso em questão. Roteirizar seria criar um caminho onde, aos poucos, seriam agregados elementos dramáticos, verbais e físicos.

Retornar ao Jardim Aeroporto depois de quase um mês depois da “caminhada noturna” foi uma mistura de sensações e expectativas. Este retorno ao Jardim Aeroporto foi realizado no período da manhã; sendo um mesmo lugar, a sua paisagem tinha mudado, em sentidos e organicidade. Aos nossos olhos, estar ali pelo período matutino era como estar em outro local. A paisagem de prostituição, tráfico de drogas, vista na noite, era, agora, um misto de vida urbana e comercial, tudo com a constante sonoridade dos aviões que baixavam e subiam.

Optamos por criar uma chegada não espalhafatosa; não poderíamos impor ao espaço e, sim, convidar seus habitantes a nos conhecer e, para isto, se necessita tempo, intimidade e, claro, confiança. Neste sentido, decidimos que iríamos começar o trajeto-obra onde ficava o portão de vigilância do aeroporto, que também servia para carga e descarga de materiais de manutenção e com quase nenhuma residência no local, somente terrenos baldios.

Ponto 1:

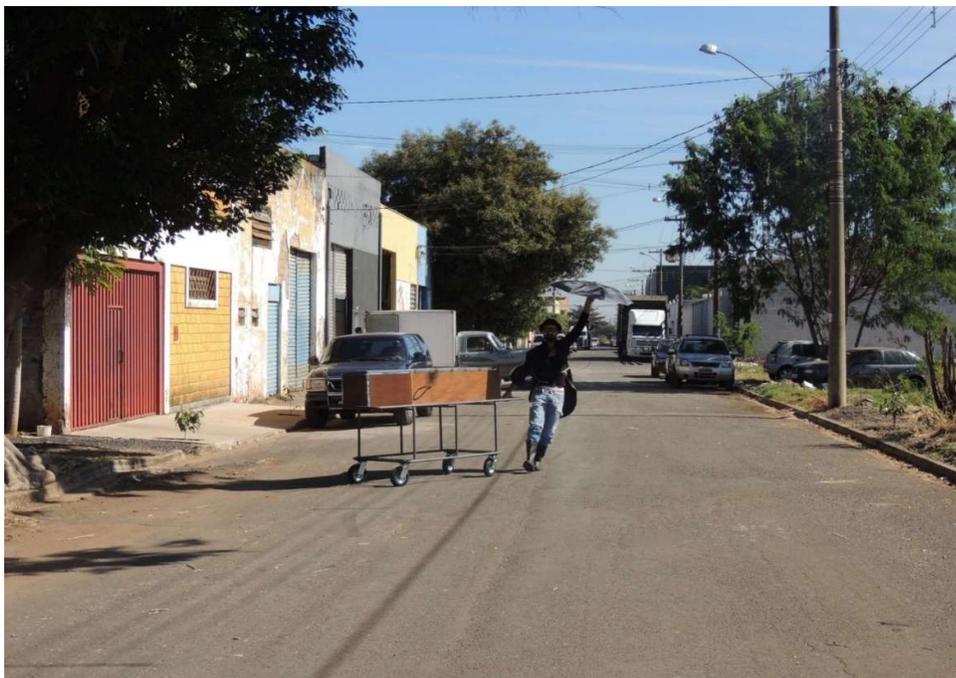
Fotografia 4 – Carga e descarga: aeroporto de Ribeirão Preto



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

O ponto 2:

Fotografia 5 – Ruas Jardim Aeroporto



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

Conforme mostra a foto do ponto 2, fomos, aos poucos, construindo e entrando em zonas residenciais e comerciais do bairro. A cada metro recorrido realizamos estudos visuais, e potencialidades de criar nestes espaços e lugares. Não houve um método ou planificação para dirigir nossa realização; os métodos e eventuais problemas eram construídos in loco, no momento, a partir de limitações financeiras e outras urbanísticas, como o caso de uma casa abandonada, que tínhamos pensado em ser nosso QG para aguardar materiais, e que na semana seguinte havia sido demolida pela prefeitura local.

Ponto 3:

Fotografia 6 – O muro



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

Cada ponto escolhido tornou-se futuramente, neste espetáculo, a partitura dramaturgica da obra. Ao ver os espaços, buscamos pensar o que poderia ser colocado/inserido neles, o que poderia sobrepôr, como imagens, texturas, vozes, etc. Neste caso, a modo de exemplo, Salvador, performer com o vestido verde na foto acima, cria um *remake*, desde a perspectiva do muro de uma fábrica de detergente, a caminhada de Pina Bausch, em Café Muller. Estávamos “brincando” com imagens que nos atraíam e com sentidos estéticos oferecidos pelo espaço, sem uma coordenação lógica, naquele momento, sobre os sentidos transitórios que levam uma cena a outra. Tudo a modo de experimentar e exercitar nosso olhar sobre o espaço.

Nesta fase de reconhecimento, duas linhas atuaram simultâneas:

1- cada local seria a pausa dramaturgica, ou seja, onde os espectadores parariam e veriam algo que logo seria levado ou conduzido a outra parte, outra esquina;

2 - ao conhecer os locais, quase concomitante a sua eleição, decidimos em bases de potenciais dramaturgias e *collages* para serem exploradas; deste modo, cada espaço era, também, um *site specific* em si.

Antes de seguir com a criação dos pontos cardeais desta tese, que seriam a nossa teia dramaturgica desta obra, resgato qual nossa questão central neste trabalho, que são os métodos e componentes de encenação no campo da direção cênica. E como este espetáculo, “Soturnos e Latindo Alto”, de 2016, foi um importante lugar, em que tive a oportunidade de provar pela primeira vez métodos próprios e outras apropriações, como suprimentos estéticos para um olhar singular do meu trabalho. Logo mais estas infiltrações estéticas e resoluções coletivas que abarcam terreiros da encenação contemporânea serão expostas juntamente com autores e criadores que compuseram este trabalho doutoral em terras latino-americanas. Retornamos...

Conforme fomos desenhando este território, rua por rua do Jardim Aeroporto, fomos conhecendo seus moradores e, com confiança, passamos a conhecer suas casas e suas histórias de vida. Em sua maioria, viviam ali, em terrenos e casas ocupadas, sempre com o receio de que na manhã seguinte a prefeitura poderia vir e desalojá-los. Estas histórias nos motivaram a incorporar, em nosso percurso, cenas reais, onde os espectadores entravam nestas casas e escutavam, enquanto tomavam um café preparado pelos próprios moradores, algum fragmento de sua vida. Seguindo com nossas andanças, e ensaios, muitas crianças nos acompanhavam, ao passo que cancelamos um dia de ensaio para apresentar à comunidade local, novamente com a intenção de sermos reconhecidos como artistas no recinto; criar um domingo de apresentações circenses para seus moradores.

Fotografia 7 – Palhaçaria Jardim Aeroporto



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

Neste tipo de processo de criação, ganhar a confiança do entorno é, também, um modo de ressignificar a vida e o labor. Aos poucos aquele lugar também se tornou nosso lugar; não somente um lugar para fazer uma obra contemporânea e jogar com elementos vários das artes cênicas, mas entrar em uma realidade que não era a nossa, e com os cuidados e alteridades que fortalecem nossa criação, como nossa condição de cidadão.

Me lembro que logo depois da apresentação circense que, diga-se de passagem, não teria nada a ver com a obra que estávamos criando, pelo seu conteúdo e abordagem, um grupo de homens que assistia ao espetáculo nos convidou para tomar uma cerveja e nos perguntou em quais pontos eles poderiam ser úteis para ajudar na construção da obra. Logo sugeri que o que nos estava complicando era a logística de ter que sair da zona central da cidade e levar, três vezes por semana (dias de ensaios), nossos materiais técnicos e cenográficos para o bairro. Sem dizer nada, um dos homens que estava na mesa conosco pegou uma bicicleta e dobrou uma esquina. Passados uns minutos, voltou com a notícia que tínhamos um quarto no motel da esquina para guardar nossos materiais e elementos cênicos.

Fotografia 8 – Motel Momentos



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

A vida no Jardim Aeroporto era regida de outro modo, com outras especificidades e coordenações. Ali, naquele momento, não nos demos conta que o Estado, aquele nos subvencionava para estar ali, não tinha quase nada de empatia. Ali era um lugar esquecido pelo Estado, tal como outras milhares de zonas periféricas de todo o Brasil.

#### 2.2.4 FASE 4 – A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

Anteriormente referenciado que a aceitação para dirigir e encenar este trabalho, advinda de outras vontades estéticas, de poder experimentar e usar elementos que me influenciaram e que, de algum modo, necessitava colocar a prova, por exemplo a autoficção, os estados psicofísicos, como base de atuação e o risco físico, e outra vez, diante de uma “bagunça” mental, sentia que seria demasiado conteúdo para uma encenação, mesmo que os caminhos e os performers estivessem abertos a provar tais conteúdos. A dramaturgia não era um método que queríamos, em coletivo, aplicar, ou distribuir cenas com esta lógica, porém, neste momento, com a quantidade de materiais coletados, e criações nos espaços selecionados, como *site specific*, este sistema de coordenação, ou seja, roteirizar o trajeto que seria a nossa obra, deveria ter um ponto comum, não como uma mensagem, mas que de algum modo contasse o que era o bairro, nossas experiências pessoais e as vidas que começaram a fazer parte de nosso cotidiano.

As incursões que realizamos nos serviu e nos deu combustível afetivo e criativo para a montagem de cenas, como o caso da “Esquina do inferno”, uma espécie de ponto de prostituição, desde o início da manhã até a calada da noite.

Fotografia 9 – Compondo com Belinda



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

Em um ensaio, Belinda, a moça negra, de saia azul, sorriso largo, turbante branco na cabeça e região peitoral quase sem roupa nenhuma, aproximou-se do coletivo de performers. Ela, Belinda, fazia parte da Esquina do Inferno, e neste dia, às 09:30hs da manhã, nos pediu uma música, qualquer coisa que pudesse sanar um pouco do cansaço noturno de seu ofício.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Acesso à cena disponível em: <https://photos.app.goo.gl/4878VxGETkuAdRHc8>.

Fotografia 10 – Belinda



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

Em outros ensaios, Belinda nos acompanhou, nos motivou, e sempre estava ali. Mesmo que de suas jornadas noturnas e com o hálito sempre com um forte cheiro de álcool, ela estava ali, nos acompanhava e nos contava coisas que ocorriam no bairro. Sempre nos indagamos o quanto tudo aquilo era real; na verdade não nos importava muito, saber o que era ou não real, nas palavras de Belinda, mas, sim, sua presença, sua companhia.

A presença constante de Belinda nos ensaios fomentou, no coletivo, uma vontade de inseri-la na obra, criar uma cena que fosse dela, com ela; ao nos contar coisas referentes ao bairro e de sua vida pessoal, abriu-se uma brecha no trabalho para que ela estivesse ali. Belinda aceitou de pronto a ideia, mas com a condição de ela mesma elaborar seu texto, sua ação performática. Sem pestanejar, e felizes, aceitamos e começamos a pensar nos ensaios, onde e como agregar esta cena com nossa nova integrante.

### **2.3 Juntando as peças do quebra cabeça**

Como no caso de Belinda, outras cenas foram criadas, pensando na estrutura do bairro e seus moradores. Com as mais variadas linhas de trabalho e com o percurso cênico com que conduzimos os espectadores pelas ruas do bairro Jardim Aeroporto, algumas ideias, quando colocadas na prática, nos levavam a um caos absoluto, a uma perda de controle de tempo, espaço, e energia coletiva. Juntar os pedaços e unir esta experiência cênica em uma só corrente foi um esforço épico, e por que não dizer desgastante. Na condução, através dos performers,

principalmente Marcílio e Salvador, um pouco desmotivados e preocupados, o medo do fracasso, a frustração sobre aquilo que planejamos e criamos em pedaços não se encaixar na prática, e a pressão por resultados já se tornavam um drama constante nos ensaios.

Na ocasião, não perder as rédeas e reverter os ânimos dos performers era o objetivo e foco da minha direção. Foi, dentro desta experiência, o primeiro nó a ser desatado deste processo em termos grupais. Com as inúmeras frentes de trabalho junto ao fato de estarmos há somente 4 meses nos conhecendo como coletivo, o processo apresentava, em seu contexto global, experiências sobre o aparato que estávamos tentando domar: a cidade nos engolia; o Jardim Aeroporto nos estava devorando!

O fator, tempo somado ao prazo por se tratar de edital público, também apertava as rédeas sobre os prazos estabelecidos em nossas agendas e na agenda para cumprir com o estado. A contaminação dos performers com a obra é um lugar, é um território de pertencimento e potência, que somente passando por crises podem levar a descobrir novas frentes de criação. Este era nosso caso, por isto me chamaram e por isso estávamos ali, com nossa escolha sobre as costas e tentando seguir com ela até uma linha de chegada fictícia.

Em conversas posteriores a ensaios e práticas, percebi que o curto tempo para esta montagem, somado à pouca experiência coletiva, que era o que mais urgente necessitava ser sanado, para que o vigor necessário e disciplinário, e para que esta obra se edificasse; seria necessário dar um passo atrás e construir uma trilha onde todos seus pares pudessem visualizar o que já tínhamos em mãos. Nosso passo seguinte foi colocar em um formato dramaturgico as células ou esquemas de atuação que estávamos propondo, com início, meio e fim.

Logo ao tomar nota e colocar sobre a mesa todo o material que tínhamos em mãos, e tentar organizá-lo, outras demandas técnicas foram surgindo, como: iluminador, técnico de som, equipe de contrarregragem etc.... O deslocamento da obra era de aproximadamente 1160 metros, desde o ponto inicial até a última cena<sup>15</sup>.

“Fausto, como podemos organizar estas linhas? Me sinto perdido e tentando entender o que estamos fazendo” – disse Marcílio, enquanto esfregava os cabelos com a palma das mãos, num sinal de ansiedade. “Não sei!” – respondi a Marcílio e a todos. “Nos conhecemos a pouco tempo, nunca tínhamos trabalhados juntos... eu confio no trabalho e acho que estamos em uma zona perigosa; estamos dando tudo o que temos e querendo mais. Sinto que dependo de vocês mais do que vocês dependem de uma resposta clara minha agora. Vejo que o caminho para

---

<sup>15</sup> Os dados com precisão estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=5MmL-OSwi4g>.

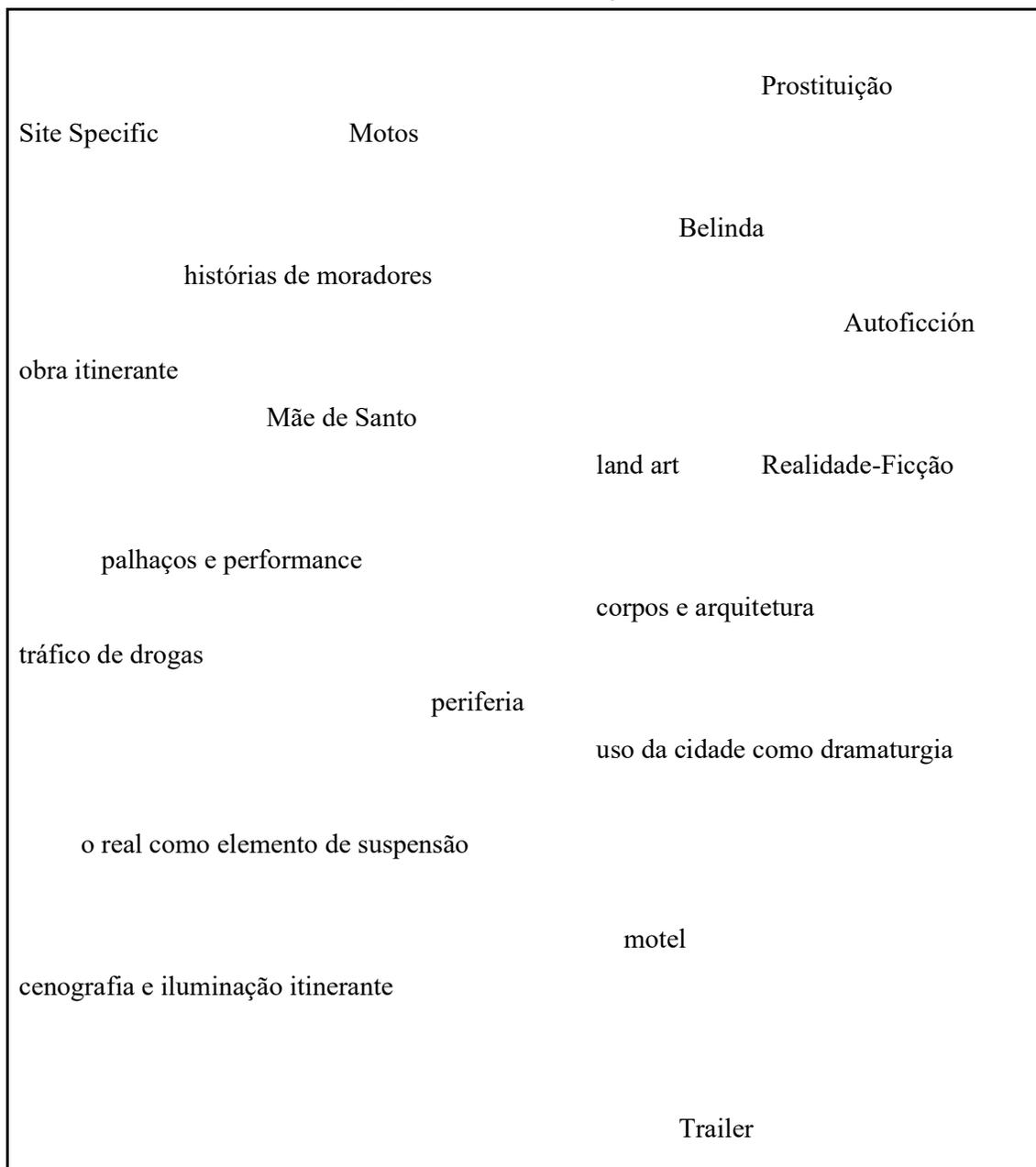
seguirmos e buscar, desejar e alcançar algo estético e satisfatório para todos depende de alinhar nossos desejos comuns e organizá-los”.

Foi depois desta conversa, sentados na calçada depois de uma jornada de ensaios, que algo nos voltou a unificar e equalizar nossas energias para a obra que estávamos criando. Doriana, naquele dia, pediu para assumir uma parte dramática, e lembrou a todos que a ideia inicial desta obra era provocar o coletivo, sair de sua zona de conforto e que as dúvidas e medos que estavam sendo expostos e vividos por todos era algo comum dentro de um processo artístico. E como contradição das obras que os *Profissionais* estavam trabalhando antes do encontro, era a diversão, a risada circense e um tipo de jogo que agora deveria ser reinventado. Nesta mesma conversa lembrou de algo de nossas conversas iniciais, ainda sem aprovação do projeto e sua possibilidade de execução, que era: eles queriam, como grupo, fazer uma obra que evocasse o funeral, uma despedida, diferente da estética circense com que trabalhavam. Alcançar isto seria tirá-los de fato da zona de conforto como artistas.

A primeira imagem que me veio, logo da lembrança de Doriana, foi a imagem de um caixão, e que do início ao fim este caixão estaria sendo levado pelos performers durante sua caminhada e ocupação do Jardim Aeroporto. O surgimento desta imagem também serviu para a criação do primeiro título da obra: “Palhaço bom é palhaço morto”.

O título da obra era uma referência ao próprio trabalho do coletivo, como se fosse um ritual de passagem, uma transição na vida dos três integrantes dos *Profissionais*. A sugestão do nome da obra era, também, uma porta de entrada no terreno dramático. E, neste momento, pensei que estava ali o nosso fio condutor: três palhaços que saem na noite de uma cidade para enterrar um ex-integrante (combatente), e neste lugar, nesta ruas e esquinas, seus sonhos, desilusões com sua arte, vão sendo permeados por invasões estéticas em diálogo com os espaços que estamos habitando.

Quadro 1 – Dilúvio imagético



Fonte: Elaborado pelo autor.

*Em um ensaio, um cara, sentando com outros, armados e nos atropelando com perguntas e olhares, decididos que éramos policiais infiltrados, pegou um flyer onde leu em voz alta o para todos: “palhaço bom é palhaço morto [...] caras são investigadores da polícia, não tenho dúvida. Tem que correr com eles, John. Os caras estão três meses plantados na quebrada, não dá pra deixar eles irem assim.”*

*As nossas escolhas não conversavam com a realidade da periferia. Estávamos ali, mas não éramos dali; com esta lógica, os narcotraficantes tinham razão. Me lembro que tentei*

*explicar algo teórico de Guy Debord, sobre a cidade, etc., eles riram da minha cara. Na verdade, tínhamos nos equivocado quando escolhemos o nome da obra. Explico.*

*Palhaço: no jargão do crime organizado é um tipo de amuleto tatuado no corpo de quem já “passou”/matou algum policial. Assim, palhaço, para o crime organizado, é sinônimo de polícia.*

*Palhaço Morto: em abordagens policiais, o oficial em questão observa o corpo do sujeito, em busca de tatuagens de palhaços e, em casos em que o mesmo possua uma tatuagem do tipo, é automaticamente tido como um assassino de policial. Neste momento a abordagem se modifica e o sujeito é tratado, segundo muitas denúncias e outros informes, de um modo violento.*

----

### 2.3.1 ROTEIRO DE AÇÕES

A obra foi dividida em 11 momentos, em espaços distintos, onde em cada espaço, ou *site specific*, foi proposta uma dinâmica distinta da outra, alguns momentos com paisagens sonoras e corpos no espaço, outras com colagem de textos do escritor Marcelino Freire.

**1) SEQUESTRO DOS ESPECTADORES:** de modo virtual, cada espectador interessado em ver/experienciar a obra tinha que solicitar com antecedência um ingresso virtual, o que lhe daria direito a um ingresso. Realizado este passo, uma mensagem de texto lhe informaria, de modo privado, onde seria o ponto de partida, supostamente o início da obra. Chegando ao local, um ônibus com 35 lugares e com as janelas cobertas por uma tela negra estaria aguardando. No local, os recepcionava o condutor e Guedes (produtora). Com os espectadores já apostos em seus assentos, Guedes informava que as janelas do ônibus não deveriam ser tocadas em nenhuma circunstância. A ideia consistia em fazer com que, durante o trajeto, ocorresse uma espécie de desorientação espacial, e uma suspensão prévia à obra. Do ponto de saída, região central de Ribeirão Preto, até o bairro onde estava instalada a obra, era um trajeto de aproximadamente 08 quilômetros. Por telefone celular, Guedes, me passava a localização em tempo real<sup>16</sup>.

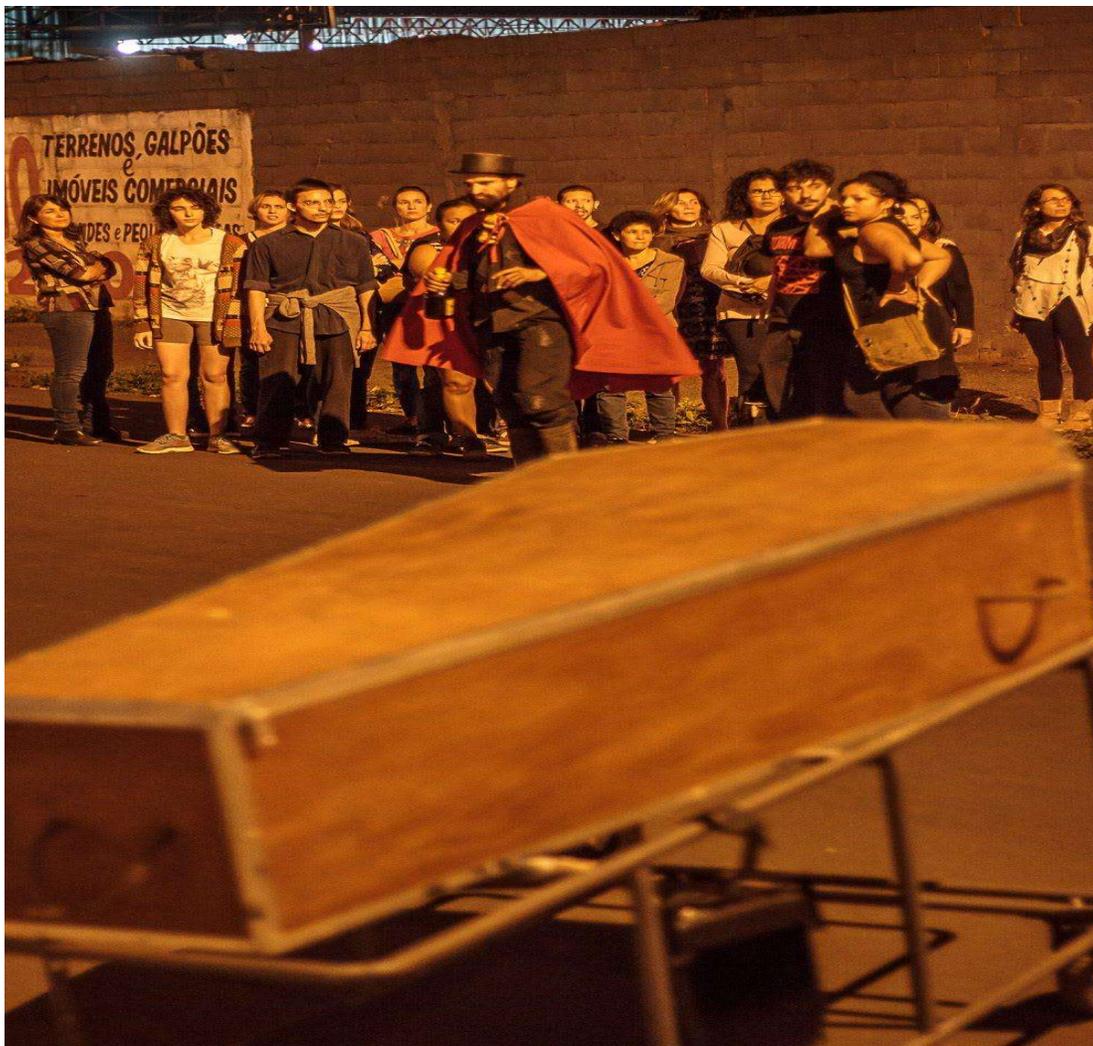
**2) REVOADA DE MOTOS:** quando o ônibus chegasse em sua parada final, ou seja, o ponto onde se iniciaria o encontro com os performers pela primeira vez, e todos os

---

<sup>16</sup> Tal abordagem com os espectadores foi criada a partir da experiência real de nosso sequestro durante o período de ensaios. Nas conclusões finais deste capítulo contarei mais detalhes.

espectadores fossem retirados de seus assentos, Guedes dava uma instrução ao motorista para partir. Neste instante os espectadores ficam à mercê do espaço, todos espalhados, sem saber o que fazer ou a quem seguir. Em geral buscamos deixá-los em uma esquina escura. A única coisa que havia, a modo de deixar uma pista do que haveria a seguir, era um caixão, coberto com uma tela negra, de baixo de um poste.

Fotografia 11 – O caixão



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2016.

Com os espectadores em pé e sem saber o que fazer ou como atuar naquele lugar, era disparada uma música em uma caixa de som com bateria portátil, que estava escondida em algum ponto previamente planejado. Esta era a indicação para a primeira aparição dos performers.

Aos poucos, alguns faróis eram ligados, em total três: três motos, cada qual com Doriana, Marcílio e Salvador. Os três performers saíam da escuridão, compondo ruídos de

escoamentos e a música do alto-falante, em uma vertiginosa investida, com suas motos, sobre o ponto onde estavam os espectadores. Como uma coreografia que aturdiu pelos sentidos sonoros ruídos, os gritos dos performers sobre as motos, e o risco iminente de choque.

Logo após alguns minutos, duas motos partem em rumo desconhecido, e somente fica Dorian, onde se situa o caixão.

Fotografia 12 – Convocatória com motos



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

**3) CAIXÃO:** Dorian desce de sua moto, olha fixamente os espectadores, um por um; tira de dentro do sobretudo um frasco de spray, e picha o asfalto com a palavra “cuidado”. Caminha até o caixão e retira o manto negro dele. Este é um claro sinal para a aproximação dos espectadores, que de modo sincronizado se auto organizam, formando um semicírculo. Dorian, sem dizer nada, arrasta o caixão, que está sobre uma estrutura retangular com rodas, e começa a empurrá-lo, levando com ele os espectadores.

Logo depois de caminhar uns 50 metros, seguidos pelos espectadores, Dorian para frente a uma instalação, a uma “oferenda” criada pelo próprio performer Dorian, que durante os meses que sucederam a montagem da obra tinha acabado de se iniciar ao Candomblé como filho de santo. Em conversas prévias e durante os ensaios, e também pela mística que os espaços onde estávamos trabalhando nos oferecia, lhe sugeri e perguntei se teria a possibilidade de incrementar algo de sua experiência pessoal, como algo relacionada à iniciação no Candomblé,

em alguma cena. Doriana consultou sua mãe de santo, e a mesma autorizou, sendo que ela deveria estar presente, para qualquer alteração ou complicação de estados que pudessem acometer o performer.

Fotografia 13 - Oferenda



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

No momento em que optamos por agregar esta cena, impossível de ser ensaiada ou mesmo de roteirizar, uma vez que partíamos de um aspecto religioso e muito particular à vida do performer, sabia do risco que poderia ser para a continuidade da obra. Confundir ou enganar o espectador não era o foco, e sim colocá-lo dentro de uma experiência real, ao instante que esta experiência conflui se com outras características do espetáculo, e que não fosse algo isolado. De tal modo que ali talvez foi o primeiro uso de elementos autobiográficos que “sem querer” comecei a explorar em encenações futuras.

Fotografia 14 – Mãe Dorinda e Doriana



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

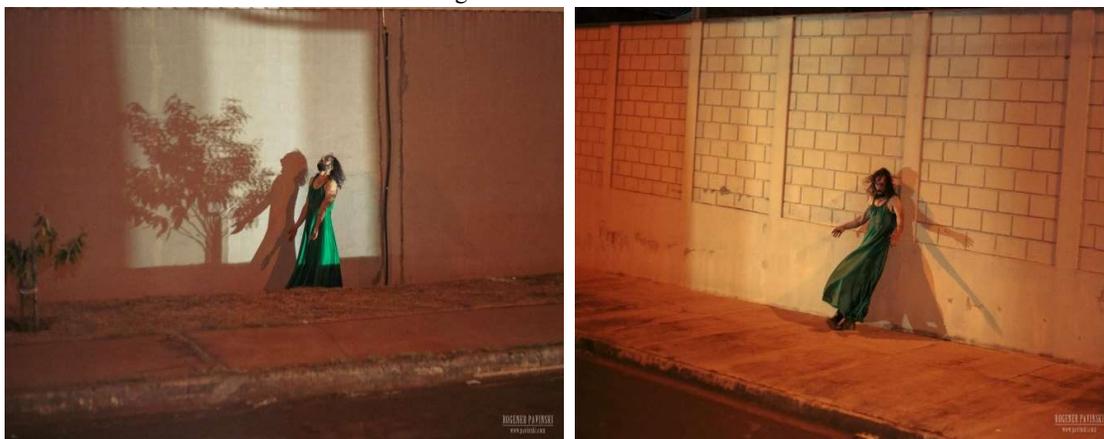
A experiência de Doriana abriu as portas ao espectador, para serem conduzidos ao longo da obra que se iniciava. O contato direto de sua “entidade”, através de uma conversa direta com o público, foi importante para quebrar a tensão iniciada desde o embarque no ônibus, a chegada alvoroçada das motos, para um lugar de intimidade e boas-vindas. Podemos dizer que a cena da possessão foi a abertura dos nossos trabalhos a cada nova apresentação. Pela primeira vez em uma obra usava este tipo de recurso de ordem pessoal.

**4) PINA BAUSCH:** logo que a Mãe Dorinda se despedia da entidade, Doriana outra vez voltava para a estrutura do caixão e o levava para uma nova esquina, deixando para trás a oferenda, o desembarque e as motos.

Logo que todos dobrassem a esquina, frente a um imponente muro, Doriana começa a revelar alguns truques que tínhamos preparados para acordar nossa estrutura de iluminação. Acendia um refletor, adaptado na parte lateral do caixa. O uso do caixão, além de ter uma simbologia para o coletivo, como contamos anteriormente, era também o único material cenográfico, e dele para nossa estrutura lumínica.

Ao colocar as luzes sobre o muro, surgia a figura de Salvador, vestido com um largo vestido verde de festa. Sua caminha consistia em estar páreo ao muro, com os braços estendidos para frente e olhos fechados. Literalmente roubamos e comemos de Café Muller, de Pina Bausch. Seu caminhar era, também, um modo de seguir conduzindo os espectadores.

Fotografias 15 e 16 – Muro Pina



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

5) **MARCELINO FREIRE**<sup>17</sup>: dedicamos o nome desta ação ao escritor que, no processo de construção deste espetáculo, foi um importante referencial. Principalmente quando as águas estavam turvas e os caminhos cheios de dúvidas, em Marcelino, encontramos um porto seguro para desembarcar.

Esta cena consistia na criação prévia de um *site specific*, uma instalação com guarda-chuvas em um contêiner em estado de abandono. Junto à instalação, primeira paisagem vista pelos espectadores, logo surgia, com o microfone em mãos, Doriana, solfejando um texto de *Filotetes* de *Heiner Muller*:

Senhoras e senhores, a partir de hoje, nosso jogo nos leva ao passado, quando o homem ainda era seu inimigo mortal. Quando a carnificina era comum, a vida era um perigo. E vamos confessar logo: a coisa é fatal. O que mostraremos aqui não envolve qualquer moralidade. Aqui os excelentíssimos não aprenderam nada da vida. Quem quiser sair pode sair agora...! (Fragmento do Prólogo de *Filotetes*, de Heiner Muller)

Fotografias 17 e 18 – Contêiner



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016

Os contextos que nos atravessaram durante esta montagem foram muitos, principalmente o que vemos e presenciamos no bairro escolhido para a obra. Cada pessoa que cruzamos e outras que conversamos era um universo singular, um universo revestido, em sua maioria em histórias de abandono, esquecimento, violência, e que seguiam em busca de algo de PAZ.

<sup>17</sup> Marcelino Freire é um dos nomes mais importantes da literatura brasileira contemporânea. Seus livros *Contos Negreiros* e *Nossos Ossos* foram, respectivamente, premiados pelos prestigiados Prêmios Jabuti e Machado de Assis

Anteriormente a esta cena, que era somente para ser uma instalação amparada por guarda chuvas coloridos ao redor de um contêiner, tornou-se espaço ideal para inserir e colar, ali, um texto de Marcelino Freire.

## **DA PAZ**

**de Marcelino Freire**

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe?

A paz é que não deixa. (FREIRE, Marcelino, 2008) <sup>18</sup>

**6) QUADRILHA:** apertar e assoprar. Morder e assoprar. Empurrar e levantar. Estes seriam alguns dos verbos que, intuitivamente, conduziram o trabalho e, para sua dramaturgia, tentei, de muitos modos, deixar estas sensações com os espectadores; um modo de não violentar os sentidos, mas, sim, abrir espaços para que os diálogos sensorial, textual e imagético fossem algo divertido. Menos conceitual e político, em termos explícitos, mas que a diversão fosse o trampolim para chegar a uma determinada mensagem social.

“Quadrilha” é um substantivo feminino, antes de mais nada. E as suas definições são diversas, e com distintos sinônimos dentro de cada caso em que se enquadra a palavra, por exemplo: corja; bando de ladrões e/ou de assaltantes; aglomerado de pessoas que se juntam para assaltar ou prejudicar alguém ou alguma coisa. **Dança: tipo de dança em que os pares**

---

<sup>18</sup> O texto, inserido na reta final da montagem, foi um ingrediente que também nos alimentou e serviu para superar os ocorridos anteriores, que lhes venho revelando aos poucos neste texto.

**executam passos ensaiados, sendo muito comum em festas juninas.** Música: o tipo de música que é tocada durante essa dança. Náutica. Flotilha; frota composta por um pequeno número de navios. Grupo de cavalos que, possuindo pelagens distintas, seguem a égua madrinha. [Antigo] Conjunto composto por quatro ou mais cavaleiros que se encontravam preparados para o jogo das canas. [Antigo] Número selecionado de cavaleiros prontos para a guerra. [Antigo] Dança que teve sua origem na França, durante o século XIX, e iniciava os bailes da corte.

A criação desta cena partiu da necessidade de fazer um baile, uma coreografia com o público; tirá-lo para dançar e, ao mesmo tempo, expor, ou relatar, algo textual durante esta tradicional dança brasileira. Em linhas gerais, camuflar, atrás de um acontecimento amplamente conhecido por todos os brasileiros, e subverter sua textura para expor algum conteúdo textual de cunho político. Esta é uma tática recorrente nos trabalhos que surgiram em outras obras e que estão nos próximos capítulos.

Marcílio foi o condutor e operador desta ação, realizada entre fogueiras e fogos de artifício, dando mais realidade ao plano fictício criado para conduzir a ação. No caso desta ação, a utilização de fundo do acontecimento real e colocar o espectador dentro desta lógica comum, é um tipo de isca, para alimentar os pontos ficcionais que são inseridos em situações similares a modo de textos ou ações físicas elegidas. Neste caso, pedi a Marcílio que criasse e imaginasse algum depoimento pessoal seu, ou dados biográficos mesclados com elementos reais da quadrilha. Também, como o caso da cena da *possessão* de Dorian, era algo impossível de ser ensaiado; somente criamos a estrutura pertinente para que o acontecimento pudesse ser desenvolvido no presente momento com os espectadores. Marcílio era o performer de maior idade no coletivo. Os relatos pessoais que me escreveu e relatou de sua história de vida antes de tornar-se um artista circense eram, a meu ver, histórias profundas, e seguramente empáticas aos espectadores, os quais poderiam se identificar com alguns trechos. Organizei com Marcílio seus materiais textuais e reais, a modo de transcrevê-los para um modo poético e alinhado à estrutura textual da quadrilha.

Fotografia 19 – Quadrilha



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

A esta altura do espetáculo, o público já havia percorrido aproximadamente uns 700 metros por ruas, esquinas do bairro. Esta cena marcava a metade da obra. Assim que se desenvolvia a cena, o ônibus retornava à vista dos espectadores, sem motivos prévios. Algum ajudante ordenava que todos entrassem no ônibus e se colocassem em seus assentos iniciais; Marcílio, neste instante, corria em direção oposta ao ônibus, como uma fuga policial.

**7) TRANSIÇÃO – ÔNIBUS:** os espectadores são levados para outro ponto, sendo desta vez a parada final, no próprio bairro. O tempo deste deslocamento dos espectadores conformou-se como a quebra do ato 1 para o ato 2; ao mesmo tempo servia como um respiro, para os performers e equipe técnica acomodarem toda a estrutura da obra em outro ponto.

Quando o ônibus para e descem os espectadores, há uma tenda, uma espécie de instalação em forma de um boteco improvisado, em uma rua isolada.

Fotografia 20 – Ato 2



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

**8) CENA BELINDA: BAR-FESTA-TRIBUTO:** o surgimento desta ação era para ser no início a cena de Belinda, aquela mesma que nos apresentou o bairro, nos relatou histórias e que era trabalhadora sexual do bairro Jardim Aeroporto. Nesta ação criamos uma espécie de cenografia pobre, semelhante a um boteco decadente. Belinda se apresentaria, dançaria e talvez mandaria “para a merda” todos que estavam ali. Ela teria essa autonomia. Criamos este vácuo na obra para ser dela e somente dela.

-----

Porta de entrada do Motel Momentos (2016)

(Eu, Doriana, Marcílio, Salvador e truta da bike)

Uma quarta-feira de agosto.

– Caralho, Doriana, a Belinda não veio até agora.

– Calma, deve estar na rua de cima, ainda as *mina* estão trabalhando

– Temos pouco tempo. Enfim, vou perguntar pro *brother* que tá passando na *bike* se viu ela.

– Ei irmão, tudo tranquilo? Olha só...você viu a Belinda na rua de cima? Estamos para começar o ensaio da cena...

– Ô manito, ‘cê num tá sabendo?

– De que? *Qué pasó?*

– Ô, meu velho, mataram a Belinda com um tiro na cabeça na segunda-feira, ali na esquina de cima, onde ela ficava.

----

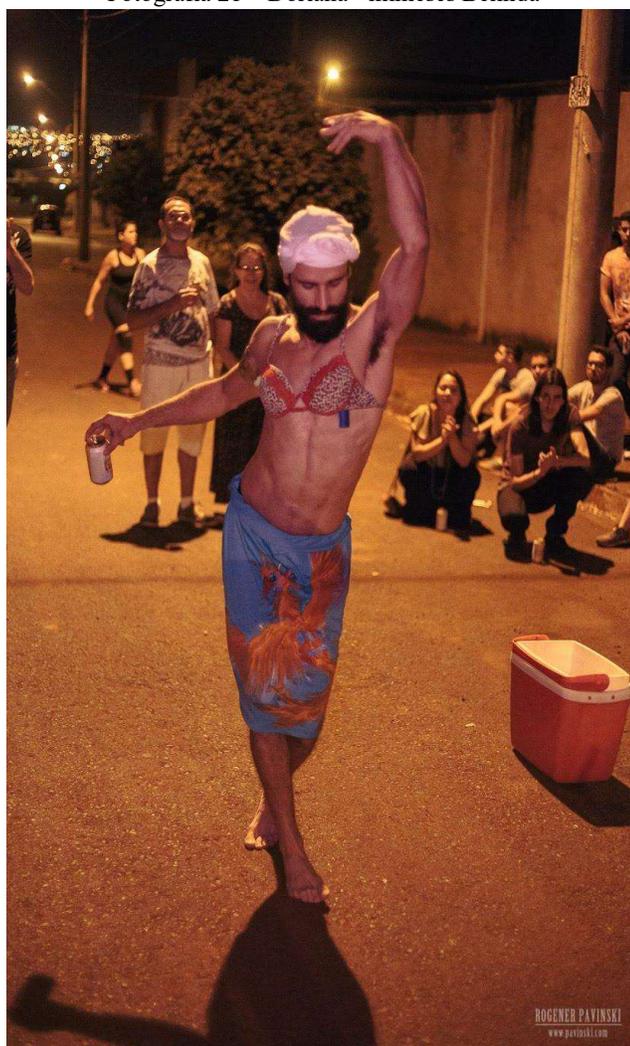
Assim soubemos que Belinda tinha sido assinada! Um buraco no peito, um vazio profundo e impotência, tudo somado em nossos inocentes olhares, cheios de anseios artísticos de ruptura estéticas e conceitos sobre a cidade. Estávamos ali, quietos e em silêncio, como se estivéssemos velando aquela mulher. Esta foi nossa primeira morte lá no Jardim Aeroporto; as outras não tardariam para chegar. Naquele dia cada um seguiu para sua casa em sinal de respeito à figura de Belinda. Como diretor do projeto, sou muito sincero em dizer que o ocorrido me afetou, porém, o fator tempo, e como organizar o buraco deixado na dramaturgia de ações e transições que tínhamos que reorganizar, somente me deixou pensar em como solucionar o problema. Este talvez não tenha sido o melhor caminho; talvez uma conversa com todos, e

analisar as circunstâncias que nos envolviam, desde a pista deixada com o assassinato de Belinda, poderia ter indicado e nos protegido dos incidentes futuros no bairro.

Na manhã seguinte tinha a solução: iríamos homenagear Belinda através de fragmentos auditivos que Doriana possuía em seu gravador de voz pessoal. Para sustentar isso, Doriana deveria estudar as musicalidades de Belinda, tal como conceitos da mimese corpórea: voz, peso, eixos, etc.

À cena do bar, o público recém deixado pelo ônibus era convidado, com amendoins e cerveja fria, enquanto Salvador tocava um berimbau anunciando a chegada de Doriana-Belinda.

Fotografia 21 – Doriana - mímeses Belinda



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

Fotografia 22 – Mímese Belinda e berimbau



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

9) **TRAILER LARISSA MANOELA:** nesta ação os espectadores eram conduzidos até um terreno baldio; lá havia um trailer, customizado para a obra. Nele criamos uma clássica cena circense, onde Marcílio desempenhava a função da cigana “Larissa Manoela”. Realizando leitura de mãos e algumas gags. Para os espectadores, servimos pipoca e cadeiras para sentarem.

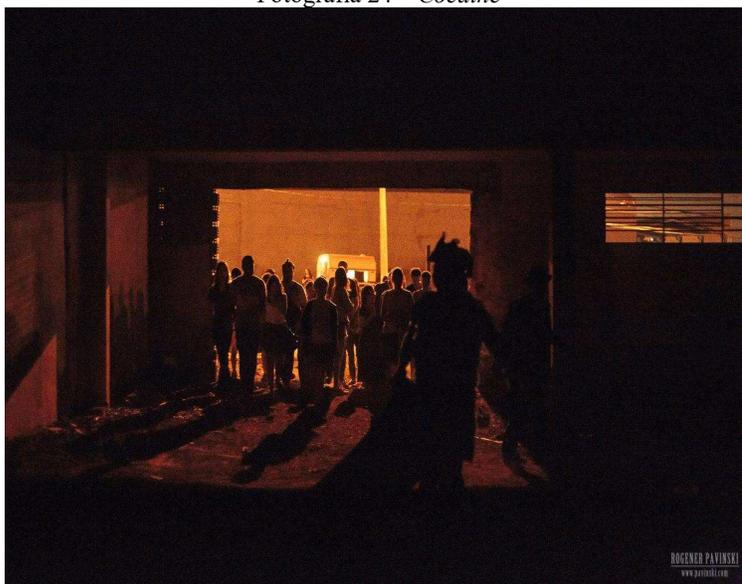
Fotografia 23 – Larissa Manuela



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

**10) RATOS COCAÍNA:** nossa criação permeou lugares que são, em sua maioria, esquecidos pelo estado e, ao mesmo tempo, são os pontos de abastecimento para uma classe significativa de usuários de drogas na cidade. Estar neste lugar, e em contato direto com consumidores e vendedores de drogas, nos inspirou a montar esta instalação cênica, a partir de relatos, vivências pessoais. Desta vez, o tema, ou o conceito da ação, veio em primeiro plano, para logo escolhermos um espaço, que veio a ser uma grande construção embargada pela prefeitura local.

Fotografia 24 – *Cocaine*



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

A estrutura dramática foi roteirizada com base em histórias do performer Salvador, e com tudo o que nos havia atravessado nos meses de ensaios. Salvador, em sua juventude, tinha sido internado em clínicas de recuperação; para dimensionar a criação em um jogo menos dramático e menos documental, a cena foi criada em consonância com as estruturas arquitetônicas do espaço do galpão abandonado, sendo que este seria uma espécie de laboratório para experimentos do efeito da cocaína em ratos. Foi aí que nos chegou Rubia Campos, uma artista plástica brasileira, que desenhou uma espécie de capa de ratos para os performers. Com a elaboração da vestimenta-capa, percebi que outra frente para a criação desta cena estava ali, estancada, pedindo para sair dos corpos dos performers, que foi o trabalho físico e reorganização das células dramáticas desde a perspectiva do bufão.

Fotografia 25 – Ratos-Bufões-Laboratório



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

**11) MORRO DO PAU DA BANDEIRA (FINAL):** na última cena criada, logo depois de aproximadamente quase um quilômetro e meio de caminhada em espaço-tempo de 3 horas, os espectadores eram expulsos do galpão-laboratório pelos ratos viciados, noiados e surpreendidos, enquanto eles estavam pelas ruas escuras do bairro, pela voz da cantora Fernandez, no alto do mesmo galpão. Sem que a música se terminasse, o ônibus aproximava-se e Guedes, outra vez, instruía os mesmo para retornarem a seus assentos, agora para voltarem para o centro da cidade.

Fotografia 26 – Zé do Caroço



Fonte: Fotografado por Pavinski, 2016.

#### 2.4 Conclusões finais e final do sequestro

*Já estávamos sob a custódia do grupo de narcotraficantes há aproximadamente 6 horas. Fomos levados em três comunidades distintas em comboios de carros. Em cada comunidade passamos por três julgamentos diferentes. O cansaço e um desespero fardado de medo e impotência já era claríssimo em nossas caras; não tinha o que fazer, só tínhamos que esperar a palavra final. No fundo, sabia que estava passando por um tribunal do crime; a confirmação veio quando um dos capangas se dirigiu a outro sujeito que nos interrogava e perguntava se a chácara estava limpa. No jargão do crime organizado, chácara é o lugar onde “passam” os “réus”, que é o mesmo que assassiná-los. Sim, estávamos fodidos, com fome e sede, porém, estas sensações eram as últimas que me importavam e, seguramente, para os três performers também. Só queríamos sair daquele poço o mais rápido possível. Já não tínhamos voz, não tínhamos argumentos, só restava uma voz para selar nosso destino. Naquele momento, enquanto aguardávamos um último “chefão” da milícia para dar o veredicto final, via a movimentação de nossos sequestradores em prol da organização da chácara! Pensei, naquele momento, “que merda! Vamos morrer por uma obra que nem sequer estreiamos”, pobre Fausto, “e como diretor, que merda fiz, em levar comigo outros companheiros”.*

*O portão do ferro velho, onde estávamos sob custódia dos sujeitos, se abriu e entrou uma caminhonete Mercedes Bens preta, e dela desceu um homem magro e com pinta de rapper norte-americano, muito bem-vestido e cheio de aparatos supostamente de ouro pelo seu corpo. O sujeito, ao sair do carro, olhou em nossa direção – ele seria o cara que daria a palavra final. Mantendo o olhar sobre nós 4, deu um sorriso e caminhou em nossa direção: “Salvador, como ocê está amigo? Ei, moleque, traz uns refrigerante e pão com mortadela para os 4. São meninos bons. Esses aqui trabalham no espaço de circo e Salvador é compa meu de infância no Jardim Marineck”.*

*Nossas vidas foram salvas por Salvador, por conhecer, em tempos remotos da adolescência, o chefe local da milícia. Sim, é surreal. Mas não termina por aí. Enquanto comíamos pão com mortadela e tomávamos um refrigerante Golé, perguntei para o cara do Mercedes se tudo bem seguir com a peça no bairro, já que estávamos prestes a estreiar: “você podem fazer o que querem. A cidade é livre, não é? Então, mas quem manda e controla aqui somos nós, assim, com as cagadas e os incômodos que vocês geraram, não são bem-vindos com sua “arte” em nosso local. Podem provar pra ver!”*

-----fim-----

A experiência relatada, compartilhada com você, caro leitor, foi uma experiência de vida, um marco existencial, e as profundidades do que foi ali vivido, em 2016, seguem repercutindo até os dias atuais.

E como e onde estreou a obra? Sim, duas semanas depois, em outro bairro, um bairro industrial, que não possuía pontos de tráfico, prostituição e nenhum tipo de residência ou moradores. Um lugar altamente isolado por fábricas e indústrias em geral. E o nome da obra, seria o mesmo? Não, claro que não. O modificamos para “Soturnos e Latindo Alto”.

Sobre a perspectiva da Direção/Encenação da obra, algumas coisas ficaram, e a estrutura estética perigosa, formatada em múltiplas disciplinas das artes, como tal relatamos na introdução desta tese, sobre uma arte de fronteira e plural, foram o estopim para que outras percepções e anseios brotassem, e motivassem a seguir pesquisando e colocando em prática.

As práticas originadas em “Soturnos e Latindo Alto” foram elementos sensitivos que brotaram na ocasião das necessidades grupais daquele encontro em 2016, e como a vida segue por outras margens rumo a outros deságues, as partículas estéticas que ali emergiram em nossa experiência, busquei e sigo buscando averiguar, agora através de outros olhares, outros interlocutores que, de algum modo, possam ampliar a discussão e abrir um diálogo rumo a um

método de trabalho que é instintivo, porém, com o tempo, vem se tornando uma ferramenta útil para mim, e para os coletivos que me atravessam. Veremos a seguir essas reverberações em países e criadores na América Latina.

### 3. INFILTRAÇÕES

No capítulo anterior, delineamos algumas trilhas que tratam da experiência pessoal do autor desta tese e suas incursões dentro de um processo de criação cênica fronteiriça. Essas trilhas foram apresentadas de acordo com a sequência temporal proposta, com o intuito de destacar a progressão ao longo do tempo do papel de diretor cênico e encenador, destacando pontos de intersecção ao longo do percurso. Neste capítulo, daremos continuidade à apresentação e discussão das formulações, expressando-as em nossas próprias palavras e realizações. Isso será conduzido por meio da análise de estudos de casos, bem como da influência de outros criadores que, de alguma maneira, contribuíram para a elaboração deste trabalho, influenciando a construção de uma base metodológica. É fundamental ressaltar que essa base metodológica está longe de estar completa ou finalizada; ao contrário, ela continua a ser desenvolvida de maneira constante, dia após dia, à medida que novas experiências são assimiladas.

Antes de avançarmos, é fundamental ressaltar o propósito subjacente a esta pesquisa: a elaboração de uma proposta que dialogue com procedimentos de criação e práticas que abrangem o papel do Diretor/Encenador contemporâneo, em consonância com as multidisciplinaridades que envolvem as artes presenciais. Conforme delineado no capítulo anterior, a trajetória deste autor percorre diversas linguagens e disciplinas artísticas limítrofes, convergindo para um ponto único. A partir dessa zona de atuação e colaboração com outros artistas e Diretores/Encenadores, emergiu uma fonte de inspiração para a criação de uma abordagem inovadora. Isso implica na fusão, combinação e síntese de diversas técnicas das artes cênicas, moldando o processo de trabalho em direção a uma abordagem específica de encenação. Nesse processo, aspectos tradicionais que geralmente caracterizam o início de uma carreira teatral foram deixados para trás, abrindo caminho para um campo expandido de atuação cênica.

Esta abordagem para conduzir um processo cênico não é algo que pretendo rigidamente estruturar ou definir. Não a considero uma fórmula fixa, mas sim um glossário a ser consultado nos momentos de "abismos". Antes de entrarmos neste rio profundo, e nos cruzamentos de disciplinas e de criadores latinos, que teve início em 2018 no Uruguai e Argentina, gostaria de lembrar ao leitor que tudo começa, de alguma forma, com a minha condição de espectador. Observar artistas fronteiriços em diferentes circunstâncias, como no caso de Tamara Cubas e Roberto Suárez, ambos uruguaios, foi o ponto de partida. Assistir às suas performances ao vivo, como no caso de Tamara Cubas e Roberto Suárez, foi como ser atravessado por adagas afiadas

no peito. Hoje reconheço que a impressão que esses artistas causaram, uma mistura de terror e admiração, deixou uma marca profunda em mim, pois percebo que, em minha prática de direção, segui passos semelhantes, mesmo sem nos conhecermos. Nesse sentido, compartilho a perspectiva de Victor Arrojo:

*La dirección teatral es un trabajo, genera conocimiento y habilidades que se traducen en técnica, y las técnicas pueden ser transmitidas culturalmente a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje. El rol del director deviene de un hacer concreto, ha crecido en paralelo con una redefinición sobre la teatralidad, crece su complejidad e importancia como fenómeno artístico y social, al independizarse el hecho teatral de la religión, de la fiesta y de la literatura. Es decir, tenemos como objetivo encontrar las capacidades básicas mínimas y fundantes que se requieren para desarrollar el rol de director contemporáneo y desde allí desarrollar estrategias de aprendizaje, procedimientos que tienen continuidad desde una visión antológica del rol de director durante el proceso de puesta en escena. Coincide este planteo con la visión de Eugenio Barba, en relación a la actuación, cuando habla de la existencia de leyes comunes para espectáculos “diferentes” (p. 13, 2014.)*

Arrojo esclarece, de forma inequívoca, um ponto crucial nesta pesquisa: a geração de conhecimento ou a acumulação de experiências (como preferimos interpretar) por parte do diretor. Através dessa acumulação sensorial de materiais e processos em casos ou obras específicas, a figura do Diretor/Encenador passa por transformações, à medida que a sua capacidade de observação e expansão estética se desenvolve. Embora tenhamos tomado nota das ideias de Arrojo, é importante ressaltar que não concordamos com a visão limitada de que a prática da direção cênica esteja estreitamente vinculada ao teatro. Este trabalho de pesquisa tem como objetivo ampliar a compreensão das funções do diretor em um território plural e de fronteira e, portanto, estendemos e generalizamos a citação de Arrojo para abranger todas as artes cênicas de fronteira.

Ora, se esta pesquisa iniciou-se através de um processo de contaminação do olhar, dos sentidos não traduzíveis – inquietações –, ir ao Uruguai para conhecer Cubas e Suárez partiu desta contaminação prévia do olhar. Logo, da contaminação veio a necessidade de transformar em imagens as sequelas deste atravessamento, e daí por diante, ver como meu ser, minha experiência as transformava em um vírus próprio, uma nova variante. Outros contágios surgiram neste caminho, como o da autoficção de Sergio Blanco, e das encenações documentais de Lola Arias.

Os paralelismos estéticos e éticos, recolhidos em na pesquisa de campo, juntamente com os autores/criadores investigados, construíram desde uma perspectiva autoral, uma espécie de retroalimentação criativa, pela qual perpassam minhas criações mais recentes, sem deixar de reconhecer as raízes e lugares que brotaram. Traduzindo em um recorte rápido: os estilos e recursos usados por Tamara, Suárez e Sergio me serviram para adoçar minha prática como

encenador, a tal ponto de modificar as práticas originárias e recriar um modo particular de colocá-las em jogo a partir dos meus próprios anseios. Neste contexto, acrescentamos outros elementos que surgiram ao longo de práticas e encontros com performers, e juntos concebemos alguns planos didáticos para moldar nossos glossários pessoais de criação a partir de uma perspectiva metodológica própria.

Outro fator determinante e que impulsionou esta pesquisa foi minha estadia como professor de direção cênica na EMAD; ali comecei a ver com clareza outras questões que conformam parte do entorno cênico uruguaio; em resumo, a primeira delas é que neste instituto havia pouco diálogo entre disciplinas que formavam parte da carreira dos estudantes. A formação, como no Brasil, compreende quatro anos de estudos; a grade curricular (salvo cursos extracurriculares oferecidos ocasionalmente) implica um estudo muito clássico sobre aspectos teatrais. Como professor de direção cênica houve um pouco de estranhamento e choque, ao perceber que novas formas de encenação e pluralismo estéticos eram muito pouco divulgadas e praticadas no instituto, sendo que é o maior instituto de formação cênica no país. Estas questões, e por ser estrangeiro e estar infiltrado dentro da escola, me abriram uma possibilidade de atuação como docente, que poderia colocar em risco meu trabalho e, por outro lado, poderia abrir outras fontes de pensar e revisitar o tão praticado teatro contemporâneo.

Se minha estadia como pesquisador no Uruguai estava me levando a conhecer de modo íntimo os interlocutores que buscava para esta tese, minhas perspectivas criativas, ou melhor, meus impulsos de criação nunca me deixaram cómodos neste recinto de pesquisador acadêmico. Outras necessidades começaram a querer transbordar diante de uma iminente frustração artística que começava a dar as caras. Deixar meus pares e companheiros de ofício no Brasil já inquietava, e esta inquietude é algo que deveria realizar, para que esta inquietação pudesse ser levada a outros polos: a criação!

Para sanar esta ânsia em criar “algo” deveria construir outras pontes, e para isto meu primeiro olhar se voltou para alunos meus que estavam dentro da disciplina de direção na EMAD. Mas de onde partir? Como formular um convite para estudantes que pouco me conheciam e entrar numa zona de criação com um professor estrangeiro? Também não tinha um ponto de partida definido e, claro, o que me movimentava eram somente impulsos baseados em uma necessidade particular. Este conflito interno durou algumas semanas, até que, por um deslize verbal durante uma aula, indiquei que teria muita vontade de somar em meu trabalho acadêmico outras vozes e práticas com métodos que vinha realizando enquanto diretor e, que no Uruguai não estava tendo esta oportunidade, já que minha estadia visava basicamente pesquisar as obras e os contextos de criação de Cubas, Suárez, Blanco, Arias.

Aquele breve discurso disfarçado de desabafo de algum modo ativou algo que ajudou a desbloquear aquelas indagações a respeito de como começar e convidar alguém a iniciar um trabalho prático sob meu olhar. Na semana seguinte, dois alunos, Camila Friedrich e Facundo Rojo, ambos estudantes do primeiro ano do curso de licenciatura em artes cênicas na EMAD, me abordaram nas escadas do edifício e me convidaram para, depois do horário das aulas, tomar mate na *rambla*<sup>19</sup>: assim começou “*Caída Libre*”, minha primeira direção fora do Brasil.

Foi a partir de “*Caída Libre*” que esta tese começou a ser moldada em seu formato atual. Onde a mistura das vozes dos artistas que me moveram a chegar até o Uruguai começaram a dialogar com meus próprios “ruidos”, minhas próprias indagações e métodos de criação como diretor.

### 3.1 Tamara Cubas y *Caída Libre*

Para entrarmos na “cabeça” de Cubas, antes te apresento um resumo singelo de quem é Tamara e de como chegou a se tornar umas das figuras mais importantes das artes cênicas de fronteira da América Latina.

Em nosso primeiro encontro-entrevista, Cubas me recebeu em sua casa-escritório-estúdio<sup>20</sup>; estar ali, naquela sala de 4m<sup>2</sup>, com cartazes, fotos e materiais gráficos espalhados na mesa e paredes do lugar, era como estar envolvido em uma teia de criação de Tamara. Ali estavam expostos todos os trabalhos realizados por Tamara Cubas e Lapetina<sup>21</sup> (esposo, músico e compositor). Cubas, junto a Lapetina, criaram, no início dos anos 2000, o atual Coletivo *Perro Rabioso*. Junto à história criativa do casal, que tem dois filhos adolescentes, inúmeras criações em parceria sucederam desde o nascimento do coletivo.

Desde sua fundação, uma das premissas do coletivo é a interdisciplinaridade, unindo música, teatro, vídeo, dança e performance. Nos últimos cinco anos, o coletivo liderado por Cubas abriu uma nova frente de trabalho, *Campo Abierto*<sup>22</sup>, localizado na fronteira entre a cidade de Rivera (Uruguai) e Santana do Livramento (Brasil). A criação deste espaço, desvincilhado do nervo central do coletivo em Montevidéu, busca expandir e descentralizar as

---

<sup>19</sup> Sair e tomar mate, ou *matear en la rambla*, é uma tradição, um costume uruguaio extremamente radical. Eles são radicais com o mate! Até os dias atuais não me satisfaz muito o mate, primeiramente porque não gosto de carregar muitas coisas comigo e ter as mãos ocupadas. Tomar mate implica ter uma garrafa térmica com água fervida e quente, a cabaça ou artefato para colocar a erva mate, e a *bombilla* (bomba), para succionar a água servida no recipiente junto à erva mate. A *rambla* é o mesmo que a orla da praia. Em Montevidéu sua extensão chega a ser de 22km frente ao Rio da Plata.

<sup>20</sup> O leitor poderá acompanhar trechos de algumas entrevistas com Tamara Cubas no capítulo final desta tese.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://florencio.montevideo.gub.uy/residencias/residencias-2016/tamara-cubas-perro-rabioso>. Acesso em: 08 de set. de 2023.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://campoabierto.uy/presentacion2/>. Acesso em: 08 de set. de 2023.

atividades do coletivo, abarcando intercâmbios artísticos, festivais e mostras com artistas de todo o mundo.

*Creamos espacios para los contenidos que deseamos trabajar y para las interrogantes que tenemos. Es un grupo con diferentes intereses artísticos (video, danza, diseño, etc.) que se dedica al área de creación y gestión o producción. Un grupo que entiende a la obra de arte como algo global y que reconoce en el intercambio la posibilidad de hacer algo más rico. Cuando producimos un concierto de música de una banda que es parte de ese colectivo, pensamos en cada soporte relacionado a la música, como un video promocional, el diseño gráfico, el arte que será parte del lugar, en varios aspectos relacionados, que para nosotros son tan importantes como la obra. Es una relación de colaboración y una experiencia muy rica para los artistas. Y es también algo político, la tomada como acción. Las realizaciones se basan en las creaciones de los propios artistas que participan y de producciones que son hechas para terceros (COLECTIVO PERRO RABIOSO, entrevista, 2020).*

A característica multidisciplinar e experimental talvez seja o principal motor que conduz a criação de Cubas ao longo de sua trajetória como criadora, diretora, gestora e coreógrafa do Coletivo *Perro Rabioso*. Este fato ou necessidade de Cubas, pela experimentação, é o ingrediente secreto de suas criações. Suas inquietações, derivadas desde aspectos estéticos, biográficos e políticos, é a força sinérgica que vemos em suas direções. Porém, ressaltamos que a criadora também é uma performer, e faz deste lugar um ponto de ligação com suas criações e futuros processos de direção<sup>23</sup>.

### 3.2 Aproximações, escolhas e práticas/caminhos

O corpo, para Cubas, é um veículo; é um laboratório e uma ponte de comunicação com os receptores. Durante nossas conversas-entrevistas, sua generosidade em explicar os processos, histórias e motivações por trás de suas criações era notável. Para mim, foi uma experiência totalmente nova, já que meu conhecimento anterior sobre a artista se limitava a sua obra apresentada no Brasil, *Multitud*. E o que me interessava era descobrir qual o ponto de partida de Cubas para a construção de *Multitud*.

Apesar de possuir um título acadêmico em Belas Artes e logo um mestrado na Holanda, Cubas, assim como Arias, não se sentia totalmente à vontade com as estruturas teóricas

---

<sup>23</sup> A primeira montagem de Cubas, antes mesmo da criação do Coletivo *Perro Rabioso*, foi *Ella – no tiene nada que ver con eso* (2000), como parte da finalização de seu curso na Faculdade de Belas Artes, na cidade de Montevidéu. Nesta ocasião, foi a primeira vez que Cubas e Lapetina trabalharam juntos. Cubas não coloca este espetáculo como uma investigação do *Perro Rabioso*, de tal maneira que data o nascimento de seus trabalhos com a obra *ATP* de 2008. Mesmo assim, durante as séries de entrevistas com a diretora, observei que ao narrar os procedimentos de criação de *Ella – no tiene nada que ver con eso* (2000), muitos elementos que anos mais tarde voltaram a emergir na história artística da diretora já se apontavam neste espetáculo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gnj3a5CWya0>. Acesso em 20 de maio de 2020.

preestabelecidas em algumas instituições. Durante nossas conversas, frequentemente expressava que seu afastamento da academia se devia ao fato de não conseguir encaixar seus métodos e criações em uma estrutura conceitual definida em palavras e teorias. Ele preferia a liberdade e a frescura da criação contínua, sempre experimentando e inovando. E para este lugar de experimentação, Cubas, faz uso e busca no corpo – seu corpo e dos performers que a acompanham – a estrutura relacional e narrativa de seus experimentos.

O corpo desempenha um papel fundamental e provocativo na obra de Cubas. Embora essa afirmação possa inicialmente parecer metafórica, ela serve como uma lente através da qual podemos compreender o processo de composição artística da artista. A abordagem de Cubas enfoca a centralidade do corpo como um elemento chave em sua prática artística, situando-o na vanguarda do seu processo criativo, pronto para enfrentar desafios e responder a questionamentos. É importante ressaltar que a presença e representação do corpo humano são constantes e recorrentes em suas obras, permanecendo como elementos centrais.

O corpo, em sua obra, não apenas suscita indagações sobre o passado, mas também mergulha profundamente na exploração da criação cênica. Além disso, desafia ativamente o espectador e contribui para o desenvolvimento da teoria da dança contemporânea. A presença do corpo na obra de Cubas é versátil, manifestando-se de diversas formas e interligando-se com diferentes contextos e disciplinas artísticas. Essas questões estão intrinsicamente relacionadas ao surgimento da dança contemporânea, especialmente no final dos anos 60, marcando um período de transformação e ruptura com as convenções estabelecidas.

Quando observamos o trabalho de Cubas em um contexto mais amplo, identificamos uma quebra das amarras que anteriormente governavam os métodos de criação e o pensamento na dança. Essa busca por singularidade e inovação resulta na desconstrução dos limites convencionais da dança contemporânea. Mesmo que Cubas não tenha uma compreensão completa do que está oculto nos bastidores do processo criativo, ela persiste em desafiar-se constantemente, demonstrando um compromisso contínuo com a exploração e descoberta.

Conforme apontado pela pesquisadora uruguaia Lucía Naser, ao longo de suas obras Cubas estabeleceu marcas distintivas de autoria. Dentro da diversidade de suas criações, é possível rastrear continuidades e sinais de uma busca constante por inovação e expressão artística. Essa abordagem desafia não apenas as convenções estabelecidas na dança contemporânea, mas também a própria compreensão do corpo como meio de expressão artística. Em última análise, o trabalho de Cubas se destaca como uma contribuição significativa para a evolução da dança contemporânea e a expansão de suas fronteiras criativas (NASSER, 2013, p. 03, tradução nossa).

É deste lugar, de autoria, de busca incansável por criar métodos específicos a cada novo trabalho que, de algum modo, ver, assistir *Multitud* me tocou profundamente, a ponto de querer saber mais, de investigar profundamente aspectos que aquela obra gritava no peito. E estando em campo, encontrei, através de arquivos apresentados por Cubas, e de outras vozes predominantemente uruguaias, resumos e vídeos de obras anteriores a *Multitud* que conformam princípios metodológicos interessantes e que se repetem a cada nova criação da autora, sendo que o corpo é o veículo que leva e posiciona suas investigações<sup>24</sup>.

Quadro 2 – Mapa ou Disparadores de Cubas

1. palco branco e quarta parede	7. criação em tempo real da música na cena
2. projetos de criação entre artistas uruguaios e estrangeiros	8. estudos ao ar livre
3. produção de matrizes em outros países	9. participação do espectador
4. imagem como disparador	10. o global e local
5. construção de discursos apoiados na linguagem oral	11. o utópico
6. antropofagia	12. <i>Copyleft</i>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Pode-se dizer que a distribuição do quadro acima não conforma uma ordem de elementos utilizados por Cubas em seus processos de criação. Estas são impressões coletadas ao analisar, desde 2002, obras criadas pela autora e em que, de algum modo, percebi nas análises, havia repetição destas referências. Como tubos de ensaio, Cubas, uma vez ou outra, recorre a este glossário para dar seus passos em um processo de criação. Outras características separamos abaixo:

- 1- Métodos de criação inventados para cada processo e no decorrer dos mesmos.
- 2- Diversas influências colaborativas nos últimos anos.
- 3- Presença constante de elementos biográficos e intercâmbios profissionais no processo de criação.

<sup>24</sup> Mapa coreográfico de *Multitud* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hucKimi57NU>.

- 4- Como o viés político está inserido em suas estratégias de criação.
- 5- O espetáculo como pesquisa e a pesquisa como resultado do espetáculo.
- 6- Elementos que constroem a singularidade de Cubas como criadora, dentro e fora da obra.

Tendo em conta a lista anterior, o que mais me chamou a atenção no processo de pesquisa em campo com Cubas, foi seu faro aguçado para roubar, para apropriar-se de linguagens, o que seria, em termos exatos, um *Copyleft*.

### 3.2.1 COPYLEFT

Cubas revela-se como devoradora de outros diretores. Devorar, para Cubas, é um mecanismo de criação e de apropriação. Através das entrevistas e conversas aleatórias, sempre nomeava de onde partiu a “inspiração” ou impulso para construir alguma célula, ou estrutura coreográfica. Seus impulsos são movidos por aspectos antropofágicos. Em uma ordem lógica, seria: ver, assimilar, provar e vomitar.

O vômito, para Cubas, é uma espécie de fusão entre o que ela outrora se inspirou/roubou, mesclado com suas indicações pessoais, biográficas e circunstâncias, no caso, cada obra específica.

Dentre as diversas fontes de inspiração de Cubas, incluindo artistas cujas influências são perceptíveis em sua obra, destacam-se figuras como Veras Salas (coreógrafa), Marcelo Evelin (diretor/coreógrafo), André Arroba (diretor), Maurício Kartun (diretor teatral), Claudia Perez (diretora), entre outros. No âmbito da filosofia, ela busca estabelecer bases corporais inspiradas por pensadores como Biffo, Barthes, Luiz Valenzuela, Francis Bacon e Claudia Perez, Lleana Diéguez.

Em sua trajetória como diretora, uma análise minuciosa de cada uma de suas obras revela fragmentos das influências desses artistas e escritores mencionados. No entanto, é importante salientar que, no contexto desta tese, essas referências não são exploradas como elementos para a construção de uma investigação sobre o método de criação de Cubas. Da mesma forma, as influências que se assemelham ao conceito de *Copyleft*, presente tanto em sua obra quanto no trabalho deste autor, é o que nos interessa.

Ao chegar no conceito de *Copyleft*, percebi tratar-se do mesmo procedimento que eu estava fazendo uso, sem ter consciência da prática e do significado. Quando no Capítulo 1, contei-lhes que ver *Multitud* foi um disparador de imagens e ideias, destas imagens roubadas por mim de Cubas, busquei um modo próprio para criar possibilidades e transformar aquilo que

mais me tocava, mais mexia com minhas tripas. Ao passo que, ao estar diante de Cubas, e vê-la revelando alguns segredos de direção, não pude, em nenhum momento, me criticar, pois o que ela faz, com princípio de apropriação ou *copyleft*, era o mesmo que eu estava fazendo com uma de suas obras. Porém, no sentido oposto ao de Cubas, o que venho buscando como Diretor/encenador é a somatória de outros elementos, que compõem e somem ao risco físico outras peças para os performers no ato cênico. O conceito de "risco físico" no contexto da direção e encenação cênica pode ser entendido de várias maneiras, mas geralmente se refere ao grau de vulnerabilidade ou exposição que os performers enfrentam durante a execução de uma performance. Isso pode incluir não apenas riscos de lesão física, mas também o risco emocional e psicológico associado a performances intensas e exigentes.

Ao refletir sobre a interação com Cubas e sua abordagem de apropriação ou *copyleft*, há uma reflexão sobre a transparência e a partilha de métodos criativos. A sua abordagem parece estar alinhada com a ideia de um processo colaborativo e acumulativo, onde diferentes elementos são integrados para enriquecer a performance. Isso contrasta com a ideia de um risco físico puro, onde a exposição e a vulnerabilidade do performer são centralizadas sem outras camadas de significado ou contexto.

Retornemos a *Multitud*, e vamos direto ao que mais interessa, pelo menos nesta investigação. Desta jornada de pesquisas e entrevistas sobre Cubas, múltiplas camadas da criadora foram reveladas, e mesmo que a identificação mútua como artista, criador e sujeito pesquisado fosse inerente nesta travessia, o que me chamou a atenção e me atinou a ver com novos olhos era a autonomia dos performers. Esta autonomia dos performers para Cubas, criada em *Multitud*, parte da necessidade e desejo do performer na sua "atuação" ou performance. Cubas trata de deixar o performer à deriva dentro de uma ilha espacial, previamente coreografada, e com mapas e esquemas de movimentação que exploram o risco físico e a violência. Dentro deste esquema estrutural coreográfico ou de encenação, o performer deverá buscar em si mesmo respostas, movimentos e planejamento no ato, para solucionar problemas dentro do ecossistema projetado pela diretora.

A premissa de autonomia é um recurso do qual Cubas faz uso, mas não deixa a seus cúmplices e executores uma definição clara, ao mesmo tempo que espalha fragmentos, o que inúmeras vezes gera confusão no executor. O domínio da técnica e o virtuosismo são substituídos por buscas infortunadas, ações inoperantes e improdutivas, movimentos sem causa

nem consequência. Não se trata de uma representação psicológica do fracasso, e sim do próprio fracasso.

Mesclando minhas entrevistas e conversas aleatórias com Tamara Cubas no ano de 2018, busquei criar uma ponte entre os conceitos usados pela diretora, tais como: *copyleft* e autonomia do performer. Para compreender estes dois conceitos, nasceu o projeto *Caída Libre*, com estudantes da EMAD; dentro desta prática, que logo mais estará detalhada, pude também verificar a transição de estudantes “clássicos” de teatro mergulhados em um processo multidisciplinar de criação, onde o resultado não era o foco e, sim, o processo, onde a direção ofertava elementos, não dava soluções.

### 3.3 *Caída Libre*

#### 3.3.1 ROUND 1

*Caída Libre* nasceu de uma necessidade fisiológica como criador. Simultaneamente, estava em diálogo com o encontro com Tamara Cubas, o que, por sua vez, trouxe uma energia renovada à pesquisa em curso e à prática de encenação. Esses elementos se fundiram em um trampolim criativo do qual, metaforicamente, saltei em queda livre.

No universo efervescente da performance contemporânea, onde as fronteiras entre o palco e a vida se desvanecem, surgem espetáculos que desafiam as convenções teatrais tradicionais, redefinindo a maneira como experienciamos a arte e a existência humana. Tratamos inicialmente desta obra como um espelho quebrado, que reflete e fragmenta a experiência cênica plural desde um lugar pessoal e multifacetado, tanto para os performers como para os espectadores.

Portanto, a pergunta inicial, que foi o “start” dessa montagem, somente aconteceu pelo encontro com dois alunos: Camila Friedrich e Facundo Rojo, ambos uruguaios e estudantes, em 2018, da Licenciatura em Atuação em Artes Cênicas da EMAD<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Na introdução do Capítulo 3 deixo mais claro como aconteceu este primeiro encontro.

A Licenciatura em Artes Cênicas da Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) do Uruguai é um curso universitário voltado à formação de profissionais no campo das artes cênicas. A EMAD tem em seu programa de licenciatura o objetivo proporcionar uma formação abrangente que inclui a teoria e a prática das artes cênicas.

#### Principais Características

- Duração: Geralmente, o curso tem uma duração de quatro anos.
- Currículo: O currículo inclui disciplinas como interpretação, direção teatral, dramaturgia, história do teatro, cenografia, iluminação, e outras áreas ligadas à produção teatral.
- Formação Prática: Há um forte enfoque na formação prática, com oficinas e projetos que permitem aos estudantes desenvolver habilidades técnicas e criativas.
- Interdisciplinaridade: O programa valoriza a interdisciplinaridade, incentivando a colaboração entre diferentes áreas artísticas e o desenvolvimento de uma visão crítica e reflexiva sobre o teatro e a sociedade.

Como tudo partiu de uma caminhada, mates na *rambla* de Montevideú, notei que ambos os estudantes tinham curiosidade sobre o modo de trabalho em uma possível montagem. Ao mesmo tempo, via que olhares travessos, e por vezes sarcásticos, brotavam nas entrelinhas daquela conversa. “Vocês dois são um casal?”. “Não”, respondeu Facundo. “De onde vocês se conhecem?”. “Da *escuela* (EMAD)”, respondeu Camila. “Bem... por onde vocês dois gostariam de caminhar? Digo, por que querem montar algo sobre minha supervisão?”. Camila tomou a palavra, e disse: “*En primer lugar, tengo curiosidad por las referencias que plantea en clase esto además podría servirnos de objeto futuro de investigación, no sé bien. Y en segundo lugar: por ser extranjero.*”

Nós três tínhamos nossas querências e desejos ocultos, e o que nos movia naquela tarde era um interesse mútuo em conhecer algo novo, estar aberto a experiências múltiplas. “Está bem, faremos algo juntos. Porém, necessito que o ponto de partida venha de vocês. Que vocês me ofereçam algum material inicial para dar partida nos motores; o resto do trajeto vamos averiguando com os rumos e direções que o processo nos leve.”

Quando lancei o desafio, também me permiti observar e ver de fato se seus desejos permaneceram ativos desde um abismo de possibilidades; escolher um tema, ter um foco direcional é algo que leva tempo, e a dissidência e a preguiça fazem com que este momento seja um dos principais lugares de abdicação em um trabalho que recém se inicia.

### 3.3.2 ROUND 2

Passada uma semana, voltamos a nos encontrar após uma aula. E novamente lancei a pergunta: “já definiram de onde partiremos?”. Silêncio. Ainda não tínhamos um ponto de partida, mas na verdade este ponto de partida já existia, e era este o momento de escolhas, era este o instante de fricção entre os desejos e as plataformas que os levariam para a cena. Porém, tudo em modo oculto e silencioso. A sensação era divertida e eu planejava, para a semana seguinte, em caso de não terem uma palavra para lançar, chegar com uma proposta.

No fim deste mesmo dia uma mensagem de voz me chega. No áudio, Facundo e Camila intercalavam suas vozes: “*Fausto, quizás, pueda tu nos dar un direccional sobre la propuesta de investigación. Si, estamos contigo, queremos hacer algo, todavía nada nos ha llegado con claridad, solamente imágenes turbias y oscuras. Podríamos nos juntar en la próxima semana en una sala de la EMAD y arrancamos escribiendo puntos comunes que ustedes tengan ganas de probar con nosotros, qué te parece? Así no perdemos mucho tiempo y el frescor de este*

---

*encuentro.*” A mensagem, veio como um presente e, ao mesmo tempo, serviu como uma afirmação daquela tarde de mates na *rambla*.

### 3.3.3 ROUND 3

Novamente a voz do meu avô Rufino planava sobre minha cabeça: às vezes as coisas vêm por acaso, mas pode ser que não. Ao mesmo tempo, por conta dos meus encontros e entrevistas com Tamara Cubas, somavam-se, agora, as vozes da diretora com a do meu avô: eram as fichas caindo.

Novamente, desafiei-me a iniciar um processo de criação a partir do absoluto zero. Zero, no sentido mais estrito da palavra: nenhum financiamento, nenhum recurso, nenhuma ideia preestabelecida... O que transformou este projeto em algo especial foram as nossas vontades e desejos; isso era o que nos nutria, e me nutria. E, uma vez a bordo, por que não soltar as âncoras e permitir que as marés nos conduzissem?

### 3.3.4 ROUND 4

A causalidade no processo é algo que, na forma como venho construindo uma didática de direção e preparação de atores para um determinado projeto, me permite explorar territórios desconhecidos. Estes territórios não são traçados em mapas; são lugares para que as correntes e as marés do processo de pesquisa e investigação nos levam, guiados por forças invisíveis. Nesse contexto, a intuição se torna um mecanismo de orientação que garante a segurança ao nos aproximarmos de terra firme, evitando que todos fiquem à deriva e sem condições de desembarcar.

Neste primeiro encontro queria deixar claro que o que importava neste trabalho não era o resultado, e sim o seu percurso, nossos fracassos e, caso tudo fosse bem, uma temporada onde alguma *plata* poderia entrar.

Ao me referir ao processo como mergulho e objetivo, queria deixar claro que estávamos partindo de uma nova experiência de encenação, e os caminhos que percorreríamos deveriam buscar diálogo constante com as premissas iniciais que motivaram este encontro, que eram: autobiografia, a criação do acontecimento ou *enviroment*, e o risco físico.

Cada proposta estética, ou disparador, escolhida, não é uma invenção deste autor, conforme dito acima; estas terminologias são cartões de visita, e deles os ressignifiquei, os comi e venho executando com outras perspectivas dentro de outras alteridades.

Antes de seguir com o percurso prático realizado neste processo elenco um glossário ou mapa organizacional, que foi uma espécie de bússola na criação de *Caída Libre*.

### 3.4 O Corpo em Risco o Espectador em Risco

O que é um corpo em risco?

Se você leitor fechar os olhos e deixar-se conduzir por imagens de risco, de seu próprio corpo em risco, em quais lugares este corpo estaria presente? Quais situações? Quais medos ou prazeres isto te gera?

*Foi em uma viagem de ônibus que, atrelada ao sentido da violência física, e dos corpos que lutam por um espaço mínimo de ação, como em Multitud, de Tamara Cubas, deixei meus pensamentos vagarem nobremente por estas paisagens “perigosas”. Fechei os olhos, sentado na poltrona do ônibus, a princípio ruído de motores, de buzinas, vozes aleatórias de pessoas ao redor; tudo naquela viagem real de volta a casa – Montevideu-Pinamar –, que foi onde nasceu as primeiras perguntas e advertências sobre o que é um corpo em risco. Ao mesmo tempo, atropelado por imagens e sensações que somente eu dentro daquele ônibus podia estar experienciando, também fui conduzido a pensar qual o papel do risco como catalisador dos sentidos ou da atenção dos espectadores em uma obra?*

*A princípio imagens suicidas, logo imagens de crianças atravessando ruas, logo imagens de homens saltando ao vazio... no percurso de 45 minutos, tempo real da viagem de Montevideu até Pinamar, meus pensamentos me ofereceram imagens concretas e divertidas, que infelizmente seria impossível dizer com exatidão a quantidade ou todas elas com precisão. Dentro destes 45 minutos, e de todo o turbilhão de imagens que invadiam e passavam por meus pensamentos, me atentei a da “queda livre” de um homem que salta ao vazio, sem porquês, sem conceitos, somente a imagem do salto ao abismo, sem poder encontrar o solo.*

*Assim que baixei do ônibus, e caminhava até minha casa, tentava criar meios para não me esquecer desta imagem, do salto ao vazio. Algo me indicava uma performance, um evento conhecido que foi traduzido em uma fotografia, mas não me lembrava o nome. De tanto martelar em minha cabeça, buscando a linha de pensamento que me levou até a imagem deste salto ao vazio, me lembrei de Holly Cavrell, que me apresentou, em uma disciplina na Unicamp, o artista Yves Klein<sup>26</sup> e sua mítica fotografia:*

---

<sup>26</sup> Klein é também conhecido como fotógrafo *Saut dans le vide* (Salto no vazio), que aparentemente mostra-o pulando um muro, de braços abertos, em direção da calçada. Klein utilizou a fotografia como evidência de sua capacidade de realizar uma viagem lunar sem auxílio. De fato, *Saut dans le vide* foi publicada como parte de panfleto de Klein (o artista do espaço), denunciando as expedições lunares da NASA como arrogantes e estúpidas.

Fotografia 27 – *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío, Yves Klein, 1960*



Fonte: Google

Claramente, sabemos que a foto de Yves é uma montagem, um mergulho no vazio previamente preparado e conceituado em uma crítica sobre inúmeros acontecimentos que ocorreram nos anos 60. Porém, a emblemática foto representa, neste trabalho, um disparador para abrir outras frentes estéticas na contemporaneidade.

Através desta imagem icônica de Klein saltando de uma janela emerge a inspiração para a formulação da primeira sequência prática de trabalho, a ser meticulosamente explorada durante nosso inicial encontro em sala com Camila e Facundo. A representação visual do artista suscitou uma série de reflexões acerca deste novo processo metodológico que se desenhava diante de nós. Partindo de conceitos e pontos previamente estabelecidos, essa imagem foi, metaforicamente, a janela aberta para nós três. Nós, que até então éramos praticamente desconhecidos – eu, como um docente investigador, e eles dois, como estudantes do primeiro ano de artes cênicas. Neste contexto, estávamos, de certo modo, lançando-nos ao abismo do desconhecido, tal qual Klein à janela.

Essa metáfora do "vazio" que se desenha diante de nós também nos instigou a pensar em uma segunda camada do nosso processo criativo. Indagamo-nos sobre quais práticas relacionadas ao corpo em situações de risco poderiam servir como uma ponte, um recurso para envolver e atrair o espectador para a cena. Esta reflexão nos levou a explorar a interseção entre o corpo, o vazio e a capacidade de transmitir emoções e significados por meio de outras ações e exercícios que viriam a surgir no processo de pesquisa e prática da obra.

Este encontro inicial, inspirado pela imagem de Klein, representou um ponto crucial em nosso percurso metodológico, lançando-nos em uma jornada de exploração criativa e pesquisa

artística que moldaram nosso trabalho futuro. A imagem se tornou, de fato, uma janela para novas possibilidades e descobertas em nosso campo de estudo.

Antonio Araujo, diretor e encenador do Teatro da Vertigem, em sua tese doutoral, analisa dentro da perspectiva da “encenação performativa” condições estéticas exploradas em trabalhos contemporâneos que fazem uso do elemento “risco físico” como “iscas” que atraem o espectador para dentro do jogo ou encenação proposta, “[...] O corpo em risco, colocado em uma situação-limite, que não representa mais personagens, mas utiliza da autobiografia como material cênico, é outro ponto comum desse diálogo.[...]”<sup>27</sup>. Aos poucos, algumas perguntas iniciais, que não tinham respostas quando iniciamos este trabalho, começavam a ficar mais claras, obter respostas, ou pelo menos pontos de partidas.

### **3.5 A Autobiografia**

A segunda abordagem metodológica explorada nesta montagem é a utilização da autobiografia. A partir dela, iniciaram-se as primeiras incursões dramáticas na obra. Ao mesmo tempo, os sistemas de colagens, previamente empregados em outros espetáculos, desempenharam um papel crucial, oferecendo suporte e desafiando a construção de um caráter pessoal por parte dos performers. É importante ressaltar que o propósito deste trabalho não era a criação de uma obra documentarista que se debruçasse sobre as vidas ou experiências pessoais dos performers.

O objetivo por trás da incorporação da autobiografia como método residia na intenção de colocar os performers em territórios desconhecidos, ao mesmo tempo em que permitia a ficcionalização de elementos reais de suas vidas. Isso serviu como uma ponte essencial para a atuação e a dramaturgia, enriquecendo o processo criativo ao explorar a interseção entre a vivência pessoal e a construção ficcional, sem se limitar à mera documentação dos fatos biográficos.

Os motivos que me levaram a buscar recursos através de relatos autobiográficos, com as consoantes do risco físico, naquele momento eram uma tentativa de explorar camadas existenciais dos performers, para observar como se daria, nas experimentações práticas, a criação de organicidade dentro de um aspecto de encenação que almejava, mas que no momento inicial da contagem ainda era somente um plano mental, nada concreto existia.

---

<sup>27</sup> ARAUJO, Antonio. A Encenação no Coletivo. São Paulo: Editora USP, 2008.

Notamos que a encenação contemporânea estabelece uma relação potente com o evento performático, passando por estágios de contaminação, destruição e remodelação a uma obra dramática clássica. Isto se pode notar já no tipo de escrita dramática de Heiner Müller, e outros mais. Este imbricamento gera muitas dúvidas e brigas conceituais, por se tratar de artes diferentes caras, mas seu uso na atualidade é inegável como recursos somáticos que ampliam as perspectivas de artistas da cena.

O perfil multidisciplinar, sobre cruzamento de distintas expressões artísticas, tão axial à realização performática, é um feito com frequência nas encenações contemporâneas; uma união dos saberes cada vez mais inseparáveis, como as artes plásticas, dança contemporânea, teatro e cinema. Segundo Antonio Araujo, "[...] diferentemente do projeto wagneriano de síntese das artes em sua *Gesamtkunstwerk*, o encenador contemporâneo coloca lado a lado essas diferentes linguagens artísticas, “presentificando-as” autonomamente” (2008, p.183).

### 3.6 O Acontecimento

O terceiro e último ponto de convergência que conclui nosso glossário e delinea o mapa estrutural de *Cáida Libre* é o conceito central que sustentaria as duas premissas anteriores: o **acontecimento**. Dentro desta estrutura direcional, a concepção de um marco inaugural, destinado a sustentar a obra ou a ser considerado o ponto de encontro para os espectadores, assume um papel fundamental. O desenvolvimento do acontecimento, do ponto de vista deste autor, representa o epicentro do gerenciamento e da materialização da obra. É o local onde as situações nas quais os performers se encontrariam para apresentar sua criação são cuidadosamente planejadas e articuladas.

Anteriormente, em outras direções, este ponto ou lugar de realização dava-se praticamente no espaço urbano e com a arquitetura da cidade. Foi a partir de uma experiência com o professor e diretor André Carreira (UDESC) que este ponto de ligação para uma determinada obra me inquietou como inspiração para repensá-la e construir ligações de suporte com a autobiografia e o risco físico. O acontecimento é a busca de implementar, na obra, uma característica real, ou hiper-realista, em sua estrutura de recepção do espectador e como morada por parte dos performers.

### 3.7 Round 5 – Trabalho em Sala ou Primeiros Workshops

*Caída Libre* era um desejo, um encontro entre estudantes de atuação uruguaios e um diretor brasileiro. O desejo, mesclado com a curiosidade, foi o ponto de partida, o gatilho e o estopim da pesquisa-prática.

Como diretor-pesquisador, me assombrava, não o medo ou ansiedade do desconhecido ou do possível fracasso do experimento, mas, sim, o receio de não cumprir com o desejo de meus pares, dos dois performers que estavam ali, ávidos e prontos para qualquer tipo de prática que eu lhes ofertava. Diante deste dilema pessoal, e secreto, não tive dúvidas em conduzir o processo da maneira mais leve possível, sem perder a intensidade e a potência que necessitamos para entrar em zonas ainda pouco acessadas pelos performers para que, em um futuro próximo, eles pudessem buscar autonomia necessária para provar, averiguar e usar os recursos praticados neste processo como elementos em seus trabalhos posteriores a *Caída Libre*.

Pela primeira vez, em um processo de encenação, subdividi os encontros por módulos. Em cada módulo foram criados exercícios específicos, que fossem ao mesmo tempo uma maneira de me conhecerem em trabalho, como também para ver seus limites (físicos e psicológicos). Ainda nesta primeira etapa, não havia um tema, um rumo para alicerçar, uma linha dramaturgica, ou conceito coreográfico.

Quadro 3 – Práticas iniciais<sup>28</sup>

Módulos	Exercícios
Corpo em risco: sala e lugares públicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>● queda livre: saltos ao vazio em cima de escadas, janelas, etc.</li> <li>● apneia: competições entre os performers; o vencedor seria aquele que permanecesse por mais tempo com a cabeça submergida em um balde com água.</li> <li>● hipotermia: consiste em ficar com os pés em uma bolsa com gelo. Durante o procedimento, outros dispositivos eram lançados para distrair a dor, o frio, através de algum texto previamente escolhido por cada performer.</li> <li>● descer e subir escadas com os olhos tapados: alteração de tempo e ritmos</li> <li>● entrar em supermercados e comer algo</li> </ul>

<sup>28</sup> Acesso a parte dos exercícios disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1SPXEliu743UuzxIu1DjGSmJYW4RGgbAV/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1SPXEliu743UuzxIu1DjGSmJYW4RGgbAV/view?usp=share_link).

	<p>clandestinamente, sem ser visto.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• deixar uma mala ou bolsa suspeita em um terminal rodoviário, sem ser identificado por câmeras de segurança ou usuários do local.</li> <li>• entrar em ônibus lotados e iniciar um discurso qualquer.</li> <li>• comer em restaurantes, padarias e dizer que não tem dinheiro para pagar, mas que poderia oferecer ajuda com algum trabalho.</li> </ul>
Autobiografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• contar, narrar em terceira pessoa algo que lhe ocorreu.</li> <li>• expor o mapa familiar.</li> <li>• narrar um trauma pessoal</li> <li>• Mentir: falsificar ou inventar uma situação vivida.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Estas práticas serviam para abrir caminhos e romper limites; mas sabíamos que cada **programa performativo** praticado já era por si um acontecimento. A utilização destes disparadores, no decorrer da pesquisa, ocorreu no prazo de dois meses e, claramente, um vazio, começava a pairar em nossos encontros. Tal vazio era nosso abismo, era parte de nosso salto. Duas coisas podíamos fazer com este processo: a primeira seria deixar que os programas performáticos fossem por si nossa pesquisa, ou extrair deles elementos que pudessem orientar uma dramaturgia.

----

Em uma quarta-feira, aproximadamente umas 17:00hs, estava sentado no piso de madeira da sala de práticas corporais da EMAD. Ao meu lado, Camila. conversávamos qualquer besteira anterior ao ensaio em clima descontraído. A porta da sala se abre e entra Facundo, suado e com a respiração ofegante.

– *Que pasa, Facu?* – lhe perguntei

– *Nada, no pasa nada!* – me responde secamente.

Em suas costas uma mochila, e em uma das mãos uma sacola com um vulto estranho e circular.

– *Es que vengo de la clase de boxeo y no me dio tiempo de pensar en nada para hoy, perdon.* – disse Facundo ainda adestrando a cansada respiração.

– *Haces boxeo? No sabia, esto en la bolsa son los guantes?* – lhe perguntei.

– *Si, claro. Son los guantes.* – me respondeu enquanto colocava uma calça negra para iniciar o ensaio.

– *Camila e Facundo, creo que tenemos algo. O sea, tenemos nuestro hilo conductor de la obrita.* – lhes disse como se estivesse em um transe ou epifania.

– *¿Como asi?* – disse Camila, que desde a chegada repentina de Facundo, estava em silêncio.

– *Tenemos nuestro acontecimiento. Quiero decir: tenemos donde vamos sobreponer lo que ya estás haciendo y adaptarlo a un evento, y el evento será una pelea de boxeo.* – disse sem pensar nas consequências ou mesmo se haveria uma coerência. Simplesmente disse.

----

Por causalidade, tínhamos um elemento novo: um torneio de boxe. Dentro dele, deste evento conhecido por todos, estaríamos adaptando os elementos que já estávamos trabalhando.

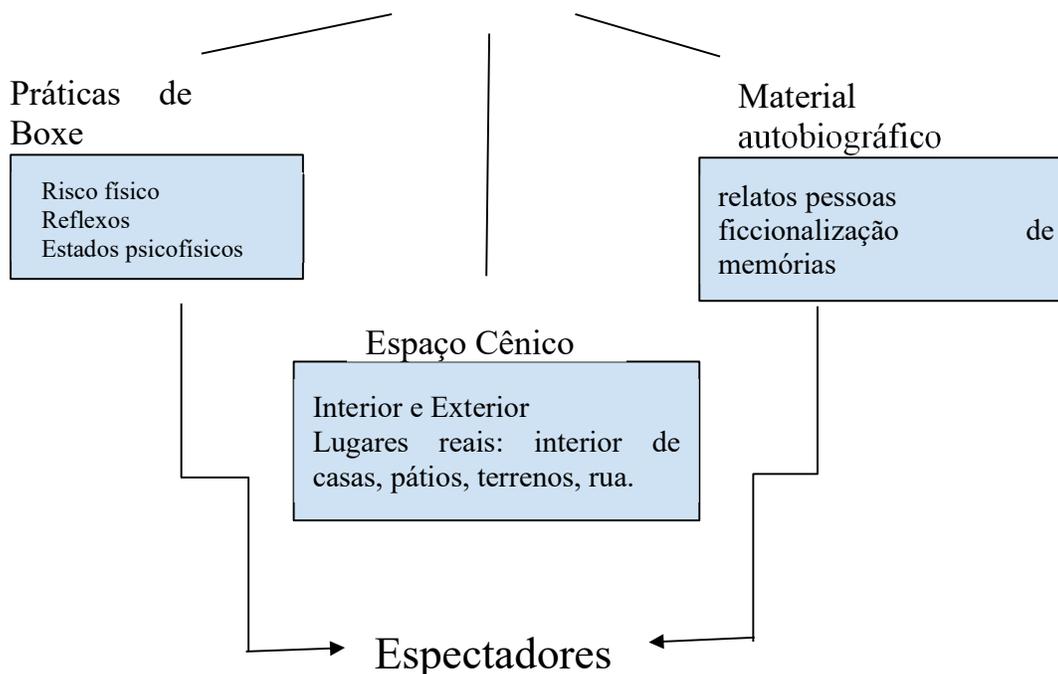
Fotografia 28 – Ensaio aberto, EMAD, cena ringue, 2019



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2019.

### 3.8 Round 6 – Intersecções e Organograma de *Caída Libre*

Gráfico 1 – Mapa estrutural da encenação



Fonte: Elaborado pelo autor.

O organograma acima tornou-se, no período de ensaios, nosso recuo tático, um modo de recordar os caminhos percorridos e ter consciência do material que tínhamos em mãos para salientar as intersecções que ocorriam durante os ensaios.

Determinar que nosso “acontecimento” partiria de uma luta ou torneio de boxe nos deu estrutura para construir a base dramaturgica e coreográfica do espetáculo. Logicamente não era interesse reproduzir um torneio fiel às regras do boxe, e sim, destruir sua estrutura e regras para deixar o evento como um pano de fundo espetacular.

Os primeiros passos foram exercícios práticos de treinamento de boxe, o que implicaria uma disciplina corporal exaustiva; no caso de Camila que nunca havia praticado o esporte, foi um período de treinamento muscular muito intenso e por vezes esgotador.

A incorporação do boxe e a necessidade de estudar o esporte com a mínima organicidade e disciplina determinou a modificação do início dos ensaios, e a partir disto, tornou-se nosso treinamento preparatório antes de iniciar os ensaios. O objetivo era ter um corpo preparado, e com o risco físico do treinamento, exigia dos performers uma preparação corporal e mental

específica para não se machucarem. Neste sentido, não buscamos a luta de boxe como uma exibição cômica, ou mentirosa, buscamos entrar no território deste esporte para termos o mínimo possível de realismo. Este realismo seria o paralelismo entre a ação performática, frente aos espectadores, que não estariam vendo algo combinado ou armado para iludir, mas estavam presenciando um acontecimento em tempo real, onde as regras e corpos do performers travam uma luta realista: luta real e elementos textuais, marcações espaciais, etc.

O boxe era uma isca, um chamariz para captar a atenção do espectador e poder inserir os elementos autobiográficos que já estávamos usando como base textual do processo.

### 3.9 Bases de treinamento<sup>29</sup>

1. **JAB**<sup>30</sup>: O *jab* não é o golpe mais emocionante do boxe, mas é um dos mais necessários. Seu objetivo é acertar, distrair, empurrar e até se defender de um golpe do adversário. Ao contrário de outros socos e técnicas do boxe, o *jab* é mais rápido e longo. Além disso, nos dá uma chance maior de acertar o alvo. Para lançar um *jab*, devemos colocarmos em posição de ataque, com as mãos à altura do rosto, e estender completamente o braço do lado hábil – o que fica à frente na postura de boxeador. É importante que o pulso gire e o punho fique horizontalmente no momento do impacto. O ombro também quebra e cobre o queixo. Ao terminar o *jab*, o cotovelo é flexionado para retornar à postura de defesa.
2. **Direito**: É também conhecido como *cross*, e alguns dizem que é o complemento do *jab*, porque é feito com o braço oposto. Uma vez que o *jab* marca o oponente, o Direito é atingido "de pleno". A boa notícia é que para amortecer os impactos estão as luvas. É preciso aprender a fazer bem o golpe Direito porque, caso contrário, perde-se uma vantagem inegável: a de ter marcado o adversário e saber exatamente em que lugar espancá-lo. A chave para colar um Direito efetivo é esticar a parte interna do braço. O dedo indicador deve estar na mesma altura do interior do ombro. Ao não curvar o braço, a recuperação – ou seja, o retorno à posição inicial – será mais rápida e evitará um contra-golpe do adversário.
3. **Uppercut**: É outro dos golpes clássicos do boxe, embora a realidade seja que se vê menos do que o *jab* e o *cross*. O *uppercut* é um golpe de baixo para cima e tem como objetivo impactar o queixo do adversário. Sai da altura do estômago e sobe rapidamente e com precisão. A maioria dos boxeadores não conhece a técnica do *uppercut* e, além disso, como requer estar muito perto do outro púgil, deixou de ser usado tanto. Hoje em dia, os boxeadores lutam a uma distância maior entre si. Um dos riscos do *uppercut* é expor certas áreas do próprio corpo, baixar a defesa e deixar aberta a possibilidade de

<sup>29</sup> Acesso ao registro dos ensaios de boxe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JRrDW9VAcM>.

<sup>30</sup> Traduzido da página: <https://eresdeportista.com/deportes/mas/tecnicas-boxeo-principiantes/>. Acesso em: 23 de ago. de 2023.

um contra-ataque. No entanto, quando o golpe é feito corretamente, é rápido e pode nocautear o oponente.

4. **Gancho:** O chamado Gancho deve ser preparado cuidadosamente durante o treino. Saber em que momento lançar o Gancho pode nos garantir uma rodada, ou mesmo uma luta. O Gancho pode ser feito tanto com o braço hábil como com o não hábil; a técnica é a seguinte: em posição de guarda ou defesa, o cotovelo é aberto para fora, ao mesmo tempo que um semicírculo é desenhado com o braço. O impacto é lateral, ou seja, atinge as bochechas ou os templos do adversário. Ao bater com um Gancho é muito importante girar o joelho desse mesmo lado, para que o impacto seja mais eficaz.
5. **Esquives:** Quem acredita que os Esquives não estão dentro das técnicas do boxe é porque nunca viu uma luta de Floyd Mayweather. É sem dúvida uma das maneiras que este boxeador tem para ganhar as suas contendidas. Esquivar é toda uma arte, e requer muita prática, além de grandes reflexos. Esta é uma manobra avançada, e a ideia é manter o oponente afastado e mover-se pelo ringue, por exemplo, para cansar o outro. Além disso, se você efetivamente se esquivar de um golpe, você tem a vantagem de poder contra-atacar no momento em que o oponente está se acomodando da tentativa fracassada. Para evitar golpes é importante flexionar as pernas e não as costas. E, claro, não se deve deixar de lado o equilíbrio ao fazer este tipo de movimentos.

### 3.10 Round 7 – Buscando Pelo em Ovo

Os lugares que estávamos vasculhando e colocando em prática nesta pesquisa não possuíam, em um primeiro momento, a necessidade de observadores externos: espectadores. Todo o material que estávamos levantando não tinha a intenção espetacular de envolver espectadores em uma pesquisa. Mesmo que em diversos momentos tivéssemos construído os espaços, as cenas, os olhares e as intenções dos performers, para esta figuração fantasmagórica dos espectadores, com a finalidade de dar corpo e sentido ao que realizamos.

Porém, estes fantasmas invadiram a pesquisa. Já não era suportável somente praticar, levantar materiais, pensar espaços, rasgar memórias e lutar boxe. A necessidade dos performers de convidar ou começar a pensar em tornar *Caída Libre* um espetáculo público tornou-se, nos meses subsequentes da criação do nosso organograma de encenação, uma obsessão. Particularmente lutei no sentido oposto, mas os performers me convenceram, e de algum modo vi, que o risco de expor a obra era uma oportunidade para sair de uma zona de conforto e ver o que funcionava ou não daquilo que estávamos criando.

### 3.11 Round 8 – Organizar é Reinventar

O passo seguinte foi pensar e visualizar o material que tínhamos desde uma perspectiva dos espectadores. Qual seria o grau de participação, os riscos que corríamos?

Aparentemente os ensaios caminhavam bem, tinha um sentido, um propósito que a todos servia como pesquisa. Porém, repetição por repetição, algumas lacunas tornavam-se visivelmente necessárias de serem preenchidas; algo nos faltava para arredondar, para gerar um sentido mais amplo a futuros observadores.

Correr este risco de exposição prematura era um medo; talvez morreríamos na beira da praia, com tudo que tínhamos criado, e como pesquisador em busca de um sistema de direção, poderia vir a ser um fracasso antecipado de algo que poderia ter mais tempo em sua incubadora. A meu ver, não era necessário, mas ao mesmo tempo, uma contradição voraz transitava em nossos encontros e em mim.

Para estruturar este primeiro encontro com espectadores, e sair da incubadora, tínhamos que fazer uma junção de todas as imagens, textos e todo o material coletado, em um formato de canovaccio, um plano estratégico ou dramaturgia: assim criamos a estrutura a seguir:



#### **Cartografía de la cuestión:**

*Espacio: 4,75 a 2,5*

- **Momento 1 recepción del público - Recepción**

**Materiales:** entradas (tickets) Lu en la puerta

- **Momento 2 Sala - La obrita**

- *Que inicie con toda la sala toda escrita con tiza que explicita nuestro plan, mapa, palabras claves, indicaciones.*

- *Monólogo Facu Hamlet*

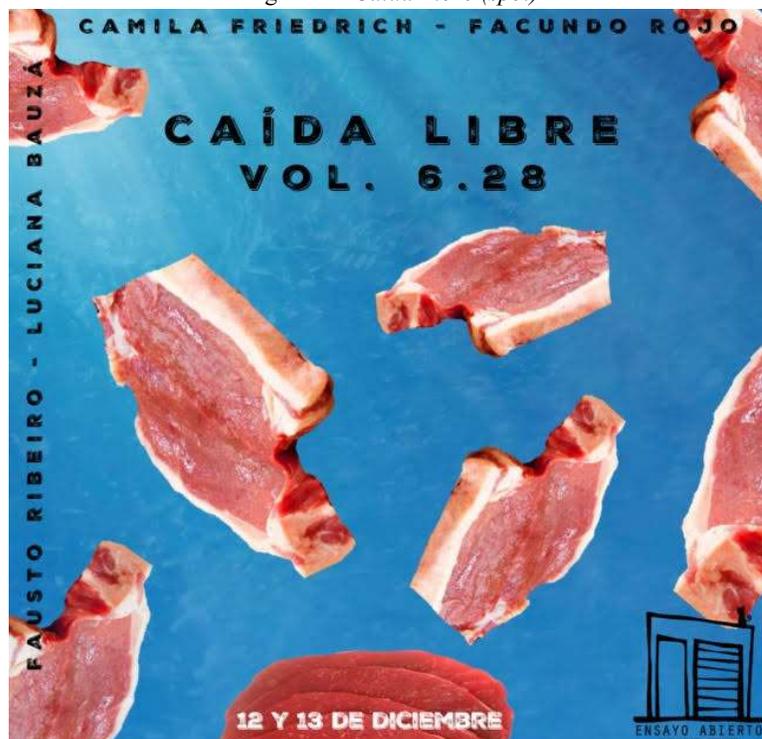
- *Surgimiento de Mila como Ofelia - toda mojada*

- **Técnico:** *El Fantasma de la Ópera Pop Strings Orchestra (bajar) música giros*

- **Materiales:** Tiza, traje con galardones facu, vestimenta de fiesta de mujer mila, escenografía de obrita
- **Tentativo** Luz negra, bidón de nafta, remera del chapulin colorado
  
- **Momento 3** → Desalojo del público
  - Mila sale / Facu organiza serie de cosas para el copamiento
  - Aviso al público de dinámica (?)
  - **Materiales:** extintor, serpentina, pistolas de agua
  
- **Momento 4** - Salida al baldío
  - Mila en la ventana con guitarra
  - Texto Mila / Facu construye el ring
    - Boxeo → revelar nebulosa caótica del procesovnos desnudamo'
    - Facu se va, Mila se lleva enroscado al público
    - Rap de faq
    - Pa troden
  - **Materiales:** Hielo, cinta pare, marco de fondo, pala, CONTO VENCEDORA MILA
  - **Técnico:** Intervenir el espacio que quede más espectacular: focos, instalaciones, luces de navidad y volcanes
  
- **Momento 5** - Calle y fiesta
  - Fausto y Lu organizan todo para la fiesta durante el Momento 4
  - Algo cantando-invitando al público a venir
  - Facu se draguea, maquillaje y vestido
  - 77 Rap / historias vulnerables (trabajo de campo)
  - Oscuro y desafíos
  - **Materiales:** Barra, mesitas, sillas, parlantes, micrófono, cajones con manzanas, baldes con hielo, fuego seco, carretilla
  - **Técnico:**
  
- **Momento 6** - Comedor
  - Conferência:
  - Inicio → babeo

- *Presentación de la farsa*
- *Lenguetazo y violencia extremo izq sillón*
- *Momento Faq con pollo sobre la orientalidad, la antropofagia y las vacas. Raza de toro negro y placenta ¿bacacai?*
- *Martinelli cántico y nirvana, chuponeo y manoseo (kmi sentite ultrajada)*
- *Tiburones—> charla de amigos en el sofá. Pie Para terminar “como nosotros”*
- *Romantiqueo: beso pancho, cami en pared, faq perrito, llanto y consuelo*
- *Final: faq se va y mila dice lo de los sueños, momento de catarsis*
- *Velório de Fausto y macumba*
- **Materiales:** *Gigantografía de Fausto en zunga, ataúd, pollos, velas, altar, fuente que tire cerveza, sillas ¿Caballo? ¿Una sirena?*
- **Técnico:** *fuelle que tire cerveza con querubín, contratar al duki, cañón .*

Figura 2 – *Caída Libre (spot)*



Fonte: Flyer Divulgação

### 3.12 Último Round

*Caída Libre* estreou em dezembro de 2018 no *Centro Cultural Ensaio Abierto*, localizado na zona portuária de Montevideu. Também usamos a rua de entrada do Centro Cultural e terrenos baldios ao seu redor, fazendo com que o público se deslocasse, constantemente guiados pelos performers.

Novamente a estrutura itinerante voltaria a ser parte do meu trabalho, como ponto recorrente na minha atuação como Diretor/Encenador. A breve temporada no Uruguai foi uma experiência interessante, em que pude notar a evolução das experiências e métodos de encenação que pesquisava/investigava.

Durante esta temporada, percebi que a evolução dos conteúdos trabalhados em sala, ou os diferentes impulsos de criação usados para ativar autonomia e potência cênica em laboratórios anteriores, puderem ser explorados e revisados frente aos espectadores. Os elementos de risco físico, buscando um tipo de preenchimento visual e sensorial na montagem, ofereceram aos espectadores momentos intensos e de resignação, chegando muitos deles a saírem das sessões apresentadas ainda com a obra em execução. A parte autobiográfica, criada para sustentar uma narrativa executada em quadros e *site specific*, foram formatados a medida para cada cena, transformando espaços internos e externos como um local convulsionado.

Em 2021, *Caída Libre* recebeu o prêmio do Ministério da Cultura do Uruguai, por seu aporte na criação e experimentação de novos recursos cênicos, no Marco do Prêmio Florêncio Sanchez.

#### 4. ROBERTO SUÁREZ E LA ÚLTIMA NOCHE

Roberto Suárez é um bicho de teatro!

Assim o próprio Roberto se define. Suárez, nascido em 1970 em Montevideú, na atualidade é coordenador e diretor do *Teatro Odeon* de Montevideú, é professor no *Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay* (INAU), ator, diretor cênico, roteirista e cineasta. Fundou, no início dos anos 90, o Pequeno Teatro de Morondanga. Sua primeira direção foi em 1992, com *Las fuentes del abismo*. Esta década marcou o nascimento de uma nova geração de criadores, e segundo o pesquisador uruguaio Roger Miza (1992), este período é um hiato e um divisor de águas nas artes cênicas do país, por marcar nesta nova geração de criadores aspectos posteriores ao período ditatorial dos anos 80. Outra pesquisadora uruguaia, Maria Esther Burgueño, em trabalho assinado no ano de 1996, detalha aspectos desta ruptura geracional, assinalando alguns nomes das artes cênicas uruguaias, que conformaram no surgimento de novos diretores cênicos na década de 90, tais como: Sergio Blanco, Roberto Suárez, María Dodera, Ernesto Clavijo, Álvaro Ahunchain.

A importância deste marco temporal é fundamentada nas novas experiências estéticas criadas por estes diretores/dramaturgos/atores. Mas desde uma óptica uruguaia, o Diretor/Encenador é também aquele que propõe um novo modelo de jogo cênico, aquele que transgride regras modernas e começa a criar, desde parâmetros apoiados em perspectivas pessoais, autobiografias e filosóficas; nesta pesquisa notamos claramente que esta geração de diretores dos anos 90 busca fugir de temas políticos, referentes aos anos 80, apropriando de outras esferas simbólicas e espaciais, como vemos nesta citação de Mirza:

la creación de un espacio simbólico, la superposición de tiempos, diálogos por momentos inconexos, la creación de un juego de tensiones entre el adentro del afuera frecuentemente invisible pero audible-, la subordinación de la acción a la atmósfera, el clima, la música, la iluminación y el gesto, en una estética de la fragmentación y la yuxtaposición que sustituyen la ilación narrativa y la causalidad. (MIRZA, 1992, p.185)

Os parágrafos a seguir tornarão isto mais claro, e estão recheados de exemplos que corroboram com as amplas características estéticas expostas por Mirza. Nosso interesse em encontrar Roberto Suárez em sua “casa”, através de uma pesquisa de campo, teve aspectos aproximados com o encontro com Tamara Cubas; o objetivo partiu de perguntas relacionadas a seus marcos criacionais, suas metodologias, desde obras vistas no Brasil, e ao chegar em campo, e conhecê-los, notamos que o resultados de suas buscas partem de uma trajetória longa, com experimentações e fracassos, e foram sendo amalgamados em outras obras posteriores, até

o momento de formatar uma estética própria e uma expectativa pública que os tornam referências importantes em seu país.

Seria impossível nesta pesquisa detalhar todas as obras de Suárez, porém, deixamos aqui, em ordem cronológica, suas criações desde a primeira direção, em 1992:

- *Las Fuentes del Abismo*, 1992: diretor e dramaturgo;
- *Kapelusz*, 1994: diretor e dramaturgo;
- *Rococó Kitsch*, 1996: diretor e dramaturgo;
- *El bosque de Sasha*, 2000: diretor e dramaturgo;
- *La estrategia del comediante*, 2008: diretor e dramaturgo;
- *Bienvenidos a casa*, 2012: diretor e dramaturgo;
- *Chacabuco*, 2019-2020: diretor e dramaturgo.

Ressaltamos que, nesta pesquisa, buscamos matérias em vídeo, fotos, áudios, etc., que pudessem nos auxiliar nesta investigação metodológica sobre a criação de Suárez, e mais interessante e aterrador foi descobrir que quase não existem materiais relacionados a suas obras posteriores; Roberto é um ser ímpar (logo mais veremos mais detalhes), o que o faz, de algum modo, ser um tanto quanto descuidado e negligente com este processo de *clipping*, ou seja, de documentação de seus trabalhos anteriores. O que para nós, pesquisadores, é um fenômeno surpreendente e curioso. Mas somente entrando na cabeça de Roberto para compreender, em sua intimidade como criador, esta “negligência documental”. Isto parte de seu modo único de ver, dirigir e criar obras cênicas.

No meu caso, como pesquisador, vim em busca de respostas sobre a obra *Bienvenidos a casa*, e para conseguir algumas respostas da boca de Suárez tive que entrar em seu jogo, ou melhor, fazer parte dele, integrar seu coletivo, entrar no processo de montagem de seu último espetáculo. Aos poucos, aquela mistificação, minha, sobre o processo de criação de *Bienvenidos a casa*, foi sendo diluída, por estar tão próximo de um ser ímpar nas artes cênicas latino-americanas; a partir deste estar presente, retratar as próximas linhas, como pesquisador, foi sendo desmembrado em minha função, de tal maneira que muitas vezes repensei neste processo acadêmico e quase fui com o circo, com Roberto.

#### 4.1 O pesquisador esquarterado

O período que naveguei neste barco com Roberto Suárez deu-se de junho de 2018 até dezembro de 2019. Neste mesmo período, estava mergulhado em processos de criação, como *Caida Libre*, e começando a trilhar a criação de minha segunda direção no Uruguai, *La Última Noche*.

---

*Estamos em junho de 2018. Faz frio. É início das temperaturas invernais; é meu primeiro inverno no Uruguai. Todos me dizem que tenho que me preparar para julho, onde as temperaturas oscilam entre máxima de 12 graus para mínimas de 2 ou zero graus.*

*Estou dentro de um ônibus sentido ao Parque Centenário, onde se encontra a casa de Roberto Suárez. Não conheço Roberto pessoalmente, nossos contatos todos partiram de e-mails. Em 2015, quando assisti, na MIT, a obra “Bienvenidos a casa”, nunca imaginei que este dia me trairia para ESTE outro dia. Desde que cheguei ao Uruguai foram meses tentando buscar o contato de Suárez, até que um professor da EMAD, de modo clandestino e pedindo para não citar seu nome, me passou seu correio eletrônico. A mística que rodeia, pelo menos aqui no Uruguai, sobre Roberto é algo incrível.*

*É fabuloso como sua característica reservada e anárquica gera este tipo de especulação, e pequenas histórias em torno de sua personalidade e, principalmente, de modo de trabalho. Meu interesse em desvendar segredos sobre o diretor e seu processo de criação, a partir da obra “Bienvenidos a casa”, faz parte das perguntas que tenho em meu pequeno caderno, guardado em minha inseparável mochila. Outras fontes, mesmo estando aqui há quase sete meses, não pude encontrar, salvo algum artigo acadêmico e contos de admiradores artistas que fazem parte de meu círculo laboral.*

*Assim que desço do ônibus, atravesso a Avenida Itália e me encaminho a passos lentos, um pouco pelo vento que entrava pela jaqueta e esfriava terrivelmente meu corpo, outro pelo medo de estar tão próximo da casa do meu entrevistado.*

*Recorro ao meu velho Motorola, para certificar-me do endereço correto. Para frente ao número X, é aqui! Acendo um último cigarro, percebo pequenos tremores em minhas articulações das mãos; não é pelo frio, é por ansiedade. Conheço meu corpo e quando ele reage desta maneira. Toco o interfone, e uma voz grave, preponderante de garganta, me responde e pede para aguardar, que já vai abrir; curiosamente escuto ruídos por trás dessa voz, sons de brinquedos infantis, não me atrelo a isto e aguardo Roberto sair.*

*Através do vidro na parte central da porta de metal vejo uma silhueta aproximando-se: era Suárez. Me abre a porta, me chama pelo nome e diz que entremos, porque sua filha está dentro da casa. Ao entrar na casa de sua Suárez vejo um cômodo de entrada grande, onde se vê da entrada a cozinha e uma porta que dá acesso a um quarto infantil. Logo a minha frente uma escada para um andar superior, possivelmente outro quarto ou banheiro.*

*Estou sentado em um sofá dois lugares, Suárez ao meu lado, em uma poltrona marrom; no piso, um monte de brinquedos e, cortando a grande sala unida à cozinha, passa Nina, filha de Suárez, com seu velotrol. Naquele momento Nina tinha uns 5 anos. Nina brinca pelo espaço, enquanto isso me acomodo, e Suárez observa e responde mensagens em seu celular. De modo brusco se levanta, pede para olhar por uns instantes Nina, que terá que ir até o portão de entrada novamente, porque chegou o caminhão de lenha. Fico ali, sentado, observando Nina que, por sinal, não dá bola para a minha presença e segue brincando.*

*Somente depois de acomodada a lenha Roberto se sentou, e disse: “ahora listo, empecemos, me diga lo que pretende de mi, como me conoció?”.*

*Suárez inverteu a entrevista, começando-o as perguntas. Achei ótimo que começamos assim, era um alívio, e me senti mais livre desde aquele momento.*

*Fausto: quem é Roberto Suarez?*

*Roberto: un bicho de teatro*

*F: que isso quer dizer?*

*R: que soy aquello que hablo y hago. Mismo transitando por otros rincones, mi cabeza funciona 24 horas en favor del teatro.*

*F: Quando se deu conta que era isso que te instigava e transformou em um modo de vida?*

*R: Desde niño, de mi crianza. Viví muchos años con mi abuela y mis hermanas. La casa que vivíamos era algo llena de misterios, de voces, humedad, de cosas raras. Creo que desde ahí, algo me picó. Cargo conmigo espectros desde la época, obviamente, no os traigo en tiempo real todo el tiempo, son cosas que están en la piel, en la sensibilidad.*

*F: Quando assisti, em 2015, “Bienvenidos a casa”<sup>31</sup>, em São Paulo, fiquei espantado. Algo ali me levou a repensar meu modo de atuar, de dirigir, de ver teatro. Como foi o processo de criação ou as inspirações que levaram a criação de Bienvenidos?*

---

<sup>31</sup> **Argumento:** Luego de dos años de trabajo, finalizamos el proceso de ensayos de la obra que hemos titulado “Bienvenido a casa”. Durante estos años nos hemos abocado a analizar la relación entre el público y los actores durante el desarrollo del espectáculo. Los distintos factores que provocan esa relación íntima y que generan por último el fenómeno conocido como la “sympatheia”: el sentir del espectador con el actor y su entorno. Las dos obras, que por momentos se desarrollan en simultáneo, son un intento por desbaratar el sentido del tiempo del espectador, involucrarlo en la ficción utilizando mecanismos de sugestión e induciéndolo a recepcionar las situaciones planteadas en una forma más vivencial. Si tuviéramos que definir nuestra obra, diríamos que “Bienvenido a casa” es una tragicomedia tocada por el humor negro, agobiada por el destino del increíble hombre elefante, obra expuesta a la mirada del público como una vidriera donde todos son juzgados abiertamente por sus características más sobresalientes; la exposición de la miseria, la envidia, aquello de lo que no se habla. Todo esto enmarcado en una historia delirante, riéndonos de nuestras propias miserias e invitando al espectador a que lo haga con nosotros. “Bienvenido a casa” son dos obras de teatro que se yuxtaponen por momentos en el tiempo y en el espacio y deben ser vistas en su orden natural. Es nuestra intención que el disparador dramático, más allá de lo anecdótico, sea el punto de vista en que el público es situado para enfrentarse al espectáculo. El espectador desde

*R: Mira... la función en San Pablo, fue nuestra última función.*

*F: Sério?*

*R: Si. Unos de los actores tuvo un problema personal, trancamos las funciones y le dimos de baja la obra. Justo en este momento, estaríamos para salir de gira por Europa, ya estaba todo arreglado, con pasajes, hoteles, todo, todo!*

*F: Mas não seria possível, realizar uma substituição, e seguir com a obra?*

*R: No. No es lo mismo. No sería la misma obra, sería otra obra, sabes? No andamos con muletas. Es necesario, una organicidad, un lugar de fidelidad con los espectadores, no podemos poner una sombra donde hay un trozo de carne. Por lo menos para nosotros, trabajamos casi cinco años en el montaje, todo equipo se conocía muy bien, teníamos todos los mecanismos en nuestras manos, y esta cosa de sustituir, reemplazar otro organismo, es como cambiar un órgano vital, la pulsación sanguínea es otra. Por lo menos, así es mi modo en que trabajamos.*

*F: É algo que nunca tinha escutado de um coletivo, não parece um tanto quanto radical? Digo, tendo em vista a quantidade de coletivos e grupos que buscam ter estas oportunidades, e vocês escolheram não seguir?*

*R: Si. Elegimos esto. No es radical, es solo un modo nuestro de trabajo.*

---

su subjetividad se enfrenta a determinados acontecimientos que inevitablemente juzgará, pero que posteriormente, el segundo día, al observar la situación de otro ángulo o punto de vista, dejará de ser subjetivo por un instante y se convertirá en “ser objetivo”. Esto aparentemente, pues la intención es el engaño de la percepción y la reflexión sobre nuestras posiciones de juicio y morales, generando la duda de “lo real” y manifestando lo incompleto que puede llegar a ser nuestro punto de vista. Para que una obra teatral esté viva siempre tiene que estar en contacto con la vida. No importa la trama, importa la vivencia. “Bienvenido a casa” (las dos obras) transcurre en el lapso de dos días. En este tiempo es el vértigo de la relación del espectador con el actor lo que enriquece verdaderamente la trama. El espectáculo es un juego en el que se esta diciendo: “esto no es verdad, esto no está pasando”, pero en definitiva esta negación es lo que hace que el hecho teatral suceda, son dos fuerzas que se chocan, la realidad y la fantasía. Los personajes son enjuiciados por el espectador: ellos mismos lo dicen, son sometidos a juicio y en eso hacemos hincapié, en los puntos de vista, la subjetividad y la polisemia, es decir, la pluralidad de significados. Ése es el gran punto: cómo ve uno desde un lado, cómo ve otro desde otro y luego cómo se resignifican las cosas. Durante dos días nosotros y el público compartimos esa sensación de “ya te conozco, ya estuve ayer contigo”; los actores reaparecen en distintos roles y también se repite el público. Tanto para unos como para otros (actores y público) el hecho de encontrarse dos días seguidos genera cierta complicidad, cierto aire de festividad. Por eso buscamos que el público llegue al teatro en “estado de fiesta”, que venga a disfrutar, sin una predisposición intelectual. Ésta es la única realidad del teatro: que el actor esté ahí para comunicarle algo al espectador, esa gran pasión por hacer algo, y para expresarle “yo estoy acá porque te quiero, y estás convocado: bienvenido a casa. Sos bienvenido a este lugar, y a esta forma de hacer teatro”.

Fotografia 29 – Divulgação de *Bienvenidos a casa*

Fonte: Revista Madrid, 2012.

*F: Roberto, quais caminhos, ou métodos você utilizou na criação e encenação de “Bienvenidos a casa”?*

*R: Mira... esto depende mucho, no hay un único modo de abordar. Para mí, todo parte de los actores que están conmigo y del momento socio cultural en que atraviesa el mundo, nuestras vidas. Creo que, en Bienvenidos a Casa, no podría decir que fue una creación, totalmente nueva, todo venía de antes, hay cosas ahí que vienen después en “Bosque de Sasha”, por ejemplo. Lo más noble en este trabajo es que podremos generar una suspensión temporal, en que los espectadores quedaron asombrados por los fantasmas y espectros de la dramaturgia y del espacio, lo cual fue parte fundamental de nuestro juego escénico.*

*F: Sabiam que “Bienvenidos” seria uma obra que romperia paradigmas estéticos não somente no Uruguai? Por exemplo, chegaram a ir para um dos maiores festivais brasileiros, coisa que é muito difícil de vermos com obras e dramaturgias em língua espanhola.*

*R: Si! Nuestro modo de trabajo plantea, en primer lugar, generar este riesgo entre nosotros: el colectivo. Luego de esto, de nos atrevernos a descubrir cuáles caminos la obra y nuestros deseos quieren llevarnos, empezamos a descubrir o oler posibles rompimientos de fronteras a partir de las presentaciones.*

*F: Mas, diga uma coisa, em “Bienvenidos”, quando a vi em São Paulo, o que mais me intrigou foi a intensidade dos diálogos, e no segundo dia, as revelações do lago B destes mesmos personagens, performers, que são revelados, como os bastidores.*

*R: Bueno, “Bienvenidos a casa” es un juego, una posibilidad de juego, quizás un metalenguaje daquello que nosotros mismos somos y hacemos como oficio. Lo que logramos, creo yo, es que los actores, puedan bucear profundamente en ojos estados psicofísicos de cada personaje. Esto es lo que intensifica nuestra abordaje dramaturgica.*

*F: Poderia contar um pouco mais sobre estes estados psicofísicos?*

*R: Es un modo de trabajo, quizás un método, aunque soy resistente a los métodos, porque ellos son muletillas para los actores. La actuación por estados es algo que vengo trabajando desde un lugar de riesgo, donde los actores, y en muchos talleres, me encontró con muchos bailarines también, que andan buscando esta otra conexión, entre la plástica corporal y la intensidad emocional. Mi trabajo propiamente dicho es conducir los actores para zonas poco exploradas de sus personalidades, esto no es memoria emotiva, o algo parecido, simplemente es la intensificación de cosas que están ahí, guardadas a tiempos, e cuando o sujeto se mete a entrar en la actuación, tiene que estar abierto o empezar a abrirse para que estas metafísicas invisibles, que los nomeo de estados emocionales, puedan dar soporte a sus personajes.*

*F: Você disse que não é um método, porém, para trabalhar com estes atores/bailarinos, etc., você usa alguma dinâmica prática para conduzi-los a estas aberturas emocionais. Sendo que cada sujeito é totalmente diferente e tem tempos diferentes.*

*R: ¡Exacto! Por esto me encanta el tiempo, el tiempo del encuentro, por esto nuestros encuentros son largos, no para nosotros más que para los ojos del mercado. A esto no me importa un carajo, lo que busca es la potencia de verdad más íntima de mis compañeros de trabajo.*

*Neste momento da entrevista, Nina – filha de Roberto – cai e começa a chorar. Roberto vai até ela, coloca no colo, lhe da água, de súbito volta com o rosto até mim, e diz:*

*R: Wacho, tienes ganas de seguir con la charla en otro local. Quizás muchas cosas que estamos hablando te sirvan para que veas en la práctica su funcionalidad. ¿Tienes ganas?*

---

Com a queda de Nina minha primeira entrevista com Suárez foi interrompida, mas, ao mesmo tempo, abriu-se outra porta. Roberto me convidou para acompanhá-lo no ensaio de sua nova montagem, que até aquele momento não sabia da existência.

## 4.2 Pedreiro e Pesquisador

No início deste tópico, em que mergulhamos na criação e nos métodos e estratégias de Roberto Suárez, como criador e diretor, mencionamos que existe uma espécie de mística ao redor de seu núcleo criativo. Suárez busca trabalhar com mistérios, com a suspensão e a quebra de expectativas do que está por vir. A mística, neste caso, é que toda uma classe teatral, com a qual já estava me familiarizando desde minha estadia na EMAD, como outras personalidades do meio cultural com quem também estava em constante contato, tinham a informação que Roberto e seu coletivo – Pequeno Teatro de Morondanga – estavam em processo de montagem de uma obra nova, e este processo já vinha de um período de três anos, aproximadamente. Se fizermos um cálculo, podemos dizer que este processo se iniciou logo após a última apresentação de *Bienvenidos a casa* em São Paulo (2015).

Os murmúrios e os buchichos a respeito da nova obra de Suárez faziam ecos misteriosos. Roberto sabia conduzir a expectativa dos seus espectadores, desde o processo de montagem, gerando curiosidade e, por que não, ansiedade nas expectativas.

Quando fui convidado por Suárez a acompanhar um dos ensaios do grupo, não tinha a mínima ideia do que poderia esperar. Me nutria de expectativas e, para mim era um prazer, porque estava dentro da casa de Roberto, com sua filha chorando e com um tremendo convite, que naquele momento, para esta pesquisa, seria um desdobramento fundamental para conhecer seu processo de criação em tempo real.

No táxi em caminho ao lugar de ensaio, que até o momento era parte do mistério sobre a nova montagem de Roberto, já que ninguém sabia onde e o que os integrantes da Cia de Suárez andavam fazendo, pensava mil coisas, imagens. Roberto, ainda reverberando um pouco das perguntas da entrevista, quebra o silêncio no percurso: *“el único director brasileño que conozco, y no sé se anda ahora, es Antunes Filho. Lo vi hace muchos años, no aquí, pero no me acuerdo en qué lugar, algún festival, yo que sé.... Era una figura tremenda y la obra de una genialidad que nunca imaginé que había cosas así en Brasil”*.

Roberto ainda falou algumas coisas que não tenho registrada na memória, sobre a obra que viu de Antunes; eu o escutava e olhava a cidade começando a escurecer. Outra vez Roberto se dirigiu a mim, e me fez uma proposta, ou melhor, compartilhou um segredo: uma mentira. *“Sabes, Fausto, tengo algo para ti hoy. Mira, haremos así, cuando llegamos al teatro, los otros compañeros van a preguntar quien sos. Les diré que sos mi primo, hijo de mi hermano Carmelo que fue a vivir a Brasil a estudiar teatro. Y que ahora está haciendo una investigación académica sobre el teatro uruguayo”*.

Claro! Entrei no jogo proposto por Roberto. Havia aproximadamente 5 horas que nos conhecíamos pessoalmente e já tinha conhecido sua casa, sua filha, vivido um pouquinho de sua intimidade, compartilhado um táxi, iria conhecer e ver o ensaio da nova e misteriosa obra que tanto era falada nas rodas culturais do Uruguai e, agora, por último estamos compartilhando uma *mentira*.

Quando descemos do táxi, Roberto tirou da mochila uma chave e caminhou em direção a um portão de metal enferrujado. A estrutura ao redor era uma espécie de muro em ruínas. Ali, naquele local em ruínas, era onde Suárez e seu coletivo estavam realizando sua nova obra. O local em anos remotos foi um teatro – *Teatro Odeon* –, que tinha sido incendiado e por mais de três décadas se desmoronava com o passar dos dias. À medida que entramos no lugar, com cuidado para não esbarrar e cair em pregos e pedaços de madeiras pelo chão, Roberto me relatava como chegaram a este lugar.

Em 2016, buscando um novo lugar para sua nova montagem, um amigo lhe indicou que no Mercado Livre estavam vendendo o terreno e as ruínas do antigo *Teatro Odeon* por 1\$ (dólar). Roberto pensando que era uma *estafa*, ou uma farsa, entrou em contato com os demais integrantes do coletivo e decidiram averiguar. Assim que tiveram mais informações, confirmaram que os donos do terreno eram pastores evangélicos de uma famosa rede de igrejas latino-americanas, e que realmente estavam querendo se “livrar” daquele espaço, já que para uma reforma, ou a construção de uma nova igreja, seria demasiadamente caro.

Por fim, compraram o terreno e daí começou a construção do “novo” *Teatro Odeon*, o que abrigaria o grupo de Suárez na nova montagem e na construção de um teatro com dimensões específicas para o espetáculo que estavam construindo.

Fotografia 30 – Ruínas *Odeon*

Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

Fotografia 31 – Ruínas *Odeon* (fundos)

Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018

A abordagem da construção do espaço, assim como a da obra e da dramaturgia, representa um tema recorrente nas obras anteriores de Suárez. Em seu trabalho *Bienvenidos a Casa*, 2012, Suárez e seu coletivo empreenderam a criação do *Teatro La Gringa*, com todo o processo de construção do espaço cênico sendo direcionado para a própria encenação. Após a estreia bem-sucedida e a realização de várias temporadas, o coletivo optou por desfazer-se do espaço, retomando sua característica nômade.

Após meu primeiro encontro com a equipe da obra de Suárez e a convicção de que eu realmente era parente de Roberto, fui acolhido sem muita desconfiança por todos. Nesse dia, que foi o meu primeiro, Roberto me chamou para um canto e perguntou se eu poderia ser o sonoplasta do ensaio. Ter a oportunidade de estar presente, reproduzir as músicas solicitadas e testemunhar o treinamento peculiar em um espaço estreito e levemente mofado, situado na parte superior de uma antiga área de recepção do velho Teatro Odeon, foi um presente. Naquele momento, pela primeira vez, pude observar como Suárez conduzia o aquecimento inicial dos atores, enfocando desde o princípio as "entradas por estados" antes de começarem a trabalhar nas pequenas cenas que já estavam em andamento antes da minha chegada.

Nesta mesma noite, antes de me direcionar para a parada de ônibus e retornar para minha casa, Suárez, junto com outros companheiros do elenco, me pergunta se toparia ir assistir os ensaios e auxiliá-lo na assistência de direção. Não tinha respostas no momento, e teria que ver os horários, já que teria que estar disponível 5 dias da semana das 19 hrs até as 23hrs - período de ensaios do coletivo.

Fotografia 32 – Ensaio *Chacabuco*



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

No dia seguinte, escrevi a Roberto aceitando o convite, porém dizendo que somente 4 dias da semana estaria disponível. Com a aceitação de estar presente nos bastidores da nova de Roberto, vi que era uma oportunidade de aprender desde dentro, de ver e presenciar como funcionava a estrutura deste coletivo tão singular.

Logo depois da primeira semana acompanhando os ensaios e orquestrando a parte musical dos mesmos, os atores iniciaram a construção de uma nova agenda, onde começaram a trabalhar na obra, ou seja, na construção da sala do espetáculo.

Em poucas semanas, vi que estava já totalmente submerso dentro do coletivo que exaustivamente criava uma nova obra entre as ruínas do *Teatro Odeon*, sua futura casa. Foi também neste período que se iniciaram as primeiras limpezas e trabalhos de construção na futura sala. As jornadas iniciavam – para todos que podiam chegar – às 17hs, para trabalhos de

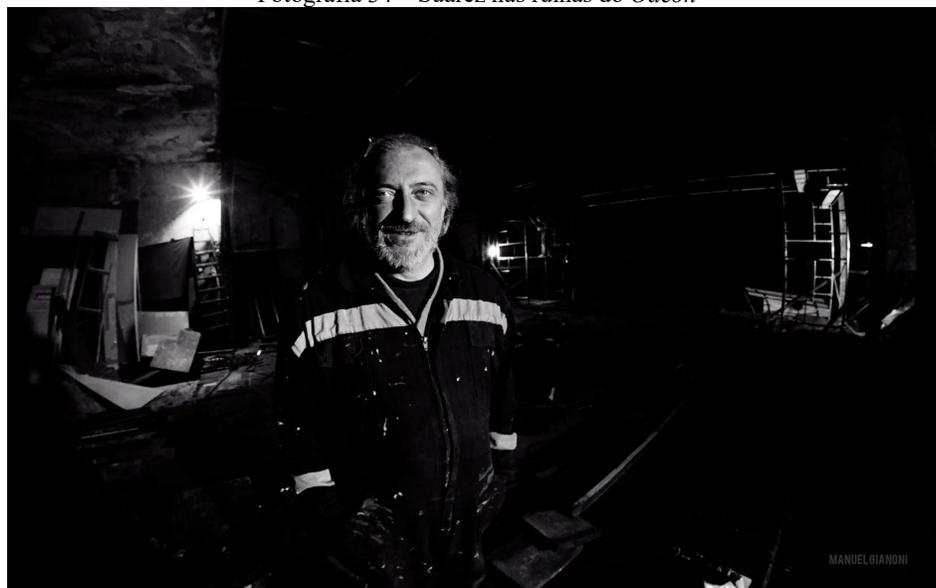
pedreiro e carpintaria<sup>32</sup>. Logo, às 19hs, todos subiam para a salinha estreita e dava-se início aos ensaios.

Fotografia 33 – Levantando o *Odeon*



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro, 2018.

Fotografia 34 – Suárez nas ruínas do *Odeon*



Fonte: Fotografado por Manuel Gianoni, 2018.

<sup>32</sup> Trabalho de construção no Teatro Odeon disponível em: <https://photos.app.goo.gl/rXFxcyB7mMeke2ig9>.

Minha permanência como assistente de Roberto e ajudante de construção do *Odeon* me fez ver com outros olhos a construção cênica contemporânea uruguaia, literalmente a construção cênica: o *Pequeno Teatro de Morondanga*, criado, ensaiava uma obra e, ao mesmo tempo, construiu um teatro. Ver, sentir, presenciar tal acontecimento foi uma experiência que reverbera até os dias atuais; ao mesmo tempo, o tempo, o afeto e amor com que os pares de Suárez compraram a ideia e a tornaram deles também é algo singular e transgride qualquer tipo de experiência que eu tenha notícia como processo de criação de um coletivo cênico desde que iniciei meus trabalhos artísticos, em 2003.

#### 4.3 Procedimentos - Ensaios

Os procedimentos de ensaios de Roberto Suárez são de fundamental importância para os saberes das artes da cena devido à sua abordagem intensa e imersiva, que valoriza a pureza do processo criativo e a concentração absoluta dos atores.

Os ensaios aconteciam diariamente, durante 4 horas seguidas, sem interrupções para discussões de produção, exceto em ocasiões especiais. Esse compromisso ininterrupto com o trabalho artístico demonstra a seriedade e a profundidade com que Suárez abordava a preparação teatral. A ausência de distrações permitia que os atores mergulhassem totalmente em seus personagens e nas dinâmicas da peça, favorecendo uma conexão mais autêntica e visceral com o material.

Ambiente de Trabalho:

Os ensaios de Suárez eram permeados por um ambiente que combinava descontração e intensidade. Entre muitas *puchos*<sup>33</sup>, e pequenas garrafas de *Grappamiel* – bebida alcoólica típica do Uruguai –, os ensaios se dividiam do seguinte modo:

. Esse equilíbrio entre momentos de descontração e trabalho intenso ajudava a criar uma atmosfera de camaradagem e confiança, essencial para o desenvolvimento artístico coletivo.

Quadro 4 – Procedimentos de Criação

Procedimentos de Criação	
Entradas e Estados	As entradas, ou em espanhol <i>aperturas</i> , é um exercício de aquecimento criado por Suárez desde a preparação do elenco na obra <i>Bienvenidos a casa</i> , e que está até os dias atuais incorporado ao processo de criação do diretor. Podem ser executados com 5 ou mais performers ao mesmo tempo, ou simplesmente com

<sup>33</sup> *Puchos* é um modo de dizer cigarros, em português.

	<p>um performer.</p> <p>O objetivo do jogo é criar um espaço onde os performers possam entrar em contato, desde uma proposta aparentemente simples, com estados psicofísicos. Suárez trabalha com duas camadas: <i>extrema alegria e nostalgia</i>.</p> <p>Existe uma dinâmica pré-estabelecida e comunicada aos performers antes de se iniciar.</p> <p>1: os performers devem permanecer fora de “cena”, ou seja, atrás de alguma cortina, porta ou camarim.</p> <p>2: Suárez solta uma música de rock ‘n roll com volume muito alto, ainda com o cenário vazio.</p> <p>3: nos bastidores, antes da entrada, os performers são instruídos a entrarem no ritmo da canção, mesmo fora de cena.</p> <p>4: logo de alguns segundos que a música toma conta do espaço vazio, Suárez dispara com um grito o botão de start, que é o comando de entrada para os performers: <i>Adelante!</i></p> <p>5: a entrada deverá ser executada de imediato após o anúncio do diretor. Todos os performers se perfilam frente ao diretor e demais estudantes e elenco, olhando fixamente e com um sorriso escancarado no rosto. Roberto vai passando, do lado de fora, algumas recomendações, por exemplo: interiorizar a alegria, deixar que flua as emoções sem deixar o corpo conduzir o processo com gestos estereotipados de “alegria”; deixar com que os olhos sejam a ponte sensorial entre o que passa dentro do performer com a audiência externa.</p> <p>6: Suárez incita os performers a buscarem dentro desta redoma de estímulos – música, presencialidade indicada de alegria – uma espécie de empurrão para o exterior das emoções que a cada performers vá ocorrendo no momento, como estímulos exteriores, desde: “não dissimule, seja”, “cuidado para não desenhar as emoções no corpo, nas articulações, busque ser fiel ao estado que está em jogo”.</p> <p>7: a etapa seguinte é o momento de anexar o estado oposto ao da alegria, isto é, no auge da entrada, que podemos chamar de Rock ‘N Roll, é indicada uma</p>
--	---

	<p>transição para o estado de “Nostalgia”. Tudo isto ocorre de maneira fluida e sem parar. A única mudança significativa é o estímulo musical, que se antes iniciava com AC/DC, agora vai para Adele.</p> <p>8: a música é um eventual ajudante externo para indicar o corpo, as memórias dos performers, a levar suas emoções ao estado indicado.</p> <p>9: a contra capa deste segundo estado, Nostalgia, é usada por Suárez como um portal a sentidos claramente opostos ao primeiro, sendo que neste caso a Nostalgia, ou a despedida de um dia feliz, ou de um encontro feliz, é o segredo interior que cada performer deverá criar internamente para si, para deixar-se atravessar pelo estado.</p> <p>10: em resumo, as “Entradas” possuem esta dinâmica; as nomeia Roberto um aquecimento emocional. Ademais, esta dinâmica, com os mesmos performers, é repetida inúmeras vezes, até que Suárez sinta que os performers estão preparados para iniciar um processo de trabalho do dia, desde a proposta mais específica dos estados.</p> <p>11: Roberto sempre propõe que esta dinâmica de trabalho é um jogo, e que cada performer busque o prazer em auto explorar-se e arriscar-se ir mais profundo, mesmo não entendo de imediato a proposta.</p>
<p>Estado Interior<sup>34</sup> e Contradição</p>	<p>O artista intérprete deve deliberar sobre um estado interno, como mágoa, violência, alegria ou energias sexuais. Após a seleção, é crucial que ele se concentre intensamente na forma como esse "estado" influencia sua expressão física, permitindo que, a partir desse momento, o estado oriente as ações que se desdobram. Para Roberto, é o estado que comanda essas ações, gerando autenticidade e contradição.</p> <p>Frequentemente, optou-se por explorar o oposto do estado inicialmente escolhido. Isso ocorria especialmente quando era solicitada a apresentação de algum discurso, como quando o estado escolhido era raiva, mas o discurso (texto) deveria ser uma história infantil ou até mesmo uma narrativa sobre uma paisagem.</p> <p>Ao longo deste trabalho, observei que o método empregado tinha como objetivo principal fazer com que o intérprete transcendesse sua zona de conforto e literalidade, explorando novas perspectivas e possibilidades interpretativas.</p>
<p>“No Matizar” ou Não</p>	<p>Desde a introdução do conceito de "estado" é essencial evitar a adição de gestos</p>

<sup>34</sup> Dinâmica do exercício disponível em: <https://photos.app.goo.gl/Bc4burAoM6BT1XCT6>

desenhar com o corpo	<p>superficiais e desnecessários ao corpo. Em outras palavras, é crucial não permitir que o corpo seja codificado de forma artificial, desvinculando-se do "estado". Com frequência, ouvia a voz de Roberto alertando: "Não desenhe: seja!"</p> <p>A partitura física para Suárez não deve ser tratada como o foco primordial. Simultaneamente, o intérprete precisa possuir uma ampla consciência de suas capacidades físicas, permitindo que as vibrações resultantes do jogo psíquico dos estados fluam com naturalidade.</p>
Friso	<p>O intérprete deve ingressar no palco e manter-se imóvel, dirigindo o olhar para a plateia com o estado delineado. Por alguns momentos, ele deve ocupar esse espaço, permitindo que algo se desenrole, sem buscar persuadir ou encenar emoções.</p> <p>O passo seguinte desenrola-se de maneira gradual, à medida que pronuncia diálogos pertinentes à dramaturgia, no caso que esteja o coletivo trabalhando em uma determinada montagem.</p> <p>Ressalto que não somente são trabalhados textos, mas, também, ações específicas e relações entre os performers.</p>
<i>A la cancha</i>	<p>Refere-se ao momento em que, de fato, encerra-se o aquecimento e o ensaio começará com base na obra em questão.</p>
Conceito Geral	<p>Neste resumo sobre a práticas de ensaios de Suárez percebe-se que a suspensão será mantida por meio de um "jogo camuflado", de modo que, em muitas circunstâncias, dados reais – autobiográficos – serão utilizados, buscando confundir o espectador. Assim, o mistério e a surpresa tornam-se nossos fios condutores na encenação.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

#### 4.4 *La Última Noche*<sup>35</sup>

Quando dei início ao projeto de pesquisa *Caida Libre* estava imerso na realização de trabalho de campo em colaboração com Tamara Cubas. Durante esse processo, pude testemunhar de forma notória como fui profundamente influenciado e impactado pelos métodos e abordagens da diretora. Minha experiência com Roberto Suárez na pesquisa de campo não foi exceção.

No final de janeiro de 2019, um momento em que praticamente todo o Uruguai desacelera para dar lugar ao verão, e a atividade cultural na capital do país se reduz ao mínimo,

<sup>35</sup> Spot de *La Última Noche* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQYZgaIR868>

fui contatado por um grupo de estudantes e ex-alunos do *Teatro El Galpón*<sup>36</sup>. Esse contato posteriormente se materializou na criação da obra homônima, intitulada *La Última Noche*.

Minha necessidade de criar e colocar em prática o que estava experienciando no trabalho de campo, e de sobrepor em minha pesquisa de direção cênica os métodos assistidos até o momento, tanto com Suárez como Tamara, me levou a aceitar o convite destes alunos para a criação de uma nova obra. A ideia seria subsidiada por parte de uma instituição pública uruguaia, chamada Casa INJU<sup>37</sup>. Logo mais aportarei outros detalhes da instituição e, principalmente, de sua arquitetura, como foi fundamental neste processo.

Aceitar o convite para uma nova direção era um trampolim para colocar em prática elementos que estavam “gritando” em minha intuição como criador e, também, era um momento de frescor, onde borbulhavam as experiências presenciadas junto ao coletivo dirigido por Suárez. A atuação por estados, era um dos focos iniciais desta pesquisa doutoral. Ao mesmo tempo, nem tudo são louros. Neste primeiro semestre de 2019 teria que retornar ao Brasil, para finalizar as disciplinas do programa de doutorado e ter os pontos necessários para me qualificar. Diante destes dois caminhos, teria que tomar uma decisão. E a decisão foi optar por seguir minha pesquisa em campo! Um dos fatores que influenciou foi o financeiro, já que no Uruguai estava com subsídios reais para me manter economicamente, e ao retornar ao Brasil teria que recorrer a amigos ou a minha família para me manter em Barão Geraldo.

#### **4.5 O Processo de Encenação em *La Última Noche***

Em finais de fevereiro de 2019 iniciamos a construção de *La Última Noche*, nas dependências internas da Casa INJU. No primeiro ensaio-encontro, pedi que todos os performers, em total 5, me indicassem caminhos pelos quais gostariam de recorrer na nova montagem. Todos se conheciam, mas seria a primeira vez que estariam trabalhando juntos e fora do *Teatro Galpon*.

Com muitas falas sobre um processo horizontal de criação e outras fabulações ditas naquele momento, o que mais ficou subentendido foi o desejo de criar um espetáculo itinerante: e outra vez estava à frente de uma obra com este aspecto.

Se a construção de uma obra itinerante era o ponto de partida deste novo trabalho por parte dos performers, eu também, como criador, tinha minhas necessidades e desejos, e o

---

<sup>36</sup> Informações disponíveis em: <https://www.teatroelgalpon.org.uy>. Acesso em: 26 de ago. de 2023.

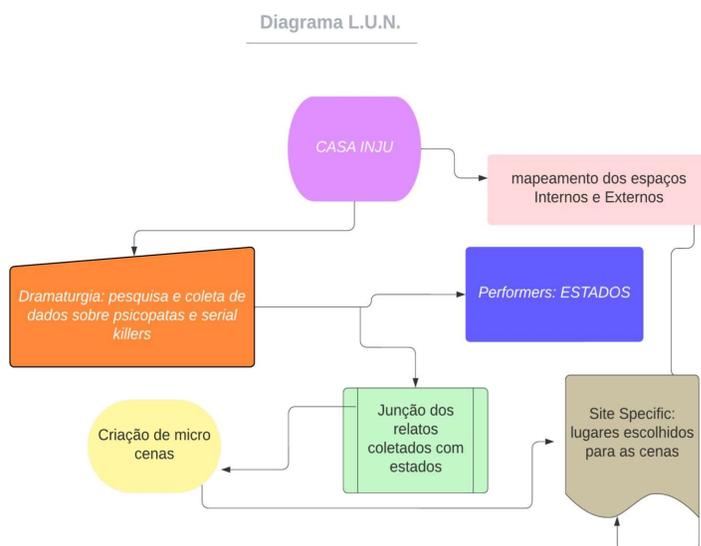
<sup>37</sup> Informações disponíveis em: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/juventud>. Acesso em 29 de ago. de 2023.

principal deles era a busca de um trabalho performático apoiado na atuação performática através dos *estados*.

Se na montagem de *Caída Libre* partimos de um ponto zero para a criação do espetáculo, agora, em *La Última Noche* (L.U.N.), tínhamos uma gama de materiais prévios trazidos pelos performers neste primeiro encontro, com os quais já tinha um ponto de partida bem interessante para iniciar a construção da obra. Além das vontades de uma obra itinerante, os performers, neste primeiro encontro, me trouxeram e mostraram materiais que seriam nosso motor de arranque.

Desta maneira, já neste primeiro encontro saímos com o seguinte diagrama, que poderia ser revisitado a cada novo passo no início do processo de criação.

Figura 3 - Diagrama estrutural do processo de encenação em L.U.N.



Fonte: elaborado pelo autor.

A seguir apresento a coluna vertebral que foi construída devido às necessidades dos performers e minha prática de encenação. L.U.N. foi edificada com base em processos matizados de obras anteriores, com recursos que vimos ser uma característica determinante na criação de Tamara Cubas, com o conceito de *Copyleft*, como recursos de *Site Specific* usados em “Soturnos e Latindo Alto”, e como conceito de risco, estaria explorando de maneira estruturada, visando criar uma prática particular de *ativação dos estados psicofísicos*.

#### 4.6 O Espaço do Acontecimento: Casa INJU

Fotografia 35 – Casa INJU



Fonte: CASA INJU

A Casa INJU seria nosso acontecimento, o lugar que comportaria o que estávamos armando, como também o cenário da obra. As primeiras práticas junto ao coletivo de L.U.N. foram divididas entre a exploração do espaço e práticas de ativação de estados. Como a intenção era colocar em prática, nesta obra, a atuação por estados, desde uma perspectiva mais profunda e criando mecanismos próprios do coletivo para esta pesquisa, realizamos práticas nas quais os espaços arquitetônicos da Casa INJU fossem nossos aliados na construção destas novas práticas que estavam por iniciar. Esta confrontação e junção de elementos nos possibilitou ir ao ensino pós-ensaio, construindo uma base dramática, como também, elementos de transição, por ser uma obra itinerante.

A primeira prática realizada consistiu em caminhadas noturnas pela cidade de Montevidéu, momento em que adotamos algumas premissas como ponto de partida:

- 1- Caminhar pela cidade durante 3 horas;
- 2- Não ter um objetivo, nem um ponto final. Assim que finalizada as 3hs de trabalho, tomar um ônibus e nos encontrar em um ponto central da cidade;
- 3- Evitar lugares previamente conhecidos;
- 4- Gravar com o celular áudios com sensações do percurso ou particularidades vistas, escutadas, e que se mostrassem interessantes;
- 5- Tentar permanecer em silêncio.



	3- escuta atenta sobre os assuntos que são conversados nestes lugares; podendo ou não interagir com os frequentadores
4- Aproximação Histórica	Um breve estudo sobre os eventos ocorridos é solicitado nesses lugares. Exemplo: houve um assassinato brutal, o início de um romance entre dois namorados, ou mesmo um importante discurso político. Investigar: fotos antigas, histórias de vizinhos, lendas, inquilinos, etc.
5- Plano ficcional ou fabulatório	O performer poderá conduzir e construir uma narrativa neste local. Alguns exemplos a serem explorados: - Imaginação ou invenção (própria); - Sobreposição de relatos pessoais com eventos ocorridos; - Sobreposição de textos ficcionais, narrativos, neste lugar; - Sobreposição de memórias e eventos de outro tempo/espço.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Estruturar estas linhas de pesquisa, e ver seus resultados na prática, são procedimentos que exigem da observação e da relação entre os criadores, não somente dos argumentos e querências do diretor. Para criar um sistema específico de encenação, com múltiplas abordagens estéticas, necessita-se criar caminhos, dar tempo e relativizar os materiais que brotam a partir das práticas geradas, com os corpos que estão ali presentes.

#### **4.7 Performar/Atuar a partir de Estados**

Anteriormente, nesta tese, abordei uma das características distintivas do teatro uruguaio: seu arraigado compromisso com a dramaturgia preexistente. Nas escolas e institutos de atuação observa-se uma escassez de abordagens que enfatizam a criação teatral através de processos colaborativos e exercícios que capacitem os intérpretes/atores a desenvolverem sua autonomia criativa.

No entanto, contrastando com essa tendência, minha colaboração com Roberto Suárez revelou uma faceta diferente desse cenário. Suárez adotava uma abordagem que partia de um hipótese de direção/caminho, a partir do qual construía a obra, aproveitando ao máximo o grupo

de atores a sua disposição. Ao mesmo tempo, o que se consolidava como dramaturgia no processo de Suárez era uma prática improvisada baseada nos estados psicofísicos, funcionando como uma ponte dramatúrgica. Nesse processo, tanto os atores quanto o diretor extraíam os elementos textuais e relacionais mais significativos dos exercícios para a construção de futuros momentos dramáticos.

Adicionalmente, a dramaturgia de Suárez, pelo menos na obra *Chacabuco*<sup>38</sup>, almejava uma linearidade temporal, ou seja, a criação de uma narrativa contínua. Isso apesar de ser influenciado por elementos espaciais e cenográficos que, em alguns momentos, desafiavam essa estrutura narrativa aristotélica.

Diante deste contexto e da possível fadiga que poderia surgir no processo de criação com performers que ainda não tinham experiência com abordagens não-lineares e que nunca haviam participado da construção de um espetáculo sem um roteiro pré-estabelecido, tomei precauções desde o início das práticas. Uma dessas precauções foi adotar a abordagem da isenção de responsabilidade em relação a uma compreensão estritamente linear do que estávamos organizando e criando.

Essa isenção de responsabilidade pode ser entendida como a liberdade de não se preocupar em narrar cada passo do processo ou de buscar estruturar um pensamento rigidamente organizado sobre o que estávamos criando. Nesse sentido, sempre enfatizei para todos que o foco não deveria ser a compreensão racional do espectador, mas, sim, envolvê-lo na experiência de sentir a obra de forma sensorial, explorando outros sentidos e modos de estar nela.

Iniciar um processo de criação onde se chocam linguagens e criam outras formas sensoriais de conexão com os espectadores pode ser um embate, um conflito perigoso, principalmente quando damos entrada nos processos finais da obra, onde se aproxima a abertura do processo para o espectador. Portanto, como encenador é justo prevenir possíveis crises, mesmo que elas surjam por outras fontes. No caso L.U.N., o que busquei agregar era que, além do resultado final que poderíamos alcançar, o nosso processo de elaboração e pesquisa coletiva era tão importante quanto.

Na ocasião, muitas exigências novas seriam incorporadas na rotina deste trabalho, como já vimos anteriormente, o empoderamento e diálogo com os espaços arquitetônicos, e concomitante a este estudo do corpo no espaço e as fricções dramatúrgicas e imagéticas que brotam dessas práticas, seria incorporado outro elemento: a atuação por estados!

---

<sup>38</sup> *Chacabuco*, em meados de janeiro de 2019, ainda estava em fase de ensaio e criação dramatúrgica.

A atuação por estados é uma prática que visa potencializar a presença cênica do ator a partir de uma perspectiva psicológica. Contudo, não se trata de um psicologismo tradicional, mas sim de um processo no qual o ator utiliza seu poder de entrar e se deixar conduzir por impulsos genuínos, sintonizados com o momento, a cena ou a ação performática em que está envolvido.

Sobre a atuação por estados, o Prof. André Carreira (Udesc) diz o seguinte,

La experimentación con los estados representa una herramienta de investigación del arte de la actuación porque propone un descentrar del accionar escénico desplazando el foco de la interpretación del material dramático para una confrontación con este material a partir de la experiencia de la actuación. Es importante decir que esta investigación nunca tuvo como objetivo definir de forma estricta el concepto de estados anímicos en lo que se refiere a la actuación. Así, se podría evitar caer en una precipitada propuesta de método cerrado, pues, existen muchas formas de pensar un proceso de actuación basado en la idea de estados lo que sugiere alejarse de la construcción de plataformas metodológicas fijas (2007, p. 1).

Carreira é certamente um dos diretores e teóricos brasileiros que mais se debruçou nesta tarefa de levar a conhecer, em solo brasileiro, conceitos e práticas oriundas de suas experiências na Argentina, junto a outros diretores. Duas figuras que impulsionaram o pensamento de experimentação sobre a prática dos estados foram Bartís e Eduardo Pavlovski, ambos argentinos e Diretores/Encenadores. Bartís também foi um pilar que irrompeu na formação do pensamento de Roberto Suárez sobre pesquisa atoral a partir dos estados<sup>39</sup>.

---

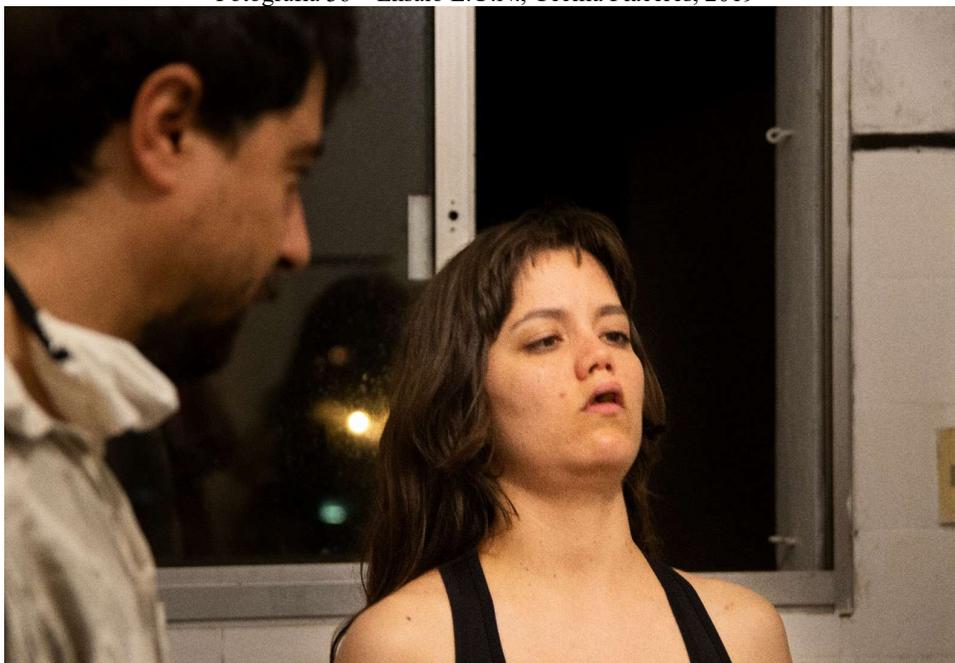
<sup>39</sup> Ricardo Bartís, renomado diretor e dramaturgo argentino, desempenhou um papel significativo no teatro uruguaio no final dos anos 90, trazendo uma nova perspectiva e influências que contribuíram para a revitalização e transformação das práticas teatrais no país. A importância de Bartís para o teatro uruguaio pode ser analisada a partir de vários pontos de vista:

1. Inovação Estética e Metodológica: Bartís introduziu métodos e estéticas inovadoras que desafiaram as convenções teatrais existentes. Sua abordagem à direção e atuação, focada na espontaneidade, improvisação e exploração profunda dos estados emocionais, inspirou muitos artistas uruguaios a experimentar novas formas de expressão cênica.
2. Formação e Capacitação de Atores: Através de workshops e colaborações, Bartís contribuiu para a formação de uma nova geração de atores e diretores no Uruguai. Sua ênfase na "atuação por estados" e na presença cênica ajudou os artistas a desenvolver uma maior consciência corporal e emocional, ampliando suas habilidades performáticas.
3. Colaborações e Intercâmbios Culturais: A presença de Bartís no Uruguai fomentou um intercâmbio cultural enriquecedor entre artistas argentinos e uruguaios. Essas colaborações transnacionais possibilitaram a troca de ideias, técnicas e experiências, fortalecendo os laços entre as comunidades teatrais dos dois países.
4. Impacto na Dramaturgia: A influência de Bartís também se estendeu à dramaturgia uruguaia. Sua abordagem à escrita teatral, caracterizada por uma narrativa fragmentada e uma exploração profunda das complexidades humanas, inspirou dramaturgos uruguaios a explorar novas temáticas e estruturas narrativas.
5. Revitalização do Teatro Independente: Bartís foi uma figura chave na revitalização do teatro independente no Uruguai. Sua dedicação ao teatro como uma forma de arte comprometida e experimental incentivou o surgimento de novas companhias teatrais e espaços alternativos, que buscaram explorar e expandir os limites do teatro convencional.

Ao conhecer e ver de dentro o trabalho com os estados de Roberto Suárez, em nossas conversas o mesmo me deixou, em inúmeras vezes, saber que este trabalho também partiu de oficinas e espetáculos realizados juntamente com Bartis, na Argentina. De tal modo que quando fui dirigido no espetáculo *PÁGINA 469*, de 2015, por André Carreira, percebi muitas semelhanças com aquilo que Suárez aplica em seu trabalho prático.

Longe de buscar detalhes sobre a contaminação dos dois diretores, um brasileiro e outro uruguaio, sobre a atuação por estados, que neste caso partem das experiências precursoras do diretor Ricardo Bartis(ar), pude ir passo a passo, bebendo destas fontes e elaborar, desde as premissas exploradas por Carreira e prática de Suárez, elementos próprios para fomentar a elaboração de uma prática de atuação por estados desde uma perspectiva própria.

Fotografia 36 – Ensaio L.U.N., Cecilia Placeres, 2019



Fonte: Fotografado por Sebastian Salazar, 2019.

#### **4.8 Atuação por estados: neurociência e performatividade**

Por diversas vezes, vendo o trabalho para ativação de estados nos performers, realizado por Suárez com seus atores, muitas perguntas me apareceram, relacionadas ao funcionamento

---

Em resumo, Ricardo Bartís desempenhou um papel crucial no teatro uruguaio dos anos 90, trazendo inovação, formação e inspiração que ajudaram a moldar e revitalizar a cena teatral do país. Sua influência continua a ser sentida, refletindo-se na diversidade e vitalidade do teatro uruguaio contemporâneo.

do cérebro no momento em que estes estados eram ativados e, também, como desconectavam e visivelmente se percebia algo invisível ocorrer tanto no corpo dos performers, como na “aura” das relações embutidas no jogo cênico. Era como se ocorresse um relaxamento muscular, algo parecido com a perda de tensões, mesmo a olho nu, não sabendo identificar onde, e em que parte do corpo do performer estava ocorrendo este desprendimento.

Em L.U.N., explorei a atuação por estados, usando tensões físicas relativas a estados e pequenas cenas, para tentar descobrir quando era que os corpos dos performers se deixavam levar por uma cotidianidade, e não mais pelos estados.

Além das práticas “roubadas” de Suárez, e adaptadas ao contexto e do meu modo em jogo, percebi que para entender melhor, e poder oferecer e orientar os performers com maior clareza, seria necessário entender tecnicamente alguns conceitos sobre o funcionamento do cérebro humano. Foi nesta busca que encontrei o artigo *Las culturas teatrales en el cambio de siglo, el encuentro con la neurociencia*, de Gabriele Sofia (2008). Neste artigo, um dos primeiros lançados por Sofia, do autor esmiúça procedimentos de aproximação entre a neurociência e estudos teatrais em diferentes partes do mundo, logo das descobertas sobre o Neurônio-Espelho

Fue justamente a comienzos de los años 90, mientras algunos neurocientíficos de la Universidad de Parma (Italia) realizaban ciertas investigaciones acerca del sistema motor de los monos cuando, casualmente, se dieron cuenta de que en el área motora del cerebro de los monos existían unas neuronas que no sólo se activaban cuando los monos realizaban una acción, sino también cuándo éstos veían esa misma acción realizada por otro sujeto. Estas neuronas, que se definieron como visuales- motoras, fueron llamadas neuronas espejo. Inmediatamente después del descubrimiento de estas neuronas en los monos, se verificó la existencia de las mismas en los seres humanos, comprobándose igualmente sus características de activación (p.229).

O Grupo de Parma, conhecido pelas descobertas dos Neurônios-Espelho, foi um grupo formado pelos seguintes neurocientistas: G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese.

A partir deste encontro com as descobertas do Grupo de Parma e textos de Gabriele Sofia pude observar coincidências de procedimentos e de funcionamento cerebral que fazem ecos sobre a prática de *atuação por estados*. Como não nos interessa nesta pesquisa uma apropriação científica sobre o tema, e sim, como esta descoberta pode influenciar na qualidade da atividade performática em produções que buscam apoiar-se em estados psicofísicos dos performers, optei por focar no ponto de ativação e como isto poderia reverberar em práticas cênicas e exercícios que ofereçam aos performers recursos autônomos para uma busca pessoal a partir do conhecimento de funcionamento e ativação dos neurônios-espelho.

Mas, o que são os neurônios-espelho e qual função reproduzem? É um grupo de células que foi descoberto pela equipe do neurobiólogo Giacomo Rizzolatti (PÉREZ, 2016),

inicialmente por experimentos realizados com macacos da espécie *macaca nemestrina*, no início dos anos 2000, na Universidade de Parma (ITA). Uma vez que foram descobertas nos macacos, começou-se a explorar para identificá-las também em seres humanos. Um dos proponentes deste estudo descreve como uma "rede invisível" pela qual estamos conectados e através da qual uns se tornam espelhos dos outros (IACOBONI, 2015).

Os neurônios-espelho, também conhecidos como neurônios espelho ou células-espelho, são um tipo especial de neurônios que desempenham um papel fundamental na compreensão das ações e emoções dos outros. Eles foram inicialmente descobertos em macacos, mas também estão presentes em seres humanos.

A principal função dos neurônios-espelho é a *imitação e a empatia*. Quando uma pessoa observa alguém realizando uma ação ou expressando uma emoção, os neurônios-espelho no cérebro da pessoa que observa se ativam de maneira semelhante àquela que está sendo observada. Isso permite que a pessoa compreenda a ação ou emoção do outro de uma maneira direta e intuitiva, como se estivesse experimentando a mesma ação ou emoção.

São funções-chave dos neurônios-espelho:

1. **Imitação:** os neurônios-espelho permitem que as pessoas imitem automaticamente ações observadas. Isso é crucial para a aprendizagem e aquisição de habilidades, especialmente em estágios iniciais da vida, quando as crianças aprendem observando seus pais e cuidadores.

2. **Empatia:** os neurônios-espelho desempenham um papel importante na capacidade de uma pessoa sentir empatia pelos outros. Quando vemos alguém experimentando uma emoção, como tristeza ou alegria, nossos neurônios-espelho podem nos fazer sentir uma versão mais leve da mesma emoção, nos permitindo entender e compartilhar os sentimentos dos outros.

3. **Compreensão da intenção:** os neurônios-espelho ajudam a compreender as intenções por trás das ações de outras pessoas. Eles permitem que você "leia" as ações de alguém e entenda o que essa pessoa está tentando comunicar ou realizar.

4. **Conexão social:** esses neurônios desempenham um papel na formação de conexões sociais e na compreensão das interações sociais. Eles são essenciais para a empatia, a comunicação não verbal e a compreensão das intenções dos outros.

No geral, os neurônios-espelho desempenham um papel crucial em nossa capacidade de interagir e compreender os outros, formar relacionamentos sociais e aprender com o ambiente ao nosso redor. Eles são uma parte importante do sistema neural que nos torna seres sociais e empáticos.

Através das leituras sobre o funcionamento da atividade dos neurônios-espelho, busquei relacionar e, ao mesmo tempo, criar uma prática de montagem específica<sup>40</sup> para o espetáculo *La Última Noche*. O principal ponto em comum com a criação dessa prática foi pensado principalmente nos elementos relacionados à empatia, ou seja, aquilo que os performers realizam como ação e dramaturgia, a fim de chegar aos espectadores com a mesma força emocional dos estados que cada performer estava vivenciando no momento.

Em segundo plano, aproveitamos os elementos sensoriais de ativação dos neurônios-espelho, a partir dos estudos sobre "tipos", "personagens" e "textos" de psicopatas. Visto que a própria ciência identifica e diagnostica esses sujeitos como seres empáticos e, ao mesmo tempo, frios, esse recurso contraditório se tornou nosso "segredo interno". Ele nos permitiu convencer e convidar o espectador a entrar em nosso jogo, para depois revelar que foram atraídos para um jogo perigoso, e que o espaço da Casa INJU poderia surpreendê-los a todo instante.

Iacoboni (2009), que afirma:

Neuronas-espelho são ativadas não apenas durante nossas próprias ações, mas também ao observar as mesmas ações realizadas por outros. O sistema das neurônios-espelho parece projetar internamente (os psicanalistas diriam 'introjetar') aquelas outras pessoas em nosso próprio cérebro (p. 250).

A seguir, um mapa sobre alguns procedimentos práticos adotados nesta pesquisa:

Quadro 6 – Exercícios de atuação por estados criados a partir da obra L.U.N.

Estados	Anatomia em Ação	Imagens/Espectros utilizados de modo mental	Atividade respiratória
Bolsa Vazia	Alívio total da tensão muscular em todo o corpo.	Exploração da tentativa de esvaziar os pensamentos.	Respiração lenta e contínua
Pássaro	Abertura da musculatura intercostal através de abrir e fechar dos braços e escápulas.	A representação mental consiste na sensação de estar em um campo, nas montanhas, à beira do voo, proporcionando uma experiência de êxtase.	Mudanças bruscas na dinâmica respiratória: lento e veloz; veloz e lento; pausas, apneia.

<sup>40</sup> Criação de exercícios de atuação por estados apoiados na ativação dos neurônios-espelho disponível em: <https://photos.app.goo.gl/t4Nea9euhLabmDds6>.

Geminado	Intercambiar contrações: entre o ânus, cotovelos, punhos.	Caminhando com o corpo do filho morto em combate.	Respiração holotrópica.
A Louca	Movimentos de abertura e fechamento dos membros superiores de maneira intensa, logo um forte enriquecimento dos membros inferiores e superiores.	Um tipo vem lentamente em minha direção para aplicar um medicamento intravenoso. A sensação é de prazer e alívio.	Realize uma respiração de 1 tempo, dividida em 8 etapas consecutivas. Em seguida, solfeje todo o restante do ar, contraia o diafragma e, nesse caso, recomendamos manter a sequência respiratória com a boca aberta.
Inquietude/Apreensão	Contração da musculatura das pernas e cintura; tentativa de movimentos rápidos desde a estrutura enriquecida.	Aranhas/formigas subindo pelo meu corpo enquanto um assassino está rondando os corredores da minha casa.	Padrão respiratório intenso e irregular, alternando entre a respiração nasal e a oral.
Em Prantos	Contração vigorosa dos músculos do queixo em direção a nuca, das mãos e dos pés de maneira rápida.	Caminhando em direção a receber um grande prêmio, um troféu, etc. No percurso uma diarreia incontrolável.	Respiração vigorosa, realizada predominantemente pelo nariz e expirada pela boca, caracterizada por uma exalação entrecortada e controlada pela ativação do diafragma.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O quadro acima foi uma referência para alguns ensaios e práticas, tomando em conta que estas dinâmicas foram inúmeras vezes recriadas e adaptadas em novas ocasiões e contextos. Também é importante deixar claro que este é um formato onde o diálogo entre o corpo e as imagens mentais, que muitas vezes brotam de elementos autobiográficos de performers, são construídos em coletivo, de acordo com a situação/ação/performance/conceito que está em jogo. Muitas vezes, para cada cena, ou quadro, usamos outras mutações, outras fórmulas que podem ser relacionadas com o que pede o momento ou a situação. No caso, eu, como encenador, provocador, me colocava como observador externo, e dentro desta perspectiva, ia modificando e sugerindo outras capas, com a finalidade clara de potencializar e extrair dos performers um

diálogo mais real e próximo ao ato performático em que estávamos buscando gerar camadas mais potentes.

Visando fortalecer e entender o funcionamento dos impulsos que me chegavam através destas práticas no corpo-cérebro dos performers, descobri que na Faculdade de Medicina do Uruguai existia um professor especializado no monitoramento das frequências cerebrais, porém seu trabalho era voltado para problemas neurológicos que afetavam a fala.

Passadas algumas semanas na tentativa de contato com o Prof. Dr. Rodolfo Ferrando, da Faculdade de Medicina do Uruguai, tive êxito e consegui uma reunião com o referente em neurociência neste país. Com grande generosidade, o Dr. Ferrando aceitou o convite e se envolveu na pesquisa, utilizando equipamentos de ponta da própria Universidade para monitorar as frequências neuronais dos artistas durante diversos ensaios.

A pedido do Dr. Ferrando, os artistas memorizaram um texto previamente fornecido pela equipe de dramaturgia, que se baseia em relatos de psicopatas. O Dr. Ferrando realizou monitoramentos repetidos desses artistas por meio de procedimentos de ressonância magnética funcional (fMRI).

1. Base da Ressonância Magnética: a fMRI se baseia nos princípios da ressonância magnética (RM). A RM é uma técnica de imagem médica que utiliza campos magnéticos e ondas de rádio para criar imagens detalhadas das estruturas internas do corpo, incluindo o cérebro.

2. Hemoglobina e Oxigenação: a fMRI funcional explora a relação entre a atividade neuronal e a hemodinâmica, que é o fluxo sanguíneo no cérebro. Quando um grupo de neurônios se torna mais ativo, há um aumento no consumo de oxigênio nesta região. Para atender a essa demanda de oxigênio, ocorre um aumento no fluxo sanguíneo localizado nessa área.

3. Sinal BOLD: a fMRI funcional mede o que é chamado de "sinal BOLD" (Blood-Oxygen-Level Dependent), que é a diferença entre a quantidade de oxigênio transportada pelo sangue arterial e a quantidade de oxigênio presente no sangue venoso. O sinal BOLD é uma medida indireta da atividade neuronal

4. Aquisição de Imagens: durante um exame de fMRI, o participante é colocado em um *scanner* de ressonância magnética. O *scanner* gera campos magnéticos intensos e emite pulsos de rádio para estimular os átomos de hidrogênio presentes na água do corpo. Isso cria um sinal de ressonância que é capturado pelo *scanner*.

5. Imagens em Séries Temporais: a fMRI funcional obtém uma série de imagens do cérebro em intervalos de tempo muito curtos, geralmente a cada dois segundos. Essas imagens mostram as mudanças na oxigenação do sangue em diferentes partes do cérebro.

6. Análise Estatística: as imagens em série temporal são processadas e analisadas por meio de técnicas estatísticas. Os pesquisadores comparam as imagens adquiridas durante uma tarefa experimental com as imagens em repouso (linha de base) para identificar áreas do cérebro que mostram mudanças significativas no sinal BOLD relacionadas à atividade neuronal.

7. Mapeamento da Atividade: com base na análise estatística, é possível criar mapas de atividade cerebral que mostram quais áreas do cérebro estão mais ativas durante a realização de uma tarefa específica.

A fMRI funcional é uma ferramenta poderosa para a pesquisa em neurociência, permitindo que os cientistas estudem como o cérebro responde a estímulos e tarefas. No entanto, é importante lembrar que a fMRI não fornece uma medida direta da atividade neuronal, mas sim uma medida indireta relacionada às mudanças na oxigenação do sangue. Portanto, os resultados da fMRI devem ser interpretados com cautela e combinados com outras técnicas para uma compreensão completa da atividade cerebral.

A prática de monitoramento dos impulsos neuronais dos performers influi em aspectos curiosos, sobretudo em casos onde os sensores adaptados ao couro cabeludo dos atores revelavam na tela de monitoramento sentidos opostos aos que buscávamos, por exemplo o caso do performer Fran.

----

*Fran, ator de 25 anos, estava sendo monitorado através do sistema fMRI. Sua única função era dizer seu texto de modo natural, ou seja, uma leitura neutra. Neste momento, todos os demais assistíamos ao monitor de imagens localizado em uma sala externa do local onde estava Fran, após explicações do Prof. Ferrando, e pontos neuronais de seu cérebro recebiam e disparavam informações visíveis no monitor, como em uma zona específica de seu cérebro. A partir do momento que tínhamos presenciado o monitoramento (neutra), Dr. Ferrando nos explicava as zonas que foram acessadas pelo ator em sua leitura. Passada esta explicação, com base na leitura neutra, Ferrando pediu para que Fran executasse o mesmo texto, agora com os disparadores de estados prévios trabalhados em sala de ensaio. No caso, Fran tinha como argumento textual um depoimento do famoso assassino em série, Ted Bundy.*

*“Toda la rabia que he estado desahogando con las mujeres que maté, estaba dirigida contra mi madre. La fantasía que acompaña y genera la anticipación que precede al crimen es siempre más estimulante que el inmediato resultado del crimen en sí”.*

*Ao ver os resultados na tela de monitoramento, comparados com a tela anterior, visualizamos que outra parte do córtex cerebral de Fran estava ativa e com sinapses nervosas com uma frequência e velocidade superior à primeira, quando o performer somente realizou uma leitura neutra.*

*Os pontos acessados nesta segunda vez, a da atuação por estados, me possibilitou ver e certificou a todos que, quando sobrepomos elementos anteriores ao textual e físicos somados no corpo do performers, seu acesso e vontade inteiro se modificam amplamente, e são estes “presentes” de momentos reais, ou semelhantes ao como se fosse, que fazem com que o elemento de empatia, encontrado nos neurônios-espelho, sejam virtudes a serem pesquisadas com maior profundidade para uma tipo de ato performático.*

*Me lembro que em umas repetições de Fran, o monitoramento cerebral quase se anulou e equiparou-se ao momento 1 – aquele do texto neutro. Neste momento, percebi que algo tinha ficado no meio do caminho. Fran tinha afrouxado algo. Seguramente, para mim, Fran havia desconcentrado e “perdido” o estado do disparador que impulsiona a ação, no caso o texto. Rapidamente, pedi ao professor Ferrando para sugerir algo a Fran, e ver se os impulsos iniciais desta segunda etapa poderiam ser retomados. Cheguei ao pé do ouvido de Fran e lhe perguntei sobre o que havia passado com o estado almejado na cena, que tinha percebido um enfraquecimento do mesmo na tela de monitoramento. Fran, respirou fundo e me indicou que seguiria tentando voltar à mesma frequência inicial.*

*Ao chegar na tela, vi que os impulsos bailavam e não se centravam na mesma zona do córtex cerebral que Fran havia alcançado na primeira vez que deu o texto.*

*Outra vez me levantei e entrei na sala onde estava Fran, com todos os equipamentos, e lhe disse que tinha caído as intenções e força do ponto cerebral para o qual estava tentando retornar. Com o tempo limitado na sala, tinha pelo menos mais um teste a realizar. Meu intuito como diretor era descobrir onde a frequência performativa ativada por estados se corrompia, e como trazê-la de volta, como fazer com que o performer a reativasse com autonomia em um ponto onde a direção cênica não esteja presente, mas que ele mesmo possa saber identificar este afrouxamento psíquico.*

*Na lateral da sala vi que tinha uma geladeira, e perguntei ao Dr. Rodolfo se poderia verificar se ali continha, no congelador, pedras de gelo. Ao confirmar que sim, me lembrei do experimento de atuação, risco e limite físico usado no processo de criação em Caída Libre.*

*Ao juntar umas pedras de gelo e colocá-las dentro de um pequeno vasilhame de metal, pedia a Fran que deixasse seus pés tocando a superfície do gelo, e quando levantasse a mão direita, que ele iniciasse outra vez seu texto.*

*A surpresa por parte de todos, e também do Dr. Ferrando, foi notória. Fran havia retomado a frequência 2. Estava para todos claríssimo que devemos provar, fisicamente, outros elementos para somar a intenção prévia dos estados trabalhados em sala, para não deixá-los enfraquecer em uma cena frente ao público.*

----

Fotografia 37 – Francisco Esmoris e Natalia achado: Ted Bundy, ensaio



*Fonte: fotografado por Fausto Ribeiro, 2019.*

#### **4.9 Dramaturgia do Espaço e Roteiro Técnico – L.U.N.**

##### **Especificações Técnicas**

##### **1º Ato**

O público é recebido na porta da Casa INJU. Os atores chegam em um carro, e a partir de sua chegada, algumas ações ocorrem ainda na porta, antes que todos entrem no espaço.

##### **2º Ato**

##### **Cena [1]**

Espaço: Papel de parede da entrada.

Espaços utilizados para as microcenas: laterais, composições com cavaletes.

Equipamentos técnicos:

1 alto-falante

1 microfone

3 pares de holofotes

### **Cena [2]**

Espaço: Sala de reuniões (entre a escada e o banheiro)

Equipamentos técnicos: 1 par de holofotes

Espaço: Pátio (do lado de fora)

Equipamentos técnicos: 2 pares de holofotes, 1 alto-falante (o mesmo usado na primeira cena da entrada)

### **3º Ato**

#### **Cena 1**

Espaço: Quarto de hospedagem (subindo as escadas)

Equipamentos:

2 pares de holofotes

1 alto-falante

#### **Cena 2**

Espaço: Sala Vermelha e Terraço

Equipamentos:

1 projetor

3 pares de holofotes

2 microfones.

## 4.10 Conclusões

Figura 2 – Programa do Espetáculo

 <p><b>Nuestra investigación</b></p> <p>Siempre hay un inicio, o quizás, una ruptura con lo que nombramos /normatividad/. Un colectivo de artistas, envueltos en un abismático proceso de creación, tiene que tomar una decisión: saltar en aguas profundas y apreciar su paisaje (que por momentos se hace peligroso), o detenerse en la orilla del lago oscuro esperando que algo suceda. “La última noche” es el reflejo de la decisión de saltar en aguas profundas, y así apreciar los riesgos y misterios que el cuerpo, el espacio y las relaciones pueden alcanzar.</p> <p>Durante nuestro acto escénico, invitamos al espectador a completar los huecos en las narrativas dramáticas y transformarse en testigo activo de la acción. Planteamos “invadir” las fronteras entre performance, teatro y <i>site specific</i>, para potencializar nuestro diálogo con el espectador, sin querer nombrar y pertenecer a una sola denominación artística. Nuestro menú de imágenes se plantea como escritura contemporánea. Palabras para ser vistas en la escena más que para ser escuchadas.</p>	<p style="text-align: center;"><b>[ la última noche ]</b></p> <p><b>Descripción</b></p> <p>“La última noche” es un pasaje, un recorrido, entre la belleza y la oscuridad. Se invita al espectador/testigo, a través del diálogo entre la arquitectura de la casa INJU y los cuerpos de los performers, a trasladarse por diversos espacios de este edificio. Para achicharrar, el diálogo entre- <b>cuerpos y espacio</b>- buceamos en la mente de diversos psicópatas, buscando no alimentar el juicio sobre los mismos, y sí, rastrear en sus lógicas de pensamiento, puntos que entrelazan la crueldad fría y apática con la belleza y precisión, por momentos matemática, en que construyen sus actos, convirtiendo sus subconscientes en micro- guiones que serán la base de nuestra ruta escénica.</p> <p><b>Casa INJU</b> 19,23,24 de julio de 2019</p> <p><b>Ficha Técnica</b></p> <p><b>Performers:</b> Federico Zazpe, Natalia Machado, Valeria Bauzá, Francisco Esmoris, José Maria de Souza (participación) <b>Asistencia de Dirección:</b> Cecilia Placeres <b>Dirección:</b> Fausto Ribeiro <b>Dramaturgia:</b> Cecilia Placeres y Fausto Ribeiro <b>Sonido y Luz:</b> Cecilia Placeres , Facundo Rojo y Lucía Sismondi <b>Vestuario:</b> Cecilia Placeres y Colectivo <b>Foto y Audio Visual:</b> Santiago Salazar <b>Designer Gráfico:</b> Christian Toledo <b>Papelógrafos:</b> Pilar Abeijon y Evelyn Sanguinetti <b>Agradecimientos:</b> Todos los técnicos y demás funcionarios de la Casa INJU, por recibirnos con total disponibilidad.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 4 – Flyer de divulgação



**[la última noche]**

**Funciones**  
**Viernes 19/7 19:30hs**  
**Martes 23/7 20:00hs**  
**Miércoles 24/7 20:00hs**  
**Dirección: Fausto Ribeiro (Bra)**

**18 de Julio 1865 - Casa Inju**  
**Reservas: [reservasultimanoche@gmail.com](mailto:reservasultimanoche@gmail.com)**

gratis **inju**  
 Instituto Nacional de la Juventud

Fonte: Sebastian Salazar, 2019

Ao longo do desenvolvimento das diversas teorias teatrais que contribuem para a atuação, os neurônios-espelho têm sido utilizados de maneira intuitiva. No entanto, uma utilização direta desses neurônios, considerando como elas influenciam a emoção, a ação e a empatia, poderia facilitar o trabalho do ator na busca pela verossimilhança.

Os neurônios-espelho, com o auxílio da respiração, do gesto e da ação, possibilitam a vivência de estados emocionais autênticos, eliminando a necessidade de recorrer à memória emotiva.

Não é necessário que o ator "sinta" genuinamente para que o espectador experimente a emoção desejada. Por meio de técnicas precisas de respiração, gestos e uso do corpo, é possível representar emoções de maneira convincente e impactante. Essas técnicas permitem ao ator criar uma performance autêntica, mesmo sem vivenciar internamente a emoção que está sendo representada. Assim, a habilidade técnica se torna fundamental para transmitir sentimentos e

conectar-se com o público de maneira profunda e eficaz.. Em outras palavras, é viável criar uma representação emocional que o espectador consideraria verossímil, fazendo-o acreditar que um ator está imerso em uma determinada situação, envolto por uma emoção. Isso é o que denominamos representação, pois o intérprete não está imerso em uma realidade, mas sim na representação dela.

É fundamental compreender que o espectador é o elemento mais relevante durante a apresentação teatral. Conforme mencionado anteriormente, sem espectador não há espetáculo. Portanto, é imprescindível que o espectador acredite no que está testemunhando, identifique-se com a cena e sinta o desejo de se envolver com a narrativa. Conseqüentemente, é vital apresentar no palco ações e personagens que envolvam conflitos e situações extraordinárias, cativando o espectador. Além disso, é necessário expressar a emoção adequada para cada situação apresentada, de forma que, por fim, o espectador se sinta atraído e empático com o que está assistindo.

Cada emoção possui características específicas em nível orgânico e gestual. Com o conhecimento aprofundado dessas características mencionadas anteriormente, é possível representar essas emoções de maneira crível.

Espera-se que este trabalho abra portas para pesquisas relacionadas aos neurônios-espelho, a fim de sistematizar treinamentos que auxiliem os atores na gestão e representação das emoções, bem como na busca por estratégias de empatia com o público.

## 5. CONFISSÕES/AUTOFIÇÃO: EM CAMPO COM SERGIO BLANCO

Já sabia que era mentira, só observava até onde ele iria continuar. (fonte: deep web)

*[Antes de tudo, antes da leitura deste capítulo, antes busque uma lembrança, uma foto de infância, um momento longínquo da memória, um trauma, um momento de gozo, um momento esplêndido; antes de nada, busque conectar-se consigo mesmo; antes de nada, deixe de lado quem você se tornou; antes de nada, busque aquele seu primeiro EU. Se considerar que isto já esteja rondando você, comece a leitura, mas, antes de nada, seja fiel às rubricas indicadas, ou pelo menos saiba que está mentindo. Isto já basta para iniciar a leitura.]*

Se pensássemos nesta tese como uma série, ela narraria o percurso de um pesquisador e encenador cênico, cheio de desventuras e progressos, e que, no trajeto, como forma de entreter, divertir e emocionar seus espectadores a cada novo capítulo, acontecimentos variados e complexos vão surgindo, com a finalidade dos espectadores verem, sentirem e empatizarem-se com seu caráter e sua capacidade de tomar decisões únicas, até a chegada do último episódio/capítulo, onde ele, o pesquisador, alcança seu objetivo final: escrever e defender sua tese.

Poderia ser qualquer trama, poderia ser a narrativa que não envolvesse nada de sua personalidade e fosse baseada e referenciada com estudos profundos, baseados em autores distintos que não exponham sua personalidade, poderia ser muitas coisas, mas, neste caso, tramas de um trama que faz e torna-se necessário expor e dimensionar a figura dessa pessoa, deste pesquisador/encenador, em sua busca – seu percurso. Vemos que, passo a passo, seu caminho é seu escopo de investigação, é seu reduto, e, por que não, seu refúgio diante de todas as mazelas que envolvem a terrível trama.

Como Ulisses, este pesquisador tem que enfrentar seus demônios, seus medos e atravessar junto ao Exército de Brancaleone lugares onde reina a peste, onde os moribundos rios exalam odores fétidos; porém se conseguir criar uma ponte e atravessá-los, chegará, chegaremos, ao próximo episódio. Para isto, o próprio roteirista de si mesmo – o pesquisador – coloca-se em confronto com seus limites, e seus limites vão abrindo espaços para reconhecer que fracassou. Neste instante, sucumbindo diante de suas limitações, ele pensa que já tem um

contrato com a provedora de *streaming* e precisa finalizar o episódio; neste momento, como roteirista de sua própria série, inventa, cria, uma ponte para atravessar o rio, e ali iniciar sua nova saga que, sabemos, nunca será a última.

*Mi arte es una ficción real,  
no es mi vida pero tampoco es mentira.*

*Sophie Calle*

Foi em busca de um modo particular em criar uma linha de investigação prática sobre a direção, encenação contemporânea, que figuras foram atravessando o caminho desta pesquisa. Até mesmo afirmo em dizer que não somente foi o acaso, mas também foi a busca por encontros, por inventar novas rotas a serem exploradas, com uma necessidade invisível, mas que latia dentro de mim, que a busca deste processo foi se transformando em outra coisa do que aquela imaginada no início de tudo.

Eugenio Barba dizia que é necessário aprender a aprender, e roubando suas palavras digo que sim, é necessário aprender a ver-se para indicar no outro a si mesmo. Como tratamos da construção do olhar do Diretor/Encenador dentro de uma cena plural e fronteira entre diferentes aspectos e disciplinas artísticas, a necessidade de ver com novos olhos o que aparentemente já se conhecia é um estímulo e uma necessidade, porque a arte, o acontecimento cênico que ocorre ao vivo, é assim também: sem um novo dia, uma nova obra, um novo respiro. A pergunta deste capítulo seria qual o novo respiro, qual o novo alicerce, ou elementos de pesquisa dos quais poderia o diretor fazer uso para somar a seus novos modos de criação, para fomentar o desejo e prazer por mais potência, por mais presença, por mais vibração diante de seus interlocutores futuros: os espectadores?

Foi assim...

Foi a partir do encontro com o encenador, professor e dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco que “aquela ponte” foi criada no momento de crise.

Em agosto de 2019, depois de infinitas tentativas para entrevistar Sérgio Blanco<sup>41</sup>, recebi um e-mail de sua produtora em Madrid, que Blanco estaria chegando para algumas

---

<sup>41</sup> Sergio Blanco é um dramaturgo franco-uruguaio que escreve, principalmente e acima de tudo, autoficções. Não apenas isso. Ele vai um pouco além. Pois ele escreve autoficções que, muitas vezes, falam sobre a própria autoficção – “metaautoficções” – e, além disso, ministra oficinas e seminários sobre a autoficção, mantendo-se firme nessa linha de ação peculiar que alimenta mais de uma dezena de obras representadas em todo o mundo.

conferências em Montevideu e, se ainda tivesse o interesse, Sérgio poderia me receber um dia. A notícia caiu como uma luva; tinha recém terminado o processo de criação de L.U.N., e teria um tempo e “cabeça” para poder elaborar um argumento de entrevista com profundidade com Sérgio. O tema em estudo era tentar me aproximar de Blanco para averiguar os caminhos que edificaram sua vasta investigação teórica e prática referente a criação desde a perspectiva da autoficção.

A autoficção tem uma presença significativa e duradoura na literatura, possivelmente desde tempos imemoriais, embora não tenha sido categorizada como tal até épocas mais recentes. Pode-se observar elementos autoficcionais em obras de autores notáveis como Dante, entre outros. Também encontramos traços dessa abordagem em autores como Unamuno, Borges e Umbral, além de Emmanuelle Carrère, que se destaca nesse contexto. Não podemos negligenciar a proliferação de romancistas que exploram essa forma literária, incluindo nomes como Hunter S. Thompson, Manuel Vilas, Marcos Giralt Torrent, Vila Matas, Rosa Montero e Marta Sanz.

A autoficção é um território literário complexo, caracterizado por uma notável diversidade de abordagens e estilos. Pode ser considerada tanto uma estratégia narrativa para envolver o leitor, como exemplificada no uso do "manuscrito encontrado", quanto uma ferramenta para tornar a criação literária mais acessível, como César Aira sugere.

O acadêmico e romancista francês Serge Doubrovsky é creditado por cunhar o termo "autoficção" nos anos setenta. A origem dessa terminologia é curiosa, como destacado por Sérgio Blanco. Em seu romance *Hijos*, o protagonista, após uma sessão de análise com seu psicanalista, começa a contemplar a ideia de escrever sua autobiografia dentro de seu carro, concebendo-a como uma manifestação de autoficção. Esse episódio, inicialmente trivial, desencadeia uma reflexão mais profunda, levando ao estabelecimento da autoficção como um campo de estudo acadêmico e teórico.

A definição de autoficção suscita debates intelectuais sobre seus limites e distinções em relação à autobiografia. Sergio Blanco argumenta que, ao contrário da autobiografia, que presume uma busca pela verdade, a autoficção envolve um compromisso com elementos fictícios e a *incorporação deliberada da mentira*. Em consonância com a definição de Serge Doubrovsky, a autoficção é compreendida como “uma narrativa de eventos e fatos estritamente reais, porém filtrada através de uma lente ficcional”.

Enquanto a autobiografia tradicional costuma ser um privilégio de figuras notáveis e vencedoras, escrita tipicamente no final da vida, a autoficção se apresenta como uma abordagem literária acessível a qualquer indivíduo disposto a dominar a arte da fabricação

narrativa. Nesse sentido, a chave para o sucesso na autoficção reside na habilidade do autor em criar narrativas verossímeis, mesmo quando baseadas em eventos e fatos reais.

### **5.1 Em Campo com Blanco**

Antes de começar a desvelar meu encontro com Sérgio, devo dizer que minha aproximação com a autoficção partiu de uma necessidade de compreender alguns impulsos pessoais. Enquanto performer, estes impulsos eram como subtextos armazenados em minha musculatura e memória, que sempre remete a fatos, acontecimentos pessoais, que de algum modo, ao estar em cena, me ajudavam a conduzir algum trabalho como ator/performer: era como se percebesse que eles queriam falar por mim, ser cúmplices em tempo real de uma experiência, e de modo escondido, se revelam aos espectadores.

Entendendo que minha vida pessoal gritava e era suporte de minha criação, mesmo não tendo consciência do fenômeno que se desprende, percebi que era necessária uma confrontação maior para entender e poder usar estes acontecimentos a favor de minha prática artística.

Por outro lado, ao assumir a função de direção, a autobiografia e a autoficção tornaram-se modos recorrentes de trabalho. Isso se deve ao fator intimidade e desejo, elementos que considero essenciais para a criação artística. Recorrer à intimidade como base na criação coletiva não só enriquece o processo, mas também fortalece a conexão entre os colaboradores, proporcionando uma experiência autêntica e significativa.

Ao utilizar elementos autobiográficos e autofictícios, abro um espaço onde a vulnerabilidade e a honestidade são valorizadas. Essa abordagem permite que cada participante explore suas próprias histórias, emoções e experiências, criando um tecido narrativo rico e multifacetado. A intimidade, nesse contexto, não é apenas uma ferramenta de exploração pessoal, mas um meio de estabelecer um diálogo profundo e sincero com o público.

Além disso, essa prática de integrar a intimidade e o desejo no processo criativo molda a maneira como me aproximo da direção. Cada projeto torna-se uma jornada compartilhada, onde as fronteiras entre a vida pessoal e a arte se dissolvem. Isso cria um ambiente onde a colaboração é estimulada e as contribuições individuais são valorizadas, levando a uma co-criação genuína e inovadora.

Em suma, a autobiografia e a autoficção não são apenas técnicas narrativas, mas pilares que sustentam minha metodologia como Diretor/Encenador. Elas permitem que o processo

criativo seja um espaço de encontro e troca, onde a intimidade e o desejo são os motores que impulsionam a criação artística.

O desejo também é algo que movimenta e comove; é a partir dele que as conexões interpessoais se deslocam e abrem caminhos para serem aprendidos, juntos, a serem compartilhados dentro de um caldeirão criativo: uma obra. Em muitos processos de criação notei que a “morte” do desejo era o momento que se afundava o espetáculo, onde as energias se dissipavam para lugares comuns e longínquos daqueles que antes almejavam alcançar um ponto comum, mesmo sendo e tendo histórias totalmente diferentes.

Encontrar com Sérgio, este grande referente do teatro mundial e, principalmente, ter através de sua pessoa, em tempo real, conceitos e premissas usadas pelo escritor, teórico e diretor em suas criações, seria de grande aprendizado, além de poder trazê-lo para o Brasil, onde algumas de suas obras já foram encenadas, mas que o criador dentro de um universo acadêmico é pouquíssimo explorado.

Além de mergulhar na criação de Blanco, este encontro servira para encaixar o eixo conceitual desta pesquisa, somando junto à atuação por estados, o corpo em risco, agora estaria bebendo da fonte de um dos principais criadores da autoficção. Lembrando que esta tríade – atuação por estados, corpo em risco/acontecimento e autoficção – forma parte dos elementos estéticos e fundantes das encenações conduzidas por mim.

## 5.2 Desnudando o encenador: o corpo na pesquisa

Fotografia 38 – Sergio Blanco



Fonte: Fotografado por Robert Yabeck

O inesperado e único encontro presencial com Sergio Blanco aconteceu em final de agosto de 2019. Marcamos nossa conversa no *Bar Café Iberia*, lugar clássico de Montevideu,

situado a duas quadras da zona portuária da cidade e frente ao Banco Central: as figuras que transitam o lugar vão de artistas, bêbados, usuários de pasta-base, funcionários públicos do Banco Central e músicos. Muitas frases, sentenças desta tese, foram pensadas e elaboradas em alguma mesinha pegajosa de *grappamiel* do *Café Iberia*, portanto, estar neste lugar com Blanco era também estar em meu refúgio uruguaio.

Assim que Blanco chegou, o vi olhando e buscando uma referência desde a porta do lugar. Levantei a mão, seu olhar cruzou com minha mão e o meu olhar e, assim, vi um sujeito, magro, vestido com uma blusa negra e capuz, como se quisesse esconder a cara, com a coluna um pouco encurvada, e as mãos nos bolsos da calça jeans negra. Veio e se sentou frente a mim. Assim que Blanco se sentou, baixou o capuz do agasalho, e me perguntou: “*Que haces aquí en Uruguay?*”

Não me surpreendi pela ousadia ou quebra de gelo entre dois desconhecidos. De alguma maneira este trabalho em campo já vinha sendo um lugar de afinidades e quebras de protocolo entre entrevistador e entrevistado. A partir desse momento, me dei conta que outra vez esta não seria uma simples entrevista para um programa de doutorado, mas tinha potencial para ser uma outra experiência em campo.

Claro, expliquei a Sergio meus anseios com a pesquisa e abri um pouco da minha investigação doutoral, do modo como a função/ofício de Diretor/Encenador estava se tornando algo visceral em minha vida como criador, e que no Uruguai este fenômeno se tornou mais forte devido a tudo que estava acontecendo desde que iniciei o trabalho em campo. Também relatei minhas descobertas e experimentos sobre o trabalho de direção e a maneira de conduzir processos. Logo lhe contei dos espectros sobre a autoficção, que neste trabalho como diretor estavam ecoando em meu ser como um lugar de estruturar um método específico de trabalho, alinhado às correntes de atuação por estados e o risco físico.

Outra vez, Sérgio me cortou e foi direto: “*Que buscas de mi, que puedo decirte y crees que te esto servirás?*”

Por uns 4 segundos me ausentei animicamente da cadeira e do *Bar Iberia*; Sérgio tinha me encurralado, e poderia pensar que aquele corte, e a pergunta tal como foi feita, era uma espécie de grosseria, e pressa.

*Fausto: Busco entender caminos recorridos tuyos que puedan ser disparados mismo para futuros trabajos, ya que la autoficción, desde mi punto de sentimiento, sirve para esto, para construir junto a los performers un elemento de dirección, donde se planea e se construye intimidad. Además creo que los deseos, los secretos y las memorias personales, son lo que lleva*

*al estudiante, un performers, y cualquier otro artista a tornarse público, con su cuerpo, con sus acciones: se exponen frente a otros, a los espectadores.*

*Sergio: Fausto, no? Tu nombre, es cierto?*

*Fausto: Si, si.*

*Sergio: Podría ser que no, por esto te pregunto. ¿Por qué te pusieron este nombre?*

*Fausto: No sé, pero mi madre nunca había tenido conocimiento, antes de ponérmelo, que existía una obra teatral llamada Fausto.*

*Sergio: Interesante. Y te volviste actor?*

*Fausto: Si, hice la facultad.*

*Sergio: Ya pensaste que tu madre te armó una trampa; como tal vez te puso este nombre para recordarte de por vida que Fausto es una mala persona, un ser de las oscuridades? ¿Ya pensó que tu madre te odiaba, cuando lo pariste?*

*Fausto: No podría afirmar esto.*

*Sergio: Quizás, si no tienes miedo de ver sus fantasmas escondidos en tus propias sombras, pueda contestarte y llegar en una respuesta sobre su propio origen.*

*Fausto: Pero, Sergio, ¿Tienen el origen de mi nombre, con el odio de mi madre?*

*Sergio: Mira, pensar en autoficción es pensar en ti mismo, en tu propia historia.*

*Fausto: Pero, no estaríamos tratando de autobiografía?*

*Sergio: No, lo quiero adentrar es como artista, tenemos nuestras subjetividades y es desde ellas que hago mis propias mentiras, construir desde mi modo de ver lo que ya me paso, o lo que deseaba que me pasara, para reflexionar. Este reflexionar en mi trabajo es mentir, soy un gran mentiroso, por esto te cuestión se tu nombre no viene del odio de tu madre por ti. ya pensó que esto podría tornarse una consigna, una start, un punto de partida para una obra autoficcional?*

Sérgio me colocou contra a parede, e haviam passado somente cinco minutos desde sua chegada. E eu ali, pensando que entrevistaria Blanco, mas o que ele, naquele íterim de tempo, fez foi me apontar seu método de criação, desde minha própria percepção do meu próprio EU. Acredito que Sérgio, percebeu meu estado de transe, de demência, de inação perante sua provocação, e me estendeu a mão: “*Placer, Sergio Blanco*”.

Me confortou Sérgio, com este pequeno aceno de delicadeza, mas no fundo o queria matar, queria não ter me deixado ser complacente e vulnerável a sua pergunta inicial; foi a partir daquela pergunta que este primeiro e único encontro com Sérgio me desmembrou.

A entrevista com o grande dramaturgo franco-uruguaio, para mim, já tinha ido por água abaixo. Foi aí que Sérgio se levantou da mesa, colocou nos ouvidos um fone, e me sugeriu fazermos uma caminhada. Aceitei, mas com a sensação de um perdedor.

---

Enquanto caminhava com Blanco a meu lado, durante uns 400 metros, ou quatro quadras, Blanco não disse uma palavra. A mim não importava; estava ali, somente caminhava. Desta vez, cortei a caminhada próximo a antiga muralha que dividia a “ciudad vieja” do centro de Montevideú e lhe perguntei:

*Fausto: ¿Porque te hace pensar que la autoficción es un medio potente para la creación escénica?*

*Blanco: Porque es de ella que me referencio a mi mismo, como creador, y desde este punto, es donde mi yo, mi ser, puede acceder al otro. Mismos distintos, pasamos por acontecimientos parecidos, y de alguna manera, el otro, el espectador siente que mi Yo es el Yo de él, el espectador.*

*Fausto: De dónde partir? Existe para ti en estos años de investigación con decenas obras escritas y dirigidas, algún punto dónde recorrer para acceder y dejar con sus pares, sus actores, tenga ganas de acceder a estos recuerdos y posiblemente mentir sobre ellos?*

*Blanco: Ya te lo dije de dónde partir: de la mentira! De la ficcionalización de algo, o sea, para que no te confundas de los caminos que uno traspasa, y de las tatuajes que te cicatrizan en la piel de la memoria. Y obvio, del deseo por trascender a ti mismo, de reinventarte como sujeto.*

*Fausto: Como?*

*Blanco: Jamás podría decirte que hay una fórmula de escritura o de puesta en escena autoficcional, es esto que tu investigación doctoral busca. No soy tan atrevido en decirte que hay un único método. lo que puedo sugerirte es investigar tu genética, tu espectros, tus fantasmas, que andan contigo desde la infancia, hasta los días actuales. Como por ejemplo esta “tentativa de entrevista” podría ser un acto autoficcional. Todo depende como se coordina y cómo construye su propia mentira, a partir de los recursos que vos mismo tienes, de tu propia experiencia. Cada una de mis autoficciones no fue escrita tanto con el propósito de exponerme, sino más bien para explorarme. Todas ellas surgen a partir de un "yo" que busca en la escritura una manera de encontrarse a sí mismo y, de esta manera, también encontrar a los demás. Así, a través de esta escritura del "yo," he descubierto la posibilidad de expresarme, es decir, la capacidad de construir mi propio relato y, de esa forma, conectarme con los demás. Sin embargo, este relato escrito será inevitablemente ficticio, como lo es toda narración, ya que la*

*transformación de la realidad en lenguaje la convierte en una ficción. Como Philippe Vilain señala con precisión: "lo que convierte algo en ficción es la escritura, es decir, la narración literaria, no la invención o deformación de los hechos". La escritura, en otras palabras, aleja y distorsiona la realidad. La convoca de alguna manera, pero lo hace para traicionarla. Toda escritura implica una traición a la realidad porque los procesos de poetización cambian, alteran y transforman. Autoficcionalarse es como disfrazarse: desdibuja las huellas de lo vivido. Y esta es la gran paradoja de la autoficción: buscarse a uno mismo para finalmente dar con un uno mismo falso.*

----

Depois de uma pausa reflexiva, Blanco retoma:

*Sergio: Si tienes ganas te hago una propuesta práctica. Una experiencia tuya, personal, sobre modos que venga extraído de la autobiografía, y que puedan converger en escritura y práctica performática.*

*Fausto: Si, claro que acepto.*

Blanco senta-se em um banco da *Plaza Independencia*, localizada na fronteira entre *Ciudad Vieja* e Centro de Montevideú; ali naquele banco me sugere que pegue um papel, lápis ou caneta e anote as seguintes demandas:

*Sergio: Todavía no anote nada. Te hablo ahora como director, con respecto a mi trabajo con los actores, desde mi singularidad. Veo que anterior a trabajar un texto autoficcional, y construir una base de puesta en escena con los performers/actores, es necesario hacerlos bucear en sus propios espectros, dejarlos a deriva en sus fabulaciones, para mi es a partir de ahí, que estamos listos, para entrar en un proceso de montaje, a partir de una dramaturgia, que no fue escrita por ellos; pero que a partir de conectarlos con sus fantasmas autobiográficos, otras puertas se desvelarán a encontrar una dramaturgia pronta. Esto será de ellos, ellos pondrán sus fantasmas, miedos y cicatrices en la obra, más allá de lo que piensa el director o el dramaturgo cuando la escribió. Ahora si, se quiere anotar y escribir para sí, a modo de prepararse para poder preparar otros es fundamental tener en cuenta su autobiografía, anterior a pedir que sus actores/performers busquen desnudar de la suyas.*

----

O que propunha Sérgio a mim era ter uma espécie de cartografia pessoal e manipulada de minha própria autobiografia, transfigurada em autoficção para, a partir dela, ter disparadores e dispositivos para propor junto a performers, no caso como diretor, para potencializar um trabalho prévio ou de preparação para uma obra. Em resumo, o que propunha Sérgio era eu

mesmo experienciar em meu corpo elementos que compunham sua prática ou método autoficcional.

----

Blanco me orientou a escrever algumas palavras que ele mesmo escolheu. A partir destas palavras, escrever um momento ficcional sobre o fato, momento, acontecimento que estava dentro deste acervo histórico e memorial. Com as palavras soltas e de algum modo vagas busquei criar uma espécie de organograma, um disparador de escrita autobiográfica. Com

Parto/nascimento:

Violência familiar:

Violência sexual:

Violência e Juventude:

Brinquedo sonhado:

Vozes de retaliação:

Primeiro Velório:

Segundo Velório:

Sexo:

Sua cidade natal:

Sua rua natal:

Paredes de sua casa:

Presença do pai:

Amor renegado:

Drogas:

Brigas:

Doenças:

Livros:

Rock 'n Roll:

Assim que termina de ditar as premissas Sergio me orienta a reescrever em formato de uma conferência. O objetivo final era apresentar esta “conferência” em modo particular a ele em outro momento, assim que eu concluísse e acreditasse que fora fiel às confidências sugeridas. ISTO NUNCA CHEGOU A OCORRER. Nunca mais voltei a ver e falar com Sergio, porém roteirizei o que me pediu e criei um formato de autoconferência, ou melhor, através das premissas que me passou Blanco, busquei vasculhar em minhas memórias e entranhas duros

acontecimentos que me comovessem nesse sentido de ser artista, e pude ver, sentir e gozar dores e sofrimentos que este enunciado proposto pelo dramaturgo me servia e condicionava no meu labor. Ademais, vejo que, de algum modo, percorria este glossário de Sérgio, sem mesmo ter consciência que já há anos o vinha usando guiado por impulsos – até então desconhecidos.

Ao ter em conta que posso, como encenador, usar estes recursos com clareza, me auxiliou e segue auxiliando a descobrir ferramentas para auxiliar os performers com que trabalho, em ajudar encontrar caminhos, e realizar escolhas que atravessam um processo de autoconhecimento ou, como venho chamando, esarteamento da persona, do EU.

## 6. O OFÍCIO DO DIRETOR/ENCENADOR: AMALGAMANDO PRÁTICAS

Figura 5 –Correio para Brook

### **Intento contestar una carta**

Estimado Mr. Howe,

Su carta llega inesperadamente y me pone en aprietos.

Se pregunta usted cómo ser director.

Los directores de teatro son sus propios empleadores. Un director que está sin trabajo es un contrasentido explícito; es como decir que un pintor está sin trabajo, y muy diferente a decir que es un actor quien está sin trabajo; el actor es siempre víctima de circunstancias ajenas. Uno se hace director creyéndose director, y después convenciendo a los demás de que eso es verdad. De manera tal que, en cierto modo, conseguir trabajo es un problema que tiene que ser resuelto apelando a las mismas habilidades y recursos que hacen falta para ensayar. No conozco otra manera que no sea la de convencer a la gente para que trabaje con usted, lograr así emprender algún trabajo –incluso sin recibir paga por ello– y presentarlo al público; donde sea, en un sótano, en la trastienda de un *pub*, en la guardia de un hospital, en una cárcel. La energía que produce el trabajo es más importante que ninguna otra cosa.

De manera que no permita que nada ni nadie le impida estar en activo, aun en las condiciones más precarias, en vez de perder tiempo buscando las condiciones ideales, que quizá nunca lleguen. En última instancia, el trabajo llama al trabajo.

Sinceramente,

PETER BROOK, 1976.

Fonte: Diário de Bordo, “Corpi senza ossi”, Pesaro, Iatália, 14 de jan. de 2020.

*Pedi a Francesca que usasse como apoio uma parede da fábrica de suprimentos bélicos, e com a palma das mãos fosse descansando as cascas de tinta que já estavam se desprendendo da estrutura de cimento. Simultaneamente, Francesca realizava o movimento com as mãos, seus pés descalços amassavam cuidadosamente pedras e outros resíduos dos escombros da*

*fábrica em ruínas. Aquela imagem, simples e emblemática, já era algo interessante para se ver: seu corpo nu, o cuidado e o perigo de se machucar entre placas sujas de amianto, e pedras pontiagudas, intercalando com o movimento quase sincronizado de suas mãos, arrancando os pedaços que emergiram da parede daquele lugar que outrora fora uma fábrica de suprimentos de apoio bélico para o Governo Facista de Mussolini, era imponente e abria espaços para múltiplos significados. Não obstante, como encenador e observador externo, sugeri a Francesca agregar uma outra camada em sua ação; agora em sua voz, um texto: a indicação sugerida foi de sobrepor a sua movimentação no espaço, uma memória, ou uma canção de ninar, que sua mãe lhe contava em sua infância.*

*Francesca demorou alguns segundos para executar a indicação proposta. E quando iniciou a canção de ninar de maneira gradual, percebi que sua musculatura se modificava, vendo em suas costas nuas músculos tensionados que, antes da canção de ninar, não eram revelados aos olhos externos. Ao mesmo tempo, os movimentos suaves de arrancar casca de tintas da velha parede tornaram-se algo brutal, o que desencadeou uma ação violenta, tudo isso somando-se ao canto, que da suavidade havia transcendido para uma voz gritada. Algo sucedia com o corpo e memória de Francesca, desde que lhe pedi para acessar uma canção de ninar contada por sua mãe.*

*Lara Barzón, performer que estava ao meu lado juntamente com um fotógrafo pertencente à equipe do espetáculo, vendo o improviso de Francesca, mudaram suas feições; algo lhes incomodava, algo que tinha partido da ação de Francesca. Depois de uns dois minutos de improviso com a canção de ninar, o torrencial estado que aquela figura nua sobre os escombros da fábrica em ruínas havia se transformado em uma figura diabólica, um estado inesperado, pelo menos para mim, como diretor, que nunca havia imaginado que poderia ter alcançado este grau de intensidade.*

*Francesca freia a ação e me olha com os olhos cheios de água, e com os dentes de leoa ferida começa a me xingar, a me ofender verbalmente, ao mesmo tempo que caminhava em minha direção sem se importar com os pedaços de materiais de construção que feriam seus pés.*

*Lara e o fotógrafo a contiveram e evitaram que me agredisse. Francesca, por uns instantes, seguia xingando-me de nomes e palavras fora do meu entendimento; a única ofensa verbal que entendia era “vaffanculo extra-comunitario”.*

*Passados alguns minutos, Francesca se recompôs. Eu tentava entender racionalmente o que ocorria, e não me dei conta até que Francesca, em italiano, revelou que minha proposta de sobrepor a canção de ninar e a memória de sua mãe cantando a fez explodir e perder o*

*controle de si. Em uma conversa somente entre nós dois perguntei a Francesca se ativar esta recordação da sua mãe lhe trazia este tipo de remorso, e se ela quisesse não tocaria mais no assunto/prática. Lhe contei, e dividi algo que para mim, como diretor, carrego em meus ombros desde 2007, o assassinato da minha mãe no Brasil, como estes fantasmas ainda me atormentam e como pude ir, com o tempo, assimilando e deixando que afetação sentimental fosse derivada para um lugar de criatividade.*

*Francesca me revelou fatos que a memória de sua mãe lhe causava e da relação íntima entre as duas, e me pediu que, até que ela me desse autorização, eu não pedisse algo que envolvesse sua relação familiar.*

Fotografia 39 – Raspas



Fonte: *Corpi Senza Ossa*, Pesaro, Itália, 2020.

O relato anterior conforma parte de um Caderno de Direção da obra *Corpi Senza Ossa*, encenado por mim em parceria com o *Coletivo La Tasca Teatro*<sup>42</sup>, de Torino, Itália, no ano de 2020, na área industrial da cidade de Pesaro, Itália. E é a partir dele que tentarei expor, nesta discussão, alguns equívocos e acertos cometidos durante seu processo de montagem, principalmente relacionados a meu lugar de encenador da obra referida. Antes apresento resumidamente quem é o *Coletivo La Tasca Teatro*, e como surgiu o convite para realizar a direção da obra.

<sup>42</sup> Mais informações disponíveis em: <https://vimeo.com/latascateatro>. Acesso em: 11 de out. de 2023.

La Tasca Teatro, com base na cidade de Torino, na Itália, é formado por estudantes de teatro e dança contemporânea da Universidade de Artes de Turim<sup>43</sup>. Além de possuírem um caráter multidisciplinar em suas criações, o coletivo também administra uma sede, um espaço cultural, onde são realizadas atividades formativas relacionadas às artes cênicas contemporâneas na própria cidade de Torino. A produção artística e executiva do coletivo passa pelas mãos da performer/diretora Lara Barzon.

A construção desta ponte com o coletivo italiano aconteceu em 2019, quando em visita acadêmica em Montevidéu, Lara Barzon assistiu umas apresentações finais da temporada do espetáculo *La última noche* – fato este do qual somente tive conhecimento quando me convidaram a iniciar um trabalho de pesquisa e montagem que culminou na obra *Corpi Senza Ossa*.

Em finais de 2019, Lara Barzon entrou em contato via correio eletrônico. Barzon se apresentava como diretora do *Coletivo La Tasca Teatro*, e que em uma visita em Montevidéu tinha visto L.U.N., e que os aspectos estéticos e dramáticos da obra coincidiam com uma pesquisa que seu coletivo estava realizando na Itália. Lara foi direta e perguntou se eu tinha interesse em conhecer um pouco do projeto e, possivelmente, assumir a direção artística do mesmo. Eu, com um italiano precário, típico das novelas globais que assistia junto a minha mãe, como *Terra Nostra*, lhe sugeri uma chamada por *Skype*, para que me contassem um pouco sobre o projeto.

Em nosso primeiro contato virtual, Lara, juntamente com outros integrantes do projeto, me apresentou a estrutura que pretendiam criar, o nome do espetáculo do *La Tasca Teatro*, e expôs os seguintes materiais e premissas que, futuramente, conformam a obra:

1- Interdisciplinaridade: diálogo inter-relacional entre os integrantes do coletivo, que eram divididos entre bailarinos contemporâneos e atores teatrais.

2 - Criação de uma obra itinerante: baseado em uma dramaturgia espacial entre corpos e arquitetura

3- O local de atuação: fábricas de armamentos bélicos da Segunda Guerra Mundial – estas fábricas estavam em três regiões diferentes de Itália: *Milano, Pesaro e Bologna*.

---

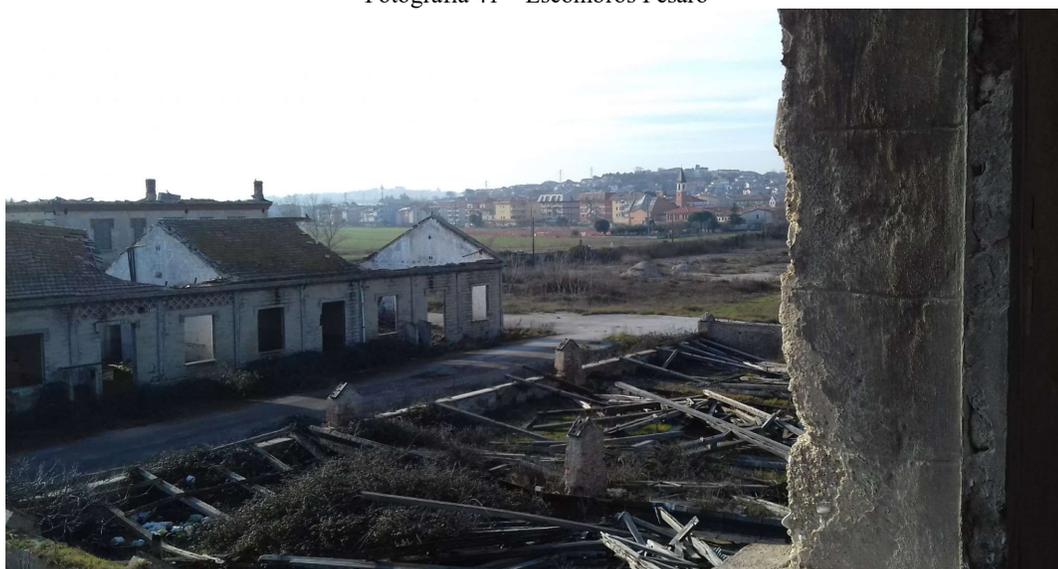
<sup>43</sup> Os dados aqui apresentados estão formatados desde minha experiência com o coletivo em 2020-2021. Não são dados atuais, já que o coletivo se modificou enquanto sua formação nos últimos anos.

Fotografia 40 – Estrutura de desejos em C.S.O



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro.

Fotografia 41 – Escombros Pesaro



Fonte: Fotografado por Fausto Ribeiro

Vi o convite como uma oportunidade em seguir e testar minhas inquietações de pesquisador em outros, e como poderia suceder a recepção dos mecanismos de encenação que, até aquele momento, estavam em fase laboratorial.

Denomino como “fase laboratorial” por se tratar de experiências estéticas pelas quais começava a ver a sincronicidade das suas mesclas e fusões, de seus efeitos colaterais quando uma linguagem entra e explora a outra.

E nesta montagem italiana, estava munido de elementos e práticas que poderiam, nesta obra, colocar em jogo este “laboratório” de encenação a partir da junção dos elementos que objetivam esta pesquisa doutoral, mesmo sem saber se isto, em algum momento, seria possível.

Deste modo, a Montagem de *Corpi Senza Ossa* (C.S.O.) foi um laboratório pessoal de suma importância para esta pesquisa, se contarmos que foi nele que consegui, pela primeira vez, unir: autoficção, atuação por estado e o lugar do acontecimento como eixo dramático da encenação.

### 6.1 Método Zhúkov

Estamos em 2020, na cidade de Torino, em poucas horas tomaremos pelo menos um trem com destino a Milão; antes temos uma entrevista na *Rádio LifeGate*<sup>44</sup>, onde o coletivo *La Tasca Teatro* foi convidado a uma entrevista sobre sua nova montagem, e também sobre o porquê da escolha de trabalhar com um diretor, ou regente – como dizem em alguns lugares de Itália – de origem brasileira. Basicamente este seria o eixo da entrevista.

Junto a mim estava Lara Barzon, produtora, performer e responsável pelo projeto, e Francesca. No caminho até a estação de rádio, me comuniquei com Lara, falando em espanhol, termos que possivelmente poderiam ser explorados na entrevista, uma vez que não os dominava nem de perto, com meu italiano macarrônico baseado na novela *Terra Nostra*. Um inferno! Não sei por que, da minha cabeça não saiam a voz e a imagem da atriz Ana Paula Arósio dizendo “Giuliano, Giuliano”; coisas da minha cabeça! Enfim... chegamos à rádio.

Já nos estúdios e dentro da ilha de gravação onde ocorria o programa, o entrevistador fez algumas perguntas de antemão a Lara, todas relacionadas ao projeto C.S.O. e à dinâmica da pesquisa que estava por começar. Depois de algumas pistas dadas por Lara, o apresentador, em tom brincalhão, dirigiu a palavra a mim: “*Ora parliamo con Fausto Ribeiro, brasiliano e direttore di Corpi Senza Ossa.*”. A primeira pergunta foi direta: “*Qual è la mia metodologia di lavoro per creare e condurre un processo come Corpi Senza Ossa?*”

A pergunta do apresentador italiano me pegou de surpresa, já que nunca tinha pensado em nomear as práticas de encenação que estava realizando nos últimos anos, e simplesmente usar eixos estéticos, como disparadores específicos para cada circunstância ou obra a ser criada. Ao mesmo tempo, me senti desafiado a responder sem dar muitas explicações técnicas e disse: “em C.S.O. estou fazendo uso do método *Zhúkov*, que busca integrar a autoficção como mola propulsora da criação dramática, tendo como suporte o trabalho performático e pessoal dos

---

<sup>44</sup> Mais informações disponíveis em: <https://mytuner-radio.com/es/emisora/lifegate-radio-412181/>. Acesso em: 21 de out. de 2023.

integrantes, desde uma perspectiva da presentificação cênica através da ativação de estados psicofísicos. Alinhado a isto, crio um lugar de acontecimento, de evento que envolva os espectadores dentro de um jogo, onde as regras mudam e eles, os espectadores, sintam-se envolvidos dentro da obra, como sujeitos ativos e criadores dentro dos minutos que transcorrer o espetáculo”.

Saindo o estúdio Lara me olha nos olhos e diz, antes de entramos na van que nos levaria para o local de ensaio: “nunca me disse sobre este método, que faz uso disto, ou que o teria criado.”. Lhe respondi: “Laris, acabei de inventar um nome pro trabalho que faço.”.

No caminho da rádio até a fábrica, onde outros companheiros nos esperavam para iniciar os ensaios, fui invadido por uma sensação estranha, fruto da “mentira” que contei na rádio; sabia que no fundo não era uma mentira para enganar, para sair por cima de uma situação. Foi, no fundo, aquele momento da invenção do nome do método, um impulso adormecido que teve a oportunidade de brotar através da minha voz em uma situação específica, mas que, na verdade, este “método”, esta verdade mentirosa, expurgada naquela circunstância, me levou a acreditar que, definitivamente, eu estava diante de uma prática pessoal pela qual poderia sim dizer que era um método de trabalho e composição como encenador.

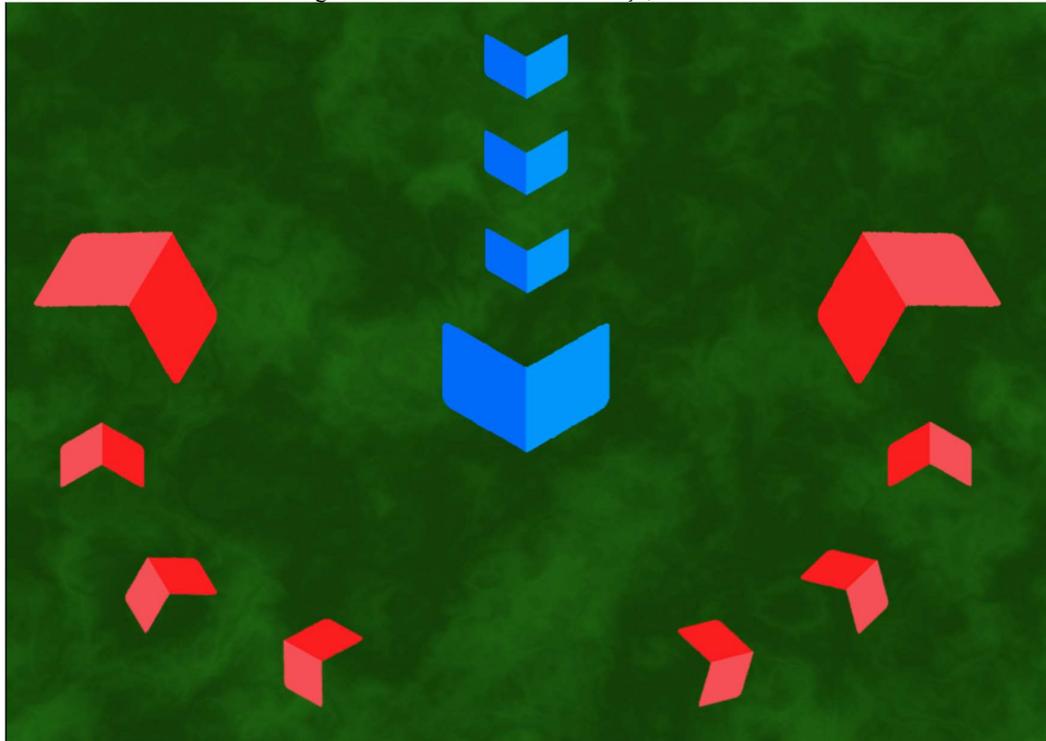
----

O método ou nome *Zhúkov* foi inspirado no general russo Gueorgui Konstantínovich Zhúkov, um grande estrategista bélico do Exército Vermelho, e responsável pela liberação da cidade de Stalingrado, que estava sendo assediada e ocupada pelo exército nazista desde 1941<sup>45</sup>. Esta estratégia usada, *Zhúkov*, na Batalha de Stalingrado, foi a “Movimento de Pinça”, que permitiu encurralar o inimigo no território ocupado, deixando sem saída, uma vez que o exército Russo criou uma espécie de “bolsa”, ou seja, não deixou saídas ao inimigo, que passou a ter duas opções: a rendição ou sua aniquilação total.

---

<sup>45</sup> A desocupação ou retomada de Stalingrado pelo Exército Vermelho, liderada por *Zhúkov*, foi um grande marco para a frente ocidental Russa. A Batalha de Stalingrado, e a vitória do exército Russo, liderado por *Zhúkov*, foi sem sombra de dúvidas, o marco final da hegemonia nazi e, posteriormente, a derrota total de suas ocupações territoriais pela Europa.

Figura 6 – O “Movimento de Pinça, de Zhúkov



Fonte: Google

A aplicação metafórica do “Movimento de Pinça” como estratégia de encenação implica na junção dos elementos anteriormente trabalhados por mim em outras direções, tais como: autoficção, espaço de acontecimento e ativação dos estados. A utilização desses elementos, no ato de criar e compor, escrever um espaço dramaturgico, seja em obras itinerantes ou convencionais, com bailarinos, performers e atores, é o que chamo de Método *Zhúkov*, por envolver e buscar “embolsar” o espectador dentro de uma redoma cênica onde não há escapatória, ou pontos de fuga; é uma tentativa de criar, pelo menos nos minutos que conformam um ato performático ou cênico, uma experiência transgressora, tal como uma realidade paralela em seu cotidiano. Em linhas gerais, busco, através do Método *Zhúkov*, pegar o espectador, por todos os espaços, através de múltiplos sentidos e recursos estéticos, cenográficos e espaciais, de tal modo que todo o conjunto que esteja envolvido em determinada obra seja um potencial e perigoso artefato cênico, pronto a gerar algum tipo de relação, seja ela dramaturgica ou não, com os seres presentes.

## 6.2 Criação de partituras a partir do Método Zhúkov

Fotografia 42 – Ruínas de Lara



Fonte: fotografado por Fausto Ribeiro, 2020.

A encenação de C.S.O., conforme comentamos anteriormente, foi criada em diálogo por performers de distintas áreas artísticas, e o maior desafio foi aplicar as “pinças” que unissem e pudessem gerar um ecossistema equilibrado no que concerne às experiências individuais e do coletivo *La Tasca Teatro*.

Na ocasião busquei amparo no “acontecimento”, ou seja, no espaço performativo onde aconteceriam as apresentações e, ao mesmo tempo que, seria nosso lugar de ensaio: a fábrica de armamentos bélicos na região de Pesaro.

Para mim este era nosso marco inicial, nossa base para criar e gerar uma obra com as características que queriam o coletivo. Se seria o espaço arquitetônico que nos unificaria como uma única célula, mesmo com suas particularidades e individualidades de cada performer, me deparei com a pergunta: como dar os primeiros passos, e quais elementos do Método Zhúkov seriam mais efetivos para iniciar o trabalho?

Mais que tentar responder às inquietações de como iniciar o trabalho prático, e deixar um pouco da ansiedade e das expectativas típicas de um início de processo, ainda mais com pessoas que recém se conheciam, somente me veio a opção de começar com uma típica caminhada de reconhecimento do espaço.

Sem me dar conta desta prática de caminhada – já usada em outras obras itinerantes por mim e que mencionei em capítulos anteriores –, sugeri ao coletivo *La Tasca Teatro* pensar em recorrer aos escombros do local desde o plano baixo, ou seja, rastejando. E a imagem que indiquei na ocasião foi do soldado escapando/se protegendo de balas.

Fotografia 43 – Prática Rastejar



Fonte: fotografado por Fausto Ribeiro, 2020.

A ação de rastejar pelo piso em escombros da fábrica bélica foi executada pelos performers, com a intenção de aquecimento, de contato entre o corpo, o resto de cimento e a poeira do local. Porém, observando as transições e as variações rítmicas dos corpos, esta prática tornou-se uma sequência cênica, ou seja, um modo de bailar o espaço, desde uma outra perspectiva e plano. Os corpos nus dos performers rastejando entre os restos de materiais bélicos em decomposição no local foi uma espécie de saltar ao vazio, já que o risco físico e possíveis agravos pela contaminação da superfície corporal com os materiais químicos do local poderiam causar sérios problemas, até mesmo letais. Tínhamos consciência disso, porém, o desafio contaminou o coletivo e com todos os cuidados e riscos fizemos deste aquecimento um esboço das transições que futuramente vieram a acontecer.

O segundo passo foi que durante este rastejar cada performer encontrasse um ponto específico onde algo lhe tivesse chamado a atenção, como uma parede perfurada, um buraco, uma planta saindo do meio de um bloco de cimento, etc. Encontrando este ponto, este *Site Specific*, voltei a utilizar um quadro<sup>46</sup> criado em encenações anteriores, para ajudar esta etapa.

<sup>46</sup> Quadro 5, na página 119 deste trabalho.

Vale lembrar que esta etapa consiste em encontrar um local, um espaço, e neste espaço criar uma partitura narrativa. Este foi o primeiro passo para a criação do roteiro de ações da obra.

Encorpo-ruína associa-se a memórias culturais, resquícios e ruínas arquitetônicas, mas também a fragmentos e lembranças individuais do intérprete, e é a interação entre um ou mais elementos que quando associados e ampliados por situações que afloram os sentidos corporais, que criam um fluxo [...] (COSTA, 2021, pps. 117-118).

A professora, performer e pesquisadora Raissa Costa, da Universidade de Manaus, usa a expressão Corpo-Ruína, como uma metáfora textual sobre a criação performática em espaços em estado de abandono. E neste sentido, em parte desta primeira etapa de investigação e criação de C.S.O. uso este recurso apresentado por Raissa, como um lugar de criação, já que o diálogo entre esta criação e a tese doutoral da Costa possui amplas similitudes.

Desde a criação destas pequenas cenas, ou *site specifics*, a pergunta que me veio como encenador era como bancar a ideia do “mentiroso” Método *Zhúkov*, criado especificamente para este espetáculo. Ou seja, como estruturar o “Movimento de Pinça” dos performers e embolsar os espectadores em uma redoma sem escapatória, dentro de um espaço cênico gigantesco.

Para tentar ser realista e não deixar cair o processo em uma vala sem fundo, busquei delimitar, junto aos performers, um espaço de condução dos espectadores por ambientes, por quadros. Deste modo, cada cena, ou ação performática, deveria ser construída tendo como base a especificidade do espaço elegido, para evitar possíveis desgastes de tempo e abrandamento das tensões requeridas neste processo com os espectadores.

Assim, em quase todas as transições buscamos deixar os espectadores no centro da ação, e nas bordas, nas extremidades e teto, ocorreriam os atos performáticos.

### **6.3 Relatos Autoficcional e Estados**

O alinhamento destes três eixos da encenação foi basicamente criado simultaneamente. Desta maneira, após encontrarmos os lugares onde seriam realizados os “quadros”, cada performer deveria compor uma gama de ações físicas e narrativas que partissem de um acontecimento autobiográfico e, logo, subverter este acontecimento em um relato autoficcional.

Com o local escolhido (*site specific*), a narrativa determinada em algum ponto da fábrica, o passo seguinte foi potencializar estes relatos ou dança. O elemento a ser incorporado era onde ativar os estados em cada performer. Neste sentido, retomamos o relato que deu início a este capítulo, onde a performer Francesca teve um rompante de fúria ao se deparar com a memória de sua mãe e, ao mesmo tempo que este, aquela simples música de ninar a deixava em um estado contrário ao que a sonoridade da canção sugeria, já que o que saiu de suas entranhas foi uma fúria reprimida.

Não se trata de entrar em questões psicológicas ou traumas do passado, mas, como artistas, podemos despertar memórias e traumas, e utilizá-los a nosso favor na cena. Neste sentido foi minha proposta a Francesca: usar este episódio para mostrar como a intimidade entre Diretor/Encenador, com seus perfumes, pode ser um fator importante para sanar e alcançar resultados mais profundos, desde um lugar de respeito e empatia.

Francesca, já recomposta, me contou que sua relação com mãe era algo ríspido e, por que não, violento; esta mesma violência se via em suas ações, e em determinados momentos, sem que ela percebesse, estas recordações eram ativadas. Francesca tinha uma fúria preciosa, e para seu *site specific*, mesclar a brutalidade do espaço em ruínas da fábrica, seu corpo nu vulnerável àquela estrutura, ao mesmo tempo que cantava uma música de ninar, e sua fúria, poderia ser algo muito interessante para atrair para a cena, e gerar perguntas a sua audiência.

Explorar os contrastes por meio dos recursos da autoficção, do espaço e dos estados emocionais é uma via, entre tantas outras. Naquele momento, mostrei a Francesca que essas contradições, ou linhas de presença tão distintas, poderiam se transformar em uma ferramenta pessoal para a performer e bailarina, tanto em sua cena atual quanto em trabalhos futuros.

Assim que normalizamos e nos entendemos como criadores, a performer conseguiu canalizar e brincar fisicamente com a imagem da mãe convertida em uma imagem de lagosta pronta para ser cozida. A performer criou esta imagem, para separar do campo real aquilo que a embargava emocionalmente, e usou a fúria como um pretexto sarcástico e cruel – através da imagem da lagosta a ser cozida –, como um disparador ou sensor, ativando o estado de sua cena. Este mesmo estado, revelou uma outra fisicalidade, com o enriquecimento de boa parte de sua musculatura e articulações, da cintura até a cabeça.

Esta experiência com Francesa foi algo novo e ao mesmo tempo revelador para o modo de trabalho que proponho como atuação, seja para atores ou para bailarinos. A ativação dos estados, desde as experiências precursoras que tive com André Carreira e Roberto Suárez, seguem sendo realizadas a partir dos elementos autobiográficos e das circunstâncias específicas para cada espetáculo. Não vejo como uma fórmula mágica que pode ser usada para todos como uma milkshake; é uma experiência relacional entre encenador, performer e o trabalho em questão.

O que busco nestes processos é desenraizar juntamente com os performers elementos que estão ali, bem embaixo da pele, e de alguma maneira outros fatores, e até mesmo técnicas, não os deixa tomar corpo, musculatura. Tudo isto depende do ponto em que cada um quer chegar, que quer se expandir como artista da cena; também não é uma ferramenta mágica, mas é um lugar de potência de dilatação psicofísica que pode ser uma outra força motriz para a

criação cênica contemporânea, para evitar as cascas, ou os contornos excessos físicos que são, a meu ver, muletas<sup>47</sup>.

#### **6.4 *Corpi Senza Ossa***

A criação de C.S.O. foi um desafio como encenador, porque ali consegui, pela primeira vez, fusionar elementos pelos quais esta pesquisa doutoral vinha caminhando. Foi também neste processo de criação, em terras europeias, que presenciei um preconceito na pele, de ser latino-americano e coordenador de um projeto cênico realizado por artistas europeus, como eles mesmo me chamavam, sem que eu soubesse o tão pejorativo que soava o termo “EXTRA-COMUNITÁRIO”.

Por outro lado, logo depois da nossa estreia na cidade de Pesaro, fomos pegos pela crise sanitária de COVID-19, sendo a Itália um dos principais palcos mundiais da epidemia. Em 2021, devido ao abrandamento das medidas sanitárias, o *La Tasca Teatro* realizou outras apresentações de C.S.O., e seguem até o momento presente com a obra, sendo realizada em 2022 no Festival de Avignon, França.

---

<sup>47</sup> Relato autoficcional de Lara disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1NjQMTRxRb3uS29KNMxLilmXcwjKGo7pf/view?usp=sharing>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU OS BURACOS QUE NÃO SERÃO PREENCHIDOS

Este trabalho teve início com um foco específico na criação e atuação do encenador, explorando uma perspectiva fronteiriça na busca de fusionar as disciplinas que convergem em um estilo próprio de encenação. Além disso, examinamos como as apropriações, inerentes ao percurso criativo, não apenas influenciam, mas também estimulam a consolidação dessas tendências de jogo cênico e hibridismos estéticos, através de outros criadores cênicos. É fundamental reconhecer como essas influências são incorporadas e, posteriormente, como contribuem para a evolução das práticas cênicas a partir da experiência prática – uma experiência que se transforma em ação, corpo e espaço.

Ao mesmo tempo que abrimos este caderno de criação com os respectivos leitores, as memórias, os cheiros, as angústias e as frustrações foram base fundamental para reconstruir, no formato apresentado, o conteúdo de pesquisa e criação cênica, desde a atuação do Diretor/Encenador em territórios plurais. Neste sentido, ser porta voz da próprio trabalho, ou seja, autor e criador destes trabalhos, que passaram por territórios reflexivos e críticos, foi um meio de expandir e observar outras esferas e portas que ainda necessitam ser exploradas e abertas para construir uma base sólida e mais contundente no sentido de acomodar tantos anseios e carências pelas quais transitamos neste projeto.

Ainda neste caminho tortuoso e repleto de paisagens perigosas e prazerosas, o fator América Latina foi o corpo, alicerce que transportou esta tese para o lugar a que chegamos aqui e agora. Foi através desta expedição que as reflexões e os desejos foram, passo a passo, formatando as linhas e parágrafos que ainda estão por ser expandidos. Acredito que, com o caminho percorrido, muitas outras artistas poderiam, não somente no âmbito acadêmico, ter um amparo crítico sobre práticas que estão sendo realizadas “sob nosso nariz”, ou seja, que dentro deste país continental que é o Brasil, conhecer um pouco das características e rasgos estéticos de criadores latinos, com países limítrofes, como Uruguai e Argentina, é um importante passo para a geração de novas concessões, de novos olhares e caminhos para a ativação de novos modelos de intercâmbio entre criadores.

Neste estudo, os encontros desempenharam um papel fundamental, continuando a ser a base e o motor que inspiram e reinventam os momentos de intercâmbio e aprendizado entre os pares, entre aqueles que compartilham este ofício e ocupam o lugar do encenador. Os estilos e os conteúdos, independentemente de sua natureza, são imortalizados neste esboço inicial sobre a arte do encenador, ou, se preferir chamar, diretor.

O encenador, figura central na montagem cênica contemporânea, vai além de ser um líder; ele é um aliado que dialoga e escuta atentamente seus performers. Seu objetivo é compreender o que os move, o que os impulsiona na condução criativa e na busca apaixonada de se exporem e se entregarem plenamente. Distante da imagem autoritária e despótica que por vezes acompanha as artes, o encenador se posiciona como um colaborador. Ele aspira não apenas a elevar, mas também a atrair mais espectadores para os espetáculos, seja nos teatros, nas ruas, ou em outros espaços. Assim, o encenador busca ampliar o alcance e o impacto da expressão artística, tornando-a mais acessível e significativa para um público diversificado.

Imerso no campo de atuação ao lado de tantos criadores latino-americanos, tão próximos do Brasil e ainda tão pouco explorados em estudos que destacam suas contribuições para a reflexão sobre as artes cênicas contemporâneas, experimentei uma jornada sem retorno aparente. Esse mergulho profundo, que se revelou vasto e se foi enraizando, criou um solo fértil onde, como pesquisador e encenador, pude dar vida aos meus anseios criativos.

A abordagem singular de Cubas, como diretora e coreógrafa, em sua forma particular de apropriação – *Copyleft* –, do que observa e do que a impacta, representou um dos portais que permitiram a fusão das bases necessárias para a coragem que impulsionou esta pesquisa de campo. A força e a liberdade manifestadas por Cubas ao explorar seu entorno e as experiências de seus pares tornaram-se um exemplo a ser seguido em meu próprio percurso como criador.

As misturas fluidas e geradoras de novos pensamentos, buscadas pela criadora, sem dúvida representaram a dose de coragem que influenciou de maneira significativa o processo de criação e reflexão cênica, visto sob a perspectiva do encenador como um ser que somatiza ideias, pensamentos, conceitos, corpos e tenta, cada qual a seu modo, dar vida a estes através de fragmentos cênicos.

Acompanhar Roberto Suárez e o *Pequeno Teatro de Morondanga* na reconstrução do *Teatro Odeon*, e perceber que, além de ser e atuar como um pesquisador em campo, pude beber de uma fonte inesgotável de energia cênica; duvido que algo parecido reviverei. Construir, ensaiar e se apropriar de um teatro para uma obra, sem dinheiro, sem cachês, durante mais de cinco anos, com o mesmo coletivo de performers/atores, é daquelas coisas hipotéticas criadas na cabeça de artistas românticos e sonhadores – mas que existe –, que vi nascer e que, por detrás de tudo, ainda busca um novo modo de rito, de construção do trabalho do ator, e que as inúmeras ferramentas exploradas por Suárez ultrapassam a mecânica técnica dos trabalhos explorados em salas de ensaio. Com Roberto Suárez, vi de perto como, mesmo com um texto ou argumento conceitual, os atores precisavam mergulhar no processo de criação a partir dos estados relacionados aos futuros personagens da obra. No entanto, com o passar dos anos e a

implementação das leis de incentivo, as dificuldades financeiras inerentes nos amordaçam e nos submetem às regras exclusivas do mercado. Vivenciar Roberto e seu coletivo de artistas foi testemunhar a existência de um mundo à parte, um lugar de sonho, uma chama viva como os rituais pré-históricos que nos contam, onde um homem se reunia à beira de uma fogueira e contava histórias.

Com Cubas e Roberto, vi que em ambos, em lados opostos do tabuleiro – Ela como coreógrafa/diretora, Ele como diretor teatral/bicho de teatro –, seus métodos se encontram e se fundem com um potência avassaladora, se buscarmos aliar o corpo do performer a interagir e dar ferramentas psíquicas para acessar estados adormecidos em cada sujeito; lembrando que nem tudo acontece da mesma maneira, com os mesmos ingredientes. Tudo perpassa a individualidade e personalidade de cada sujeito que entra em contato com os práticas respectivas de cada um dos criadores mencionados. Porém, o corpo em estado iminente de risco – seja pelo espaço cênico escolhido ou pela relação entre os demais performers –, potencializado com ativação dos estados psicofísicos propósitos por Suárez, é uma poderosa cadeia criativa, e deste lugar me encontro como unificador dos dois métodos, ou pelo menos aquele que vislumbrou unir os principais “poderes” de presença que cada diretor explora em suas distintos trabalhos e com distintos atores e bailarinos.

Com Sergio Blanco sucedeu isso. Nosso encontro permaneceu exclusivamente na retórica, na incubação de ideias e desafios, como aquele desenho dos anos 80 ou 90, que tinha a figura do mestre dos magos, que nos momentos de crise aparecia, um senhor baixinho e careca, para metaforizar o desafio que os jovens deveriam realizar para salvar-se do Vingador. Sergio me ofereceu seu tempo, ao mesmo tempo que me mostrou que não existe um método de escritura autobiográfica e sim jogou no tabuleiro as fichas com as quais posso escolher jogar para criar. Sergio não disse, porém me salvou de abismos, sem mesmo saber de tal façanha; foi ali naquelas cartas que descobri que a porta de acesso às memórias e a mentira/segredo são acessos exclusivos do intérprete criador, do diretor, do encenador, como acesso aos lugares mais abismais da nossa existência, e que ali permanece a chama de Suárez e Cubas, e de tantos outros que passaram por esta pesquisa, como os segredos que movimentam e dão coragem para ir mais profundo, seguir mergulhando quando já não existe mais ar.

Muitas perguntas trazidas na introdução deste trabalho às linhas de investigação, criação e modelos expandidos, para serem explorados desde a perspectiva de criação do Diretor/Encenador, ainda seguem reverberando e, quiçá, em algum momento dos trabalhos apresentados puderam ser respondidas, mesmo que em partes. Digo em partes porque hoje vejo que o acúmulo das experiências e dos caminhos que há no corpo de performers, os conceitos

que estão dentro de um processo de criação coletiva, é também um processo de escuta, tal como um poço sem fundo aparente. As paisagens oferecidas neste percurso de criação, como observador externo e auxiliar do corpo de performers que travam uma batalha árdua em busca de conexões, sentidos e outras capas para dar vida a simulacros e espectros, que outrora não existiam, e que em algum momento irão atravessar os sentidos dos espectadores, são um caminho sem fim – um modelo pré-estabelecido não serviria para condicionar a arte/ofício do encenador como único meio de criação. O que vemos e pelo que nos deixamos ser afetados são as perguntas que o próprio processo nos faz durante o mergulho ou salto ao vazio. Cabe estar atento e, pelo menos neste sentido, divertir-se, aprender e comungar com os demais seres que estão em queda livre, as inquietações e prazeres que conformam um processo de investigação e criação cênica.

Alinhado a tudo que foi realizado nesta pesquisa, certamente deixei de lados alguns marcos teóricos importantes, ou seja, muitas vozes, outros encenadores e teóricos que estão latentes nas linhas apresentadas, porém, no formato de escritura desta tese, busquei ao máximo expandir as vozes, os feitos e as criações como o lugar de reflexão, como o lugar de aprendizagem, para oferecer aos leitores uma perspectiva hipoteca sobre a direção cênica e os inúmeros conceitos que sobrevoam este lugar pouco explorado desde o ponto de vista da realização, dos contornos que não saem à luz e que conformam o processo de criação coletiva.

Os recursos usados neste trabalho prático de pesquisa doutoral, como alicerces de um modelo próprio de trabalho, me levaram à criação, mesmo que “esquizofrênica”, de um aparato disciplinar que transita por estéticas e estímulos distintos. O que ressalto destes recursos disciplinares em jogo é que dançam entre si, não ficam condicionados a um modelo; longe disso, tornam-se ferramentas para serem usadas aleatoriamente, sem um formato prévio estabelecido dentro de um processo. Ter estes ingredientes para preparar o jantar espalhados sobre a mesa e dialogar com os gostos particulares dos convidados que estão para chegar é o que intensifica a combinação dos sabores e, destes, o gozo final que está por suceder. Às vezes, pode ser que o jantar passe do ponto, que os ingredientes não se mesquem bem ou que termine o gás... por isto penso e acredito que a tentativa do encontro é o que plasma no espaço e tempo, os fracassos e êxitos de uma obra, ops, jantar.

Os temperos são as desculpas para jogar, para fomentar o apetite criativo, e mesmo que não se fundam, eles – autobiografia-autoficção, estados psicofísicos e os espaços arquitetônicos – tornaram-se uma espécie de base preparatória para o modo de coordenar um processo de encenação que vislumbrei nesta tese, juntamente com os pares que conformam cada equipe de criação.

Os procedimentos gerais de atuação do encenador claramente são parte de cada realidade, de cada coletivo de artistas que se juntam para determinada montagem, e neste trabalho encontrei um referencial teórico através do conceito de “*percepto*”, de Deleuze, que me fez refletir muito sobre estes caminhos e métodos provisórios usados em cada trabalho.

Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los que podríamos denominar perceptos: los perceptos son el dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, “percepto”, en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquel que las experimenta.<sup>48</sup>

Este conjunto de percepções, dito por Deleuze, veio em hora *buena* para auxiliar nomear este emaranhado de práticas, de apropriações e desterritorializações dentro da criação prática que busquei neste caminho como encenador, a fim de ser fiel ao momento, a cada processo, e crítico, ao mesmo tempo, consigo mesmo. Portanto, os *perceptos* usados através de estímulos estéticos me orientaram a construir os caminhos até então trilhados.

Na minha formulação, os *perceptos* são uma construção que engloba tanto imagens e sensações derivadas das nossas percepções, quanto nossos conceitos, julgamentos e preconceitos sobre objetos, pessoas e eventos. Os conceitos sobre o projeto surgem dos *perceptos* que o material nos proporciona. A constante interação na nossa psique entre conceitos e *perceptos* torna a separação entre eles bastante complexa. Nenhum dos dois, por si só, consegue compreender completamente a realidade. É necessário utilizar ambos. Ao operar a partir do conceitual, compensamos a partir do perceptivo, e vice-versa.

Algumas ideias foram rascunhadas através da noção de “*percepto de encenação*”, sendo que alguns exemplos ainda seguem em fase de elaboração. Portanto, proponho a construção de um “*percepto de encenação*” do processo, onde podemos integrar imagens, sensações, conceitos e ferramentas técnicas e expressivas. Isso é claramente observado na publicidade, que utiliza o *percepto* para construir seu discurso e materialidade. Por exemplo, pegamos os conceitos adquiridos de cerveja, amizade, juventude, e os combinamos com a experiência sensorial e perceptiva de sede, alegria e frescor. Ao materializá-los em um discurso audiovisual, criamos o *percepto* “*cerveja xxx, é como você*”, capturando a atenção e gerando o desejo de consumo na busca por essas ideias e experiências sensoriais evocadas pelo discurso audiovisual.

<sup>48</sup> Disponível em: <http://deleuzefilosofia.blogspot.com.ar/2012/02/perceptos.html>.

O *percepto* é uma ferramenta que, sem dúvida, envolve uma visão e percepção particular sobre a criação. Sua elaboração atua como um "efeito guarda-chuva" sobre todos os procedimentos em cada uma das etapas da encenação. A formulação do *percepto* desencadeia o surgimento da materialidade predominante da encenação e dos procedimentos específicos de cada processo.

A construção do *percepto* ocorre após uma análise profunda dos desejos dos coletivos, artistas que se juntam para a montagem de uma obra, performance, etc., em todos os tipos e níveis previamente expostos, relacionados às motivações que impulsionam o projeto. Os tipos de *perceptos* são: *percepto* discursivo, *percepto* aberto e *percepto* técnico.

Os encontros e as práticas geradas nesta tese correspondem a graus variados de *perceptos*, que ao longo deste percurso foram sendo executados, não como uma cartilha, mas através das situações que se confrontavam com a realidade de cada encontro. Deste modo, ficará para um futuro próximo (quem sabe) averiguar com maior profundidade cada aspecto das três escalas de *perceptos* formulados.

De toda forma, os *insights/perceptos* que moldaram este trabalho até o momento derivam de uma perspectiva singular e pessoal. Desta maneira, esbocei um mapa do que absorvi e vivenciei ao longo deste percurso, retirando de minhas próprias experiências internas os elementos que me auxiliaram na construção de uma abordagem para criar conexões significativas. O objetivo é capacitar meus colegas, com os quais colaboro, a iniciar processos criativos, seja no teatro, na dança ou na performance.

Autobiografia – Autoficção	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elaborar mapas derivados de histórias pessoas vividas por si mesmo ou roupas, apropriadas de terceiros; uso constante da mentira, da fabulação sobre o relato.</li> <li>• Na fisicalidade buscar tensões, variações de pesos, tamanhos, e dinâmicas distintas de como o relato interior pode alterar sua capacidade expressiva e interferir diretamente na qualidade corporea</li> </ul>
----------------------------	---

Acontecimento	Aqui divido o Acontecimento em dois núcleos: <b>I - Espacial</b> , lugar, espaço real onde ocorrerá a obra, performance. <b>II – O Conceito</b> , aquilo que será incorporado desde os alicerces da criação, podemos dizer que é aquilo que motivara os primeiros rascunhos e práticas.
Estados	Estados estão diretamente vinculados aos elementos anteriores, a partir das premissas espaciais, conceituais e autobiográficas, se busca criar estímulos psicofísicos desde uma especificidade para a obra em questão. Desta maneira os Estados são criados desde a perspectiva de cada montagem, de cada performance. Neste sentido se busca criar exercícios e práticas relacionadas a obra em si.

Outra vez digo a você que acompanhou este trabalho que estes elementos não conformam um sistema fechado e, sim, são disparadores, são premissas e desculpas para iniciar um processo de trabalho criativo.

Por fim, um fim:

A/C Caríssimos Leitores:

*Antes tarde do que nunca pergunto a mim e a vocês: poderia uma tese ser autoficcional; totalmente inventada, tal como um romance?*

*Me despeço com um “Sejam Bem-Vindos”, caríssimos leitores, porque mesmo que tentemos fechar este ciclo, ele permanece inconcluso. Sim, seria impossível determinar com respostas concretas e determinantes, vias, caminhos e aspectos únicos que definem os métodos, ou as*

*escolhas do diretor, encenador contemporâneo, já que o jogo é infinito, e as percepções seguem em constante mudanças. “Sejam Bem-Vindos” é a expressão que me faz refletir em seguir abrindo portas e novos procedimentos relacionais entre criadores e substratos oferecidos pela vida que grita pelos cantos, como diria Caio Fernando Abreu.*

*O que fica claro nesta pesquisa é a busca pelo prazer, pelo inesperado jogo de gato e rato, que anseia a tocaia, ou o erro; mas que, desde este lugar, o que condiciona é o prazer do risco, porque é ali que mora o intraduzível das artes cênicas, o invisível que toca e modifica os espectadores. Assim, o que fica é: O DIRETOR/ENCENADOR É OU SE TORNA?*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa. Rio de Janeiro: Autêntica, 2015.
- APPIA, Adolphe. *Acteur, espace, lumière, peinture*, Ed: Théâtre populaire, nº 5 Enero-Febrero. París, 1954.
- ARAUJO, Antonio Carlos da Silva. *A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo, pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Coelho Teixeira. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUDIVERT, Pompeyo. “El piedrazo en el espejo”. In: *Funámbulos*, no 13, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- AUDIVERT, Pompeyo. A potência do pensamento. Trad. Carolina Pizzolo Torquato *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, 18 (1), 11-28, 2006.
- AUDIVERT, Pompeyo. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Iraci Poleti. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- AUDIVERT, Pompeyo. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Hicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2010.
- AUDIVERT, Pompeyo. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Boitempo editorial, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Michel Lahud, São Paulo: Editora 34, 2016.
- BALERINI, Casal. Las miradas colectivas. *Revista Milênio*. 2011. Disponível em: <<http://www.perrorabioso.com/node/2914>>. Acesso em: 20 de nov. de 2019.
- BARDET, M. *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Occursus, 2014.
- BARTHES, Roland. *Cómo vivir juntos: Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Ed. Siglo XXI, 2003.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. O teatro da época do Big Brother. *Revista Caderno do Foliás*, n. 13, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Critique of Violence. In: ARENDT, Hannah, *Reflections*. New

York: Schocken Books, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Tatuapé: Editora Brasiliense, v. 1, 1985.

BERENSTEIN JACQUES, Paola (org.) *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa Palavras, 2003.

BEUYS, Joseph. *A revolução somos nós*. Direção e Curadoria geral de Solange Oliveira Farkas. Edições SESC-SP, 2010.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. 2013. Disponível em: <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq\\_interface/4a\\_aula/Hakim\\_Bey\\_TAZ.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2018.

BLANCO, Sergio. *Aproximaciones a la dramaturgia*. Ed. La Habana: Casa de las Américas, pp. 42-77, 2015.

BLANCO, Sergio. *Conferencia brindada en la Universidad ORT*. 2016. Disponível em: <http://fcd.ort.edu.uy/40123/3>. Acesso em: 10 de jul. de 2020.

BLANCO, Sergio. *La autoficción: Una ingeniería del yo*. Temporales, 2015. Disponível em: <<http://www.revistatemporales.com/2016/03/12/laautoficcion-una-ingenieria-del-yo/>>. Acesso em 11 de jul. de 2020.

BLANCO, Sergio. *Tebas Land*. Montevideo: Skené, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *La sociologia como critica de razon*. Barcelona, Montesinos, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, 1995.

BROOK, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la teatralidad y el teatro*, Alba, España, 1994, p.46.

BURGUEÑO, Maria Ester. El espacio no convencional en el teatro uruguayo. In MIRZA, Roger. *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Banda Oriental: Montevideo, 1996.

BURGUEÑO, Maria Ester. *Teatro y contracultura: sumisión y desafío*. Montevideo, Serie Memoranda, ed. XXXIV, (2003).

CABRAL, Biange. Teatro no espaço da cidade – O Lugar Praticado. *Percevejo Online*, vol. 1, n. 1. Rio de Janeiro, 2009.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica – Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CAVRELL, Holly Elizabeth. *Dando corpo à história*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, ed. 19, 2012.

CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, IPHAN, n. 23, p. 21-31, 1994.

- CLURMAN, Harold. *La dirección teatral*. Grupo Editor Latinoamericano, Argentina, 1990.
- COESSENS, Kathlenn; CRISPIN, Darlar; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn: A Manifest*. Ed. Orpheus Institute, 2009.
- CUBAS, Tamara. Tamara Cubas instala su Multitud en Fresno. *Revista Milenio*. Guadalajara Mexico. Volume 21, p. 17-46, 2011.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. *Cartas a un joven dramaturgo* (sobre creatividad y dramaturgia), Dolmen, Santiago de Chile, 1995, p. 36.
- De MARINIS, M. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Railton Souza Guedes. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, vol. 1, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Escritura y Diferencia*. Trad. Roxana Rodrigues Ortiz. Barcelona. Ed. Seuil, 1967.
- DUARTE, Kelley. Autoficción. In *Glossaire des mobilités culturelles*, BERND, Z. e DEI CAS-GIRALDI, N. (dir.). Bruselas: Tras-Atlántico Literaturas, 2014.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro jeroglífico*. Atuel. Buenos Aires, 2002.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, nº 8. São Paulo: USP, 2008.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Tradução: MARTIN, Diana González e PERUCHA, David Martínez. Colección: Lecturas, Madri, 2013. FISHER, HERMANN, 27 de julho de 1920, Conferência no UBER die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institut. Apud. (2012) pag. 15-24.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, trad. Raquel Ramallete Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. Lo ominoso. In: FREUD, S. *Obras completas*, trad. ETCHEVERRY J. L. Buenos Aires: Amorrortu, vol. 17, pp. 215-252, 1976.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral [recurso eletrônico]: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. Natal, RN: EDUFRN, 2016.
- HERAS, Guillermo. “Búsquedas en Artes y Diseño”. In: *Huellas*, n. 1, Mendoza, Argentina, 2001
- INGARDEN, Roman. *Introducción en la fenomenología de Edmund Husserl*. Trad.

- GONZALEZ, Javier. Avarigani Editores, 2017.
- KARTUN, Mauricio. *Narradores y dramaturgos*. Inteatro. Buenos Aires, 2002.
- LACAN, Jacques. (s. f.). *Clase 5*. In LACAN, J. *Seminario 10*. Trad. PONTE RODRÍGUEZ, R. E. 1962-1963. Disponible em: <http://www.lacanerafreudiana.com>.
- LACAN, Jacques. *Escritos I: La agresividad en psicoanálisis*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008a.
- LACAN, Jacques. *La cosa freudiana*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2008b.
- LEJEUNE, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.
- LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*, online. Disponible em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acceso em: 13 de jul. de 2020.
- LOUPPE, L. *Poética de la danza contemporánea*. Bruselas, Bélgica: Contredanse, 2007.
- MACÍAS, Z. El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea. Bilbao, España: Artesblai, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Donald A. Landes Éditions Gallimard, Routledge, 1945.
- NAJMANOVICH, Denise. *Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Editorial Biblos, 2008.
- NASER, Lucía. La performance latinoamericana: sus estudios, sus representantes y sus presentantes desde Estados Unidos. In REMEDI, G. *Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos*. Horizontes y trayectorias críticas: Montevideo, Universidad de la República, pp. 85-121, 2015.
- NAUGRETTE Catherine. *Estética del teatro*. Artes del sur: Buenos Aires, Argentina, 2004.
- PAVIS, P. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016.
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEVERONI, Gabriel. *Ella y la Multitud. Entrevista con Tamara Cubas*. Caras y Caretas, 29 de dezembro de 2011. Disponible em: <http://www.perrorabioso.com/node/2917>. Acceso em: mar. de 2020.
- PEVERONI, Gabriel. *Hacia un tetro de lo fantástico*. Brecha 4, 1994.
- PEVERONI, Gabriel. La joven guardia (entrevista a Roberto Suárez, Mariana

- Percovich, Alberto Rivero y Mario Ferreira). *Revista Posdata*, 2000, pp. 77-82.
- PEVERONI, Gabriel. Pesadillas en una casa abandonada. *Revista Posdata*, 2000, pp. 100-102.
- PIGNATARO, Jorge e CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del teatro uruguayo*. Montevideo: Cal y Canto, 2001.
- PIGNATARO, Jorge. Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo. In: PELLETIERI, Osvaldo. *El teatro y sus claves* (pp. 229-236). Buenos Aires: Galerna, 1996.
- PLATÓN. *Apología de Sócrates*. Editorial Gredos. Madrid, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. México: Ed. Siglo XXI, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *La Vie Aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*. Librairie Plon, 1 ed., 1926.
- RIZZOLATTI, Giacomo e SINIGAGLIA, Corrado. *Las neuronas espejo: Los mecanismos de la empatía emocional*. Ed. Ediciones Paidós, 2006.
- ROJAS, C. *La forma plástica*. Cuenca, Ecuador: En imprenta, 2016.
- ROLNIK, Suely. *O corpo Vibratil de Lygia Clark*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>>. Acesso em: 12 de ago. de 2019.
- SILVEIRA, Carolina. *Seminario sobre Metodologías y Prácticas de Creación en Danza Contemporánea*. Editora Estuario, 2009.
- SUÁREZ, Roberto. (2006). Una cita con calígula. In: MIRZA, Roger. *Crónica de una conspiración*. Montevideo: Artefato, 2006, pp. 14-37.
- SUÁREZ, Roberto. *Bienvenido a casa: Obra dos, Día dos*. (manuscrito cedido por el autor), 2012b.
- SUÁREZ, Roberto. *Bienvenido a casa: Obra uno, Día uno*. (manuscrito cedido por el autor), 2012a.
- SUÁREZ, Roberto. *La estrategia del comediante*. (manuscrito cedido por el autor), 2009.
- THOREAU, Henry David. *A Desobediência Civil*. Disponível em: <<http://www.dominio publico.gov.br/download/texto/cv000019.pdf>>. Acesso em: 13 de nov. de 2016.
- TURTLE, Licko e TRINDADE, Jussara. *Teatro(s) de rua no Brasil: a luta pelo espaço público*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- VEINSTEIN, André. *La puesta en escena*. Fabril, Buenos Aires, 1962.

## ANEXOS

### DRAMATURGIAS - ROTEIROS – PARTITURAS - ENTREVISTAS

#### LA ÚLTIMA NOCHE

La última Noche

##### 1º Acto

##### **Calle**

Dos hombres, vestidos de traje, miran de manera constante para la dirección donde está una aglomeración de personas, del otro lado de la calle, sus miradas son penetrantes y misteriosas, sus movimientos son nulos, no dicen nada. Prenden dos bengalas con fuegos artificiales. En un determinado momento, los dos, salen de sus posiciones y caminan rumbo a la multitud. Antes de llegar al objetivo final, se besan en mitad de la calle y después siguen. Así que llegan a la otra vereda, entran por la puerta de la INJU.

##### **Calle**

Suena un bolero adentro del auto que estaciona en el lugar de la función, adentro hay, un chofer, dos mujeres excéntricas. Bajan las ventanas, miran la multitud, se miran, salen del auto. Caminan hacia la puerta; el auto se vá. Ellas abren las puertas de la casa e invitan al público presente a entrar.

##### **Hall**

Naty, entra antes. Así que los espectadores entran y una música invade el espacio. Naty señala con una X en el piso y les indica que es allí el lugar donde pararse.

##### MÚSICA

Pendrive 1: &\*&\*&\*& Arctic Monkeys - Do I Wanna Know? &\*&\*&\*&\*&

Las Mujeres desaparecen por el espacio.

Un hombre, salió de las escaleras y empieza un parlamento.

Fede

Damas y caballeros, gracias por presentarse hoy aquí.

Como sabrán, la vanidad es un tema que atraviesa los siglos, los pecadores aparecen y reaparecen con los años, pero lo que vamos a mostrar de aquí no tiene nada que ver con la moral. No sabrán nada nuevo sobre la vida. Quien quiera irse puede hacerlo, las puertas están abiertas. Los señores fueron advertidos.

La creación de la materia como conjunto heterogéneo de vida, nos ha brindado una perspectiva fija de un mundo en el cual vivimos pero que aún no conocemos.

El cuerpo humano, eterno esclavo de almas rebeldes, es el instrumento perfecto para desarrollar acciones que van más allá del amor y del odio, que puedan trascender el bien y el mal, conducidos tal vez por un plano superior de conciencia.

La realidad va más allá de ese gran universo generado por nuestra mente. Donde las imágenes y palabras se entrelazan con deseo, como en una gran orgia. Abriendo un abanico de infinitas posibilidades a las cuales nosotros llamamos verdad.

Sean bienvenidos a este hogar y confíen en su subjetividad.

Damas y caballeros,

La vanidad... la vanidad. *(baja la escalera disfrutando de la música)* Es algo que atraviesa los siglos.

*(trepo andamio, y me quedo mirando fijo a la limpiadora)*

Lo que vamos a mostrar de aquí en adelante, no tiene nada que ver con ninguna moral.

*(la limpiadora pasa caminando, y grita ¡estúpido!)*

*(riéndose)* Con nosotros no sabrán nada sobre la vida.

*(empiezo a correr)*

A partir de ahora nuestro juego nos conduce al pasado, cuando el hombre era aún el enemigo mortal del hombre.

Cuando la carnicería era común, la vida un peligro.

*(Caen papelógrafos y se abren las puertas)*

Quien quiera irse puede hacerlo, las puertas están abiertas.

Los señores fueron advertidos

*(Las puertas se cierran)*

*(Me sirvo una copa de vino, miro al público y les empiezo a hablar como si fueran niños)*

Los señores no tendrán que reírse de lo que vamos a hacer juntos.

Solamente tienen que confiar en su subjetividad, y disfrutar de este gran hogar.

*Damas y caballeros, la vanidad es un tema que atraviesa los siglos.*

*La creación de la materia, como conjunto heterogéneo de vida, nos ha brindado una perspectiva fija de un mundo, en el cual vivimos, pero que aún no conocemos.*

*El cuerpo humano, eterno esclavo de almas rebeldes, es el instrumento perfecto para desarrollar acciones que van más allá del amor y el odio. Que puedan trascender el bien y el mal, conducidas por un plano superior de conciencia.*

*La realidad va más allá de ese gran universo generado por nuestra mente, donde las imágenes y palabras se entrelazan con deseo, como en una gran orgia. Abriendo un abanico de infinitas posibilidades, a las cuales nosotros llamamos "verdad".*

*Lo que sí sabemos es que el corazón impulsa la sangre que recorre nuestras venas. Que nuestros músculos están contruidos por las proteínas, que el filo de nuestros dientes, desgarran una y otra vez. El aire y el agua nos llenan de vitalidad, nuestros sentidos son la herramienta para generar un estado de alerta ante cualquier amenaza, y al mismo tiempo un éxtasis de placer.*

*Sean bienvenidos a este gran hogar, y confíen en su subjetividad.*

—  
(Fede desaparece y va para el patio)

Pendrive 1: &\*&\*& Ruído &\*&\*&

En la parte de atrás, donde están alojados los espectadores, surge un hombre desnudo, que camina lentamente; mientras camina, las luces del hall y escalera se van apagando. Prendiendo las luces del pasillo. Valeria, aguarda a Fran con risa y llanto. Cartel: Amables espectadorxs, siga el sonido del metal. En este momento, Fede ya está abajo (patio) pegándole a un metal.

*Fran desaparece. Valeria entra en la morgue.*

*Técnicos arrear los espectadores hacia el patio.*

### Escena Quintal

*MADRE*

-En esta casa vivía una familia

-Dos personas

-Pero antes de empezar nuestra historia, volvemos un poquito en el tiempo.

Marcia era una joven muy hermosa, que trabajaba en el supermercado TA-TA. Un día conoce a Alfredo, no Zitarrosa.

Se enamoraron, se casaron.

Marcia solo pensaba en la decoración de la casa. Hay, yo quiero un sillón rojo. Y esta matera y juguera. Tenían una vida linda hasta que los dos enamorados, como consecuencia de su amor, la cereza de la torta, viene el embarazo.

*FEDE.* Y acá empezó la historia.

*MADRE.*

Su pancita empezó a crecer

Era el bebé más deseado

Toda la ilusión después de tantos intentos

Pero lo dolores eran cada vez más fuertes, raíces rompiendo su cuerpo cada vez mas

Su debilidad la flagelaba

El afuera permanecía intacto y su pancita crecía y crecía

Hasta que un día llego el ansiado momento.

*FEDE.*

¡El parto! (festejo)

¡Nació Gustavito!

¡Qué alegría! Peso 3 kilos y medio, sanito. Mira esos ojos, igual a mama. Mira esos cachetes, igual a papa. Sos la alegría de la casa Gustavito.

¿Quién va a ser el mejor alumno de la clase?

Yo, yo.

¿Quién va a graduarse de la mejor Universidad?

Yo, yo.

¡Si! Hasta que la casa caiga en desgracia y se tengan que hacer algunos cambios para la supervivencia de sus habitantes. Por ejemplo, mama no va a poder coger más porque va a tener su concha interdictada temporalmente, y papa va a huir, como consecuencia del embarazo. MMamajama va a perder el empleo porque se tiene que quedar de 3 a 4 horas diarias en el hospital, como consecuencia del embarazo. Y vos vas a necesitar atención, también como consecuencia del embarazo.

Un día ya grandecito le vas a preguntar. Mama ¿Por qué sos tan triste?

*MADRE.*

Callate y escucha. Yo te di todo lo que podía en estos años. Te cuidé, te di todo de mí.

Ahora llego el momento de que me devuelvas el favor, yo no merezco sufrir.

¿Entendiste?

*Acciones de pantomima que evidencien el contrato de la muerte de la madre, en común acuerdo, donde el macaquito del hijo mata a su madre.*

### *EL JUICIO*

Damas y caballeros, lo que ustedes vieron y fueron testigos, fue un asesinato en base a un común acuerdo. A mediados de los años 2000 el señor Armin weins, fue condenado en Alemania a 40 años de prisión, por un hecho nada convencional.

Una noche mirando sitios de internet, vio en un foro una solicitud, también nada convencional.

En esa solicitud otro hombre más joven, ofrecía su cuerpo para ser comido luego de ser asesinado. Armins acepto la idea y juntos firmaron un pacto.

Una noche en la casa de Armins los dos cenaron, y Armins lo mato, para luego descuartizarlo y colocarlo en un freezer, para comerlo en el correr de los meses.

(mira al público)

Ahora les pregunto a ustedes.

¿Si algún amigo tuyo enfermo terminal, te pide para que empujes de un precipicio, vos lo ayudarías?

Naty: abre la cerveza, invita a Fede.

Cuando termina la escena del quintal, una voz emerge de las paredes de la casa Inju, indicando a los espectadores que hay una nueva escena que irá suceder el la parte de arriba.

---

Escena Morgue

Música \*&\*&\*& Saravejo \*&\*&\*&

Naty y Fede, prenden velas en las escaleras.

La sangre permite el funcionamiento de todos los órganos. La perdida de sangre en abundancia genera una de las muertes más agónicas, ocasionando síntomas de mareos, hipotermia, aumento de frecuencia cardíaca y disminución de la lucidez mental, un hombre se abrió el pantalon y se

puso talco en la pija. La velocidad de muerte por exanguineación varía dependiendo del lugar de la injuria o herida. Las personas pueden desangrarse en cuestión de segundos o de un modo mucho más lento, hubiera preferido que fuera así, se lo merecía, si lo que se sufre es un rasguño en una de sus arterias más pequeñas expuestas al cuerpo. Los supervivientes del shock hemorrágico describen diferentes experiencias que van desde el miedo a la calma relativa. El hombre cuando está a punto de morir se ve atravesado por una descarga de serotonina equivalente a cinco éxtasis masticados conjuntamente. Será que el tiene un apside de placer?

Audio en off: Las vacas comen el pasto en el campo. Las vacas comen el pasto en el campo, mastican el pasto en torno a unos 0,152 km por segundo. Dedicar cerca de ocho horas al día a la ingestión de su alimento. Ellas, aprehenden el alimento con su lengua ágil y áspera, con su lengua ágil y áspera y sus incisivos y sus incisivos inferiores les permiten cortar la hierba contra su almohadilla dental; PAUSA un ligero movimiento de la cabeza hacia atrás facilita este corte. sonido de masticación. Durante la masticación, las glándulas salivales producen la saliva para la preparación del bolo alimenticio que, a través del esófago, una víscera tubular de naturaleza muscular, se dirige hacia el estómago. El alimento será expulsado en cuestión de segundos por su orto/culo. APAGÓN. SUBAN LAS ESCALERAS, SUBAN LAS ESCALERAS. Algunos estudiosos dicen que las almas una vez que se desprenden del cuerpo despiertan en la inmensidad del infinito. Alan kardeki, gran maestro de la doctrina espirita en Brasil decía que al igual que en la muerte el pensamiento inconsciente, los sueños, radican en este umbral etereo, asi como el caballo camina por la playa, la zorra observa al cardenal amarillo, la vaca come pasto en el campo. SUBAN LAS ESCALERAS. SUBAN LAS ESCALERAS.

*Fran se levanta de la mesa.*

Fran: Las vacas comen pasto en el campo. Siempre me gustó el olor a pasto, sobre todo el olor a pasto chamuscado después de la helada en la mañana. Cuando era niño me gustaba mucho tirarme en el pasto. Tenía una siesta muy larga. Soñaba mucho, de niño. No es que ahora no sueñe, pero antes me acordaba mucho de los sueños. Una vez, soñe que estaba en un bosque oscuro que rodeaba el río y llegué a un montículo, empecé a cavar y después de un rato descubrí con asombro unos huesos de animales prehistóricos, aquello me interesó enormemente y en aquel momento comprendí que tenía que conocer la naturaleza, el mundo en el que vivimos y las cosas que nos rodean. *Mientras se pone la ropa*

Me acuerdo de otro sueño: De nuevo en un bosque, rodeado de corrientes de agua y en el lugar más oscuro vi una especie de charco circular rodeado de maleza. Medio sumergida en el agua estaba la más extraña y maravillosa criatura.

*Se acerca a el pasillo. Y lo atraviesa. Se establece en la puerta del hospedaje. El público queda en el pasillo. En el baño, la ducha encendida liberando vapor y Fede cantando en inglés, En la cocina Val mira un video en el celular. mientras se corta las uñas de los pies?*

Un mamífero con pantalones. El primer animal en usar pantalones. El primer animal en comprar pantalones. El primer animal en desear pantalones. Un mamífero envidioso. Ojo, no los juzgo igual. Son maravillosos. Son criaturas maravillosas. Somos totalmente increíbles, totalmente erguidos, con el sistema digestivo en vertical, alineados hacia el cielo, casi como una criatura lamarkiana, tan cerca del cielo. Simples por momentos, interminables por otros. Comunes y extraordinarios.

Pueden entrar si quieren, ellos no nos ven. Viven en el pasado. En su pasado.

*Val y Fede se ponen los dos en situaciones melancólicas, ven al público y cierran la puerta. Fran también cierra la puerta. Entra Naty.*

Naty: Gente, buenas noches. Disculpen, pero vamos a tener que ir pasando a la última escena. Es la última cena, la última escena. No se preocupen que va a ser la última de verdad, y no los vamos a mover más. Hay sillas, se van a poder sentar. Es la reunión, de nosotros. Fue hace tiempo, pero bueno no importa. Hay cosas que mejor no recordar, otras si. Vengan, pasen por favor. Las últimas escaleras. Las últimas y se van para su casa. Está lindo para estar en su casa hoy no? Gracias por venir. Suban, vengan.

Escena La última escena, la última cena.

En esta escena un miembro del club de asesinos y estafadores anunciará su salida del mismo. El cual en un ataque de nerviosismo, pondrá en cuestionamiento a sus integrantes quedando estos expuestos en su naturaleza íntima ante tal noticia.

*El salón está cubierto por un nylon transparente. Hay una mesa larga con un mantel blanco y detrás de ella una mujer de espaldas (Naty).*

*Naty está aprontando la comida para la última cena mientras mira una película, más precisamente un Western el cual escuchamos de fondo.*

*Es una mujer de aspecto elegante y con una presencia un poco extraña, casi como una bruja. Entra a la habitación un hombre, galante y distendido (Fede). Busca algo para comer, pero Naty con la mirada habilita solo una manzana. El hombre Agarra la manzana y se sienta.. Mira el western, pero enseguida los pensamientos le invaden y como si los escupiera, comienza a hablar.*

Fede : cuando yo era niño, era como cualquier otra persona. (risas, tiempo) Lo que hice no fue por placer sexual. Más bien me trajo algo de paz metal. Soy un error de la naturaleza? (para si) Una bestia..El asesinato no se trata de lujuria y no se trata de violencia. Se trata de posesión. (como se acordarse de algo) Me gusta los niños, son sabrosos.

*Antes de que termine el texto, se escucha llanto de una mujer(Val) . Y los pocos segundos entra esta, llorando desconsolada y acompañada de un hombre con aspecto inglés (Fran). Fran cachetea a Val y Val disminuye su llanto.*

*Ambos se sientan.*

Naty : Ojo el vaso, se cae.

*Coreo del vaso. Música. Suena Proud Mary, canción preferida de Federico*

Naty: *Mientras sucede un juego con los platos.* En primer lugar, gracias por venir. Sè que hoy no es el dia en que comúnmente nos reunimos pero creo que hoy es un dia importante y por eso eso están acá.

Federico se levanta. Y baila.

*Federico se levanta y baila. Naty lo va a buscar y baila con él, jugando con una galletita.*

*Hasta que le corta el goce a Fede. Fran empieza a hablar. Fede y Naty se sientan.*

Fran: No se si ustedes saben que una nueva era de hielo está por empezar. El Sol ha estado en su periodo más tranquilo, durante más de un siglo. Normalmente, la actividad de las manchas solares oscila entre 11 o 12 años, pero esta está disminuyendo más rápidamente que en cualquier momento de los últimos 10 mil años.

*Naty se ríe a carcajadas.*

Fran: Esto solo pasó en el siglo XV y su punto más álgido fue desde 1645 hasta 1755. El río Támesis de Londres se congeló. Hubo hambre generalizada debido a las malas cosechas. Esto se conoció como el Mínimo de Maunder.

Naty: Mirá que bueno. Ahora, si fuese alguno de ustedes empezaria a comer antes que la comida se congele.

Val: Hola Renata, no puedo hablar ahora, estoy en una reunión..te llamo cuando termine acá.  
*Se para. Naty...*

Naty: Querès agua?

Val: Si. Me gusta el agua con gás. Porque las burbujas del agua me hacen sentir la textura de mi lengua rugosa, no es siempre que percibo ella, a veces pienso que no tengo lengua, a veces pienso que soy una persona que camina por la calle y no tiene lengua.

Fede: Que desubicada, em, disculpen . Compañeros, la cena está muy rica (mira hacia el público) la estamos pasando bien, Naty, te felicito por el pollo está excelente pero porque mejor...

Naty (Exasperada): Tenès razòn Federico. Hoy compañeros... es la última cena que vamos a estar todos juntos. Dale Francico hablà. Hacelo como te gusta vos, ahora que estamos todos.

Fran: Me voy

*Coreo de las cabezas. Todos comen en tiempo real. Hasta que fran empieza a reir.*

Fran: (Texto de fran) No quiero seguir. Ya no me siento cómodo, perdòn. Ya no me gusta. Perdòn. Quiero terminar con esto. Yo, no sabìa como decirles pero no me siento cómodo, hace tiempo. Ya no siento, no siento que estè en mi naturaleza, es como si los recuerdos del pasado se me hubieran borrado, como si lentamente me fuera formateando. Ya no quiero reunirme con ustedes, no me siento bien haciendo esto, por favor. No se lo tomen personal, no es personal, ustedes hagan lo que quieran, yo no les voy....

*Fede se sube a la mesa, camina como gato y le agarra la cara.*

Fede: Escuchame una cosa hijo de puta, vos que tenès en la cabeza? Que te pensas que somos acá, eh? Un grupo de autoayuda al que solo entràs cuando necesitas y despuès te vas? Ya estàs adentro, entendès? No podes huir de tu naturaleza.

Sos el escorpìon vos. Conocès la fábula de la rana y el escorpìon? Un escorpìon le pide a una rana que lo ayude a cruzar el rìo, prometiendo no hacerle ningùn daño, porque si lo hacia ambos morirìan ahogados. La rana accede, subiéndole a sus espaldas, pero cuando están en la mitad del rìo el escorpìon, zaz, pica a la rana. Sabes porque? Porque està en su naturaleza. Uno no puede huir de lo que realmente es, pero, andà dale andà.-

*Empiezan a forcejear. Val cae desmayada. Naty los separa de un grito.*

*Naty: Andà dale, andà.*

*Fran sale, Fede se sienta.*

*Naty: Festejemos nosotros, porque continuamos. Nosotros continuamos.*

*Alguien: Sres y señoras la casa Inju está por cerrar, asi que por favor bajen las escaleras.*

*Ellos apagan todo de la última cena y se van. Abrimos nylon.*

*las personas salen. Fede y naty pasan por las personas.*

*Y cuando el público baja, los actores están en friso en la portería, y cuando todo el público está afuera, ellos entran en el auto con las cabecitas afuera.*

## **ENTREVISTAS – DEPOIMENTOS**

### **Entrevista**

**TAMARA CUBAS – IEMBA – Facultad de Artes – UDELAR – 2018(click para ouvir)**



**Entrevista – CASA e TEATRO ODEON - 2018**

**ROBERTO SUAREZ – parte 1**



**ROBERTO SUAREZ – parte 2**



**ROBERTO SUAREZ e MARIANO PRINCE – parte 3 - 2018**



## ENTREVISTAS – DEPOIMENTOS

### Francisco Esmoris

Mi experiencia con la última noche.

Todo empezó con un grupo de amigos ensayando algo, una idea pobre que se me había ocurrido el verano anterior un poco antes de haber conseguido el salón de ensayo en espacio "Inju" al cual nos habíamos postulado para comenzar el año con actividad actoral sin un objetivo claro. Cómo muchas veces sucede en los procesos teatrales nos vimos en la situación de llamar a más actores y fue ahí donde conocí a Fausto Riveiro un brasileño, con un portugués pobre pero con mucha experiencia como director y a Natalia Machado una actriz de Tacuarembó muy cariñosa. Luego de estas incorporaciones y al ser más cabezas creativas funcionando la idea mutó enseguida y lo único que se mantuvo de esa idea principal fue el título y el bicho de crear "una obra" empezó a fermentar.

Empezamos como todos conociéndonos mediante algunos ejercicios. Exploramos el espacio Inju yendo más allá de nuestro salón designado y la creamos pequeños cuadros dramáticos en interacción con el espacio siguiendo ejercicios guiados por Fausto que enseguida fue muy convincente y carismático con sus propuestas. Luego de estas presentaciones en las escaleras, en los baños, en las azoteas, todos pensamos lo mismo empezamos a especular con presentaciones en las mismas estructuras del espacio y nos fuimos alejando de trasladar lo creado a una sala de teatro convencional ya que los cuadros eran muy potentes por la misma interacción en sí con los rincones del lugar.

Luego de esto la máquina empezó a funcionar muy en equipo de manera muy horizontal y cada uno tomando roles para cubrir lo que se necesitaba a cada momento y a pesar de todos teníamos vidas muy agitadas entre estudios y trabajos siempre nos apoyábamos entre todos para no perder en objetivo de crear un producto escénico. Eso es algo que valoro mucho hasta el día de hoy de nuestro pequeño grupo, su forma de trabajar tenazmente y su solidaridad frente al otro frente a lo que se presentaba por más mínimo que fuera. El vínculo humano que se fue creando ahora es muy valioso y el trabajo pasó a ser por lo menos para mí un gran subtexto para encontrarme con lo demás.

El grupo investigó mucho desde trabajos de mesa, desde ensayos de bar, en comidas extra curriculares algún fin de semana, hasta muchos ejercicios de experimentación en relación con el espacio tanto adentro del Inju como experiencias en exteriores aprovechando las calles de la misma ciudad de Montevideo, interviniéndolas en paradas de transporte, almacenes, y

generando situaciones que se nos iban ocurriendo en diferentes en diferentes instalaciones. Así fueron surgiendo escenas que luego montamos en las estructuras del inju armando un recorrido sensorial para el espectador que empezaba desde la calle hasta la parte superior del edificio donde el expectante a modo de puzzle creaba su propio relato sensorial. El enfoque nunca estuvo en generar un cuento sino en estimular al espectador sensorialmente y que esto sea lo importante, el cuento, la historia, podía ser una consecuencia del trayecto ya que había un eglobamiento conceptual y climático en las situaciones que se vivían.

El montaje fue de mucho trabajo y de mucha negociación con la administración del lugar limitandonos más de lo que creíamos, como por ejemplo cuando nos censuraron un desnudo de una de las escenas, acción que supimos resolver pero que tenía mucho significado para nosotros. El espacio a pesar de estas pequeñas negociaciones (normales siendo un espacio municipal) se portaron muy bien con nosotros y nos administraban focos, alargues y sonido que nosototos nor encargabamos luego de montarlos en todo el espacio para todos los ensayos generales y funciones.

Llegamos a realizar cuatro funciones pactadas gratuitas superando en límite de personas ya que queríamos que nadie se quedara afuera de la experiencia. Las funciones salieron muy bien y nosotros quedamos locos de la vida con ganas de que el grupo crezca en el futuro.

Llevaré este trabajo guardado dentro de mí, como un trabajo realizado para los demás, de jóvenes performers con muchas ganas de dejar su huella en cada espacio, de contaminarlos, de transformar los cuadros, escapandose entre sí de lo cotidiano, o por lo menos sintiendo en sintonia como se deja la vida en conjunto para brindar sensaciones que quizás en la vida no se encuentran. Quizás lo conseguimos también en la gente, quizás no. Como sea nosotros como grupo ahora vivimos "La última noche" como un comienzo, como un estímulo de que podemos refugiarnos en más anochecheres, que asumimos juntos perdernos entre la incertidumbre de la creación y poder así encontramos aun con más fuerza.

Francisco Esmoris, Madrid, Covid-2020.

## OUTRAS DIREÇÕES/AFICHES (2018-2023)

### NO HACER NADA (URUGUAY- 2021-2024)

Figura 7: N.H.D.



Fonte: Flyer de divulgação

### Sinopse

Esperar é uma lata. E ainda assim é a única coisa que nos faz experimentar o roer do tempo e de suas promessas. Há infinitas formas de espera: a que vem com amor, a visita ao médico, a espera na plataforma ou no engarrafamento de trânsito. Esperamos pelo outro, pela primavera, pelos resultados da loteria, por uma oferta, pela comida, pelo certo e talvez por Godot. Esperamos a chegada do aniversário, o feriado, a sorte, o resultado da partida e o diagnóstico. Um telefonema, a chave na fechadura, o próximo ato ou o riso após a brincadeira. Esperamos que a dor pare, que o sono nos encontre ou que o vento morra. Ociosidade, delírio ou tédio: no calendário apertado de horários regulamentados, a espera é a folha de papel em branco a ser preenchida. E que, no melhor dos casos, nos recompensa com liberdade. Quem sabe esperar, sabe o que significa viver em liberdade condicional. Partimos da espera como um lugar de transformação constante e como força propulsora do nosso ato de criação.

Deste lugar cheio de contradições que o tempo traz, encontramos o ato de ação que contradiz o próprio título, não como uma armadilha, mas como uma dança que cruza dois opostos: a utilidade e a inutilidade.

NO HACER NADA pulverizar é uma peça audiovisual resultante do projeto de pesquisa e criação #enlínea do Colectivo Istmo Nômade (UY-BRA) que explora a questão da espera e os estados em torno do permanecer e da expectativa daquilo que poderia suceder.

Na busca constante de uma linguagem transdisciplinar, o curta-metragem aborda os estados que são assumidos por este corpo que espera algo em um tempo suspenso, onde talvez nada aconteça.

## Ficha técnica

**Performer**

**Direção**

**Assistência de Direção**

**Câmera**

**Criação Audiovisual e Montagem**

**Asistencia en Ilusión**

**Produção**

Lucía Sismondi

Fausto Ribeiro

Stephanie González

Diego Peña

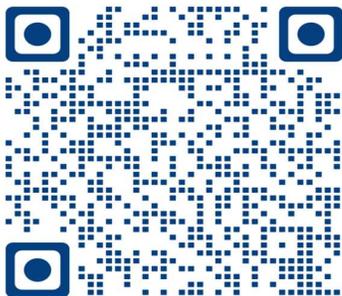
Clara Fernández

Cristian Antelo

Istmo Nômade

## MATERIAL AUDIOVISUAL

**Teaser**



[NO HACER NADA pulverizar en instagram](#)

## BIENAL SESC DE DANÇA 2021



**Fausto Ribeiro e Lucía Sismondi – Istmo Nómade em “NO HACER NADA p...**

1018 visualizaciones · Emitido hace 5 días [#enlínea](#) [#emlinha](#) [#SescAoVivo](#)

Me gusta No me gusta Chat en dire... Compartilhar Desc

**Sesc São Paulo**  
194.000 suscriptores **SUSCRITO**

**Comentarios 3**

 A verdadeira arte!

27/02/21 10:12

Diversidade de corpos, estéticas e linguagens marcam a 12ª edição da Bienal Sesc de Dança

segunda-feira, 27 setembro, 2021



Cultura » Espaço e Ambiente » Carta & Arte » Roteiros » Ideias e Prosas » Escute & Baixe » Quarta: Economia e Política

[Luta Nacional das Pessoas com Deficiências: por um Brasil mais inclusivo](#)

## Diversidade de corpos, estéticas e linguagens marcam a 12ª edição da Bienal Sesc de Dança

By Cultura Carta Campinas / in Artes, Cultura, Dança / on quinta-feira, 23 set 2021 11:05 PM / 0 Comment

[@culturacampinas](#)

Pluralidade de corpos e estéticas da dança contemporânea, artistas das várias regiões do Brasil e atrações internacionais. Em cena, linguagens que postulam as ameaças às florestas e aos povos indígenas, os efeitos do racismo estrutural, a intolerância à população LGBTQIA+ e o estigma sobre a sexualidade de pessoas com deficiência, homenagens a Ismael Ivo e Lia Rodrigues. Esses são alguns dos componentes da 12ª edição da Bienal Sesc de Dança, uma realização do Sesc São Paulo com apoio institucional da Prefeitura Municipal de Campinas e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A programação é gratuita e acontece de 2 a 10 de outubro no perfil do Instagram do Sesc Ao Vivo (@SescAoVivo), no canal do YouTube do Sesc São Paulo (Youtube.com/sescsp) e Plataforma Sesc Digital (sesc.digital).



[@CampaCampinas](#)

### RECEBA NOSSO

Digite seu endereço de e-mail gratuitamente e receberá notícias e publicações por e-mail.

Junte-se a 3.223 outros sites

Endereço de e-mail

**PUBLICAR**



Matéria Escura, Cena 11 (Foto: Cristiano Prim)

Durante uma semana, o público pode conferir uma diversidade de linguagens com mais de 20 apresentações artísticas (espetáculos ao vivo e gravados), mostra de videodanças, mostra de

<https://cartacampinas.com.br/2021/09/diversidade-de-corpos-esteticas-e-linguagens-marcam-a-12a-edicao-da-bienal-sesc-de-danca/>

1/12

Figura 8 – N.H.D. 2



Fonte: Flyer de divulgação

BURACO

<https://drive.google.com/file/d/1pN0fxSPqiDcyt0bvQz0Tmq1yO1Rr1gRd/view?usp=sharing>