



# Dramaturgias Múltiplas: derivas da cena contemporânea

Isabel Botelho  
(Organizadora)

Edição  
**UECE**



INSTITUTO  
**DRAGÃO  
DOMAR**



TEATRO  
ALÊNCAR  
JOSE DE ALENCAR



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA



# Dramaturgias Múltiplas: derivas da cena contemporânea

**Isabel Botelho**  
(Organizadora)

**1ª Edição**  
**Fortaleza - CE**  
**2024**

Edição  
**UECE**



INSTITUTO  
**DRAGÃO  
DOMAR**



TEATRO  
JOSE DE ALENCAR



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA



## **GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ**

Governador do Ceará

**Elmano de Freitas da Costa**

Vice-governadora do Ceará

**Jade Afonso Romero**

Secretária da Cultura

**Luisa Cela de Arruda Coelho**

Secretário Executivo da Cultura

**Rafael Cordeiro Felismino**

Secretária Executiva de Planejamento  
e Gestão Interna da Cultura

**Gecíola Fonseca Torres**

Coordenadoria da Rede Pública  
de Equipamentos Culturais do Ceará

**Caio Anderson Feitosa Carlos**

Coordenadoria de Política  
para as Artes

**Selma Maria Santiago Lima**

Coordenadoria de Formação  
Livro e Leitura

**Ernesto de Sousa Gadelha Costa**

## **INSTITUTO DRAGÃO DO MAR**

Diretora-Presidente

**Rachel Gadelha**

Diretora Administrativo-Financeira

**Adriana Victorino**

Diretora de Formação

**Bete Jaguaribe**

Diretor de Ação Cultural

**Lenildo Gomes**

## **THEATRO JOSÉ DE ALENCAR**

Gestora Executiva

**Natália Escóssia**

Coordenadora Administrativa

**Andrea Brasil**

Coordenadora de Ação Cultural

**Vanéssia Gomes**

Coordenadora de Produção

**Socorro Amarante**

Coordenadora de Formação

**Isabel Botelho**

Coordenadora de Comunicação

**Teresa Monteiro**

Coordenadora Técnica

**Mônica Lima**



## **UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**

Reitor

**Hidelbrando dos Santos Soares**

Vice-Reitor

**Dárcio Ítalo Alves Teixeira**

Editora da Uece

**Claudene de Oliveira Aragão**

Conselho Editorial

**Ana Carolina Costa Pereira**

**Ana Cristina de Moraes**

**André Lima Sousa**

**Antonio Rodrigues Ferreira Junior**

**Daniele Alves Ferreira**

**Erasmio Miessa Ruiz**

**Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos**

**Germana Costa Paixão**

**Heraldo Simões Ferreira**

**Jamili Silva Fialho**

**Lia Pinheiro Barbosa**

**Maria do Socorro Pinheiro**

**Paula Bittencourt Vago**

**Paula Fabricia Brandão Aguiar Mesquita**

**Sandra Maria Gadelha de Carvalho**

**Sarah Maria Forte Diogo**

**Vicente Thiago Freire Brazil**

Organização

**Isabel Botelho**

Fotografias

**Marieta Rios**

Autores

**Amália Moraes**

**Ana Íris Cavalcante Costa**

**Ana Luiza Sousa Rios**

**Beatrice Santiago**

**Brenda Rozendo Melo**

**Breno Taveira Mesquita**

**João Andrade Joca**

**João Pedro Ferreira de Oliveira**

**Juliana Albuquerque Veras**

**Juliane Gonçalves Queiroz**

**Luana Catherine Gomes Prado**

**Pedro Ivo Marques Holanda**

**Rafael Martins De Oliveira**

**Thereza Rocha**

**Thiago Mota**

## **Dramaturgias Múltiplas: derivas da cena contemporânea**

© 2024 Copyright by Isabel Botelho

O conteúdo deste livro bem como os dados usados e sua fidedignidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Coordenação Editorial**

*Cleudene de Oliveira Aragão*

*Nayana Pessoa*

*Revisão e edição*

**Narayana Teles**

Produção Executiva

**Cristiane Pires**

Apoio produção

**Taci Moura**

Projeto gráfico, capa e diagramação

**Tim Oliveira**

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Dramaturgias múltiplas [livro eletrônico] : derivas da cena contemporânea / organizadora Isabel Botelho. — 1. ed. — Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2024.  
PDF

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-85-7826-958-6

1. Artes cênicas 2. Dança 3. Dramaturgia 4. Educação 5. Teatro brasileiro I. Botelho, Isabel.

24-245606

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Dramaturgia : Teatro : Artes da representação 792

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

---

Todos os direitos reservados

Editora da Universidade Estadual do Ceará - EdUECE

Av. Dr. Sílas Munguba, 1700 - Campus do Itaperi - Reitoria - Fortaleza - Ceará

CEP: 60714-903 - Tel: (085) 3101-9893

www.uece.br/eduece - E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à







# Sumário

<b>PREFÁCIO</b> .....	<b>8</b>
<i>Lúisa Cela</i>	
<i>Rachel Gadelha</i>	
<b>APRESENTAÇÃO</b>	
Dramaturgias e a obra-por-vir – notas sobre caminhos e encontros .....	11
<i>Isabel Botelho</i>	
<b>SEÇÃO I DRAMATURGIAS EM DANÇA - DERIVAS E EXPERIMENTOS DE SENTIDO</b>	
Dramaturgias e Danças: uma escrita de processo a várias mãos .....	21
<i>Thereza Rocha</i>	
O processo dramaturgício em dança e seus acontecimentos por meio da obra pedra • palavra • ocasião • tempo .....	27
<i>Juliane Queiroz</i>	
Com quantas pedras se constrói uma dança? .....	40
<i>Thiago Mota</i>	
<i>Thereza Rocha</i>	
Tentativa descritiva de uma dramaturgia segundo aqueles que correm e dançam .....	49
<i>Amália Morais</i>	
<b>SEÇÃO II DRAMATURGIAS EM TEATRO - ENCONTROS E URGÊNCIAS</b>	
Ensaio para um Encontro .....	54
<i>Ana Luíza Rios</i>	
<i>Rafael Martins de Oliveira</i>	
<b>SEÇÃO III DRAMATURGIAS - CURSO PRINCÍPIOS BÁSICOS DE TEATRO (CPBT)</b>	
Espectáculo Espirais: uma produção dramaturgica .....	69
<i>João Joca Andrade</i>	
Espectáculo Formigueiro: uma dramaturgia sonora sensorial .....	109
<i>Juliana Albuquerque Veras</i>	
<i>Ana Íris Cavalcante Costa</i>	
<i>Pedro Ivo Marques Holanda</i>	
Espectáculo Rastros: uma produção dramaturgica .....	134
<i>Brenda Rozendo Melo</i>	
<i>Breno Taveira Mesquita</i>	
<i>João Pedro Ferreira de Oliveira</i>	
<i>Luana Catherine Gomes Prado</i>	
<b>POSFÁCIO</b> .....	<b>164</b>
<i>Neto Holanda</i>	
QR Code do Zine Dramaturgias Circenses .....	164



## **Prefácio**

**Luisa Cela**

Secretária da Cultura

**Rachel Gadelha**

Diretora-Presidente do Instituto Dragão do Mar (IDM)

O Theatro José de Alencar (TJA), centenário monumento de nossa cultura, é um espaço público transformado em templo da arte e do imaginário cearense. Inaugurado em 1910, suas estruturas históricas e jardins assinados por Burle Marx acolhem espetáculos e gerações de artistas que se dedicam a transformar a realidade por meio da dramaturgia. Esse espaço, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1987, se destaca como uma joia rara da arquitetura nacional, um símbolo vivo da riqueza cultural do Ceará e, ao mesmo tempo, uma referência artística, turística e arquitetônica em todo o Brasil. O TJA é também um espaço privilegiado de formação no campo das Artes. Diversas gerações de artistas em nosso estado foram formadas, por exemplo, pelo Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT), que teve sua primeira turma há 33 anos, no TJA.

8

Em 2023, o Theatro José de Alencar reafirmou seu compromisso com a educação estética e sensível. Com participação de artistas como Ana Luiza Rios, Rafael Martins, Thereza Rocha, Thiago Motta, Neto Holanda, Samara Garcia, Sâmia Bittencourt e Alisson Lemos, nossos cursos de Dramaturgia em Teatro, Dança e Circo desdobraram-se em potentes experiências de imersão artística. Cada aula, cada experimento cênico é uma oportunidade para aprofundar as capacidades expressivas e cognitivas de nossos estudantes, ampliando suas perspectivas de mundo. Essas experiências são resultado da parceria entre a Secretaria da Cultura do Ceará (Secult Ceará), o Instituto Dragão do Mar (IDM) e o Theatro José de Alencar, na construção de uma política pública que compreende a formação em Arte em suas dimensões simbólica, cidadã e econômica.

O Ceará tem se consolidado como uma referência nacional em formação artística. Neste sentido, a Rede Pública de Equipamentos Culturais do Estado tem sido um ativo importante na construção de pilares que ajudam a levar conhecimento

e profissionalização ao campo cultural em diversas frentes de linguagens das artes. O investimento contínuo nas áreas de formação é um compromisso do Governo do Ceará, por meio da Secult, com a democratização do acesso à cultura, educação e oportunidades, promovendo inclusão social e o desenvolvimento de talentos em todo o estado. O Curso Princípios Básicos do Theatro José de Alencar é um exemplo vivo da estruturação desse sistema produtivo e criativo, que perpassa pela formação básica e segue para o âmbito da criação. Este livro de dramaturgias reflete a prática de uma iniciação que vai além da formação inicial, garantindo continuidade por meio de uma política de formação artística, liderada pela Secretaria da Cultura.

As reflexões, relatos e abordagens que aqui reunimos são fruto desse processo formativo intenso e apaixonante. São testemunhos de uma educação que pretende ir além da formação tradicional, mobilizando sensibilidades diversas, comprometidas profundamente com uma sociedade igualitária. Convidamos cada leitor a mergulhar nessa rica experiência estética e a se inspirar com as histórias de quem se dedica a construir uma experiência de formação artística transformadora.



**Apresentação**

## Dramaturgias e a obra-por-vir – notas sobre caminhos e encontros

Isabel Botelho<sup>1</sup>

O Theatro José de Alencar é espaço de encontros, de reflexões e de transformações. Esse espaço provoca transformação em seu público, seja a partir de visitas, em apreciações de espetáculos, seja em sala de aula, ou em vivências da arte por meio do corpo, do sensorial, do sensível e do simbólico. Os cursos de Dramaturgias, realizados em 2023, no Teatro Escola TJA, foram nutridos pela proposição de entrelaçar caminhos cênicos com o interesse em significar experiências formativas dramáticas, no corpo, na cena, no texto e na palavra.

Assim, é que as professoras e os professores Ana Luiza Rios, Rafael Martins, Thereza Rocha e Thiago Mota, viveram o desafio de construir tais caminhos acerca do pensamento sobre as dramaturgias em dança ou em teatro, junto a alunes que aceitaram o convite ao encontro, e à coordenação de formação do TJA, que traçou alguns princípios e direções para os cursos. Na perspectiva dos estudos em dramaturgias em circo, o curso também finalizou sua experiência com um projeto escrito, contudo, a vivência do curso os movimentou para outro tipo de publicação, sendo criado um fanzine como forma de divulgação das ideias e reflexões tratadas por alunes<sup>2</sup> e pelas professoras e professores Alisson Lemos, José Neto Holanda, Júlia Sarmiento, Samara Garcia, Sâmia Bittencourt.

11

Importa citar, que outros professores estiveram conosco, colaborando com essas experiências formativas, no entanto, foram realizadas com uma abordagem breve, em que não foram produzidas reflexões escritas. Essas oficinas exploraram contextos de exclusão e silenciamentos, trouxeram à tona poéticas e composições cênicas dissidentes, anticoloniais e afrorreferenciadas, tendo sido conduzidas por

<sup>1</sup> Coordena a área de formação no Teatro Escola no Theatro José de Alencar. Mestre em Psicologia, pesquisa as áreas de Artes, Educação e Psicologia, com interesse em Fenomenologia existencial e suas perspectivas sobre o corpo e arte.

<sup>2</sup> Por acreditar nas existências que perpassam o binarismo, utilizarei, por toda a escrita, o gênero neutro.

Rubéns Lopes, que ministrou a oficina *Corpo Ancestral e Dramaturgias*, e, ainda, pelos professores Márcio Abreu, que ministrou a *Masterclass Dramaturgias, Performance e Processos Criativos*, e, Jé Oliveira, que ministrou a *Masterclass Dramaturgias Urgentes*.

É nessa/dessa - como gostam de observar Thereza e Thiago - dramaturgia que queremos tratar, falar, ressoar. É por meio da reflexão traçada no corpo e na palavra, que queremos discutir as dramaturgias múltiplas e possíveis que nos permeiam, nos ocupam e nos indagam.

Este é o objetivo de **Dramaturgias Múltiplas: derivas da cena contemporânea**, levar o mais longe possível, as fabulações, contribuições e reflexões de professores e alunos do Teatro Escola TJA, sobre os campos de estudos das dramaturgias. Queremos jogar na nuvem um livro que esteja ao alcance de quem quer ver, ler, imaginar e reelaborar. Dividido em duas seções, *Dramaturgias em Dança - derivas e experimentos de sentido* e *Dramaturgias em Teatro - encontros e urgências*, o livro busca expor os estudos realizados nos cursos, traçando rotas entre as questões vividas por alunos e questões apontadas por professores, nos entremeios da composição cênica.

12

No alinhavo de tais questões, recorro Ana Pais (2016), ao expor que a dramaturgia é visível, por meio de uma concretização material, é visível na ação do espetáculo, estando presente em todas as escolhas que a constituem. De forma complementar, a dramaturgia é também invisível, pois ela age como um “fio que tece ligações de sentido, criando um discurso” (Pais, 2016, p.42). Em sua percepção, Ana situa que as categorias visível e invisível não trazem oposições, mas sim reciprocidade, em acordo com o pensamento de Merleau-Ponty (2000).

Nesse prisma, Pais (2016) compreende que as ligações tecidas nesse fio criam uma relação de cumplicidade entre o visível e o invisível, em que o implícito está presente, dando um caráter de ambiguidade à dramaturgia. Usando esse mesmo fio, observo que nos relatos de experiências de alunos que escrevem nesta publicação, surgem ligações entre o visível e o invisível, delineadas por seus olhares, tratando as dramaturgias como derivas e deambulações em torno da obra, do corpo, do ser político e das cenas.

Juliane Queiroz nos traz sua perspectiva sobre o curso no texto *O Processo Dramatúrgico em Dança e seus Acontecimentos por meio da Obra pedra • palavra • ocasião • tempo*, narrando sua vivência com o grupo e os professores, bem como trazendo reflexões sobre a construção corporal e dramatúrgica que foi delineada e realizada. Em sua escrita, ela diz que encontra a experiência de construção dramatúrgica “localizada nesse lugar do espelho, fazendo com que o artista olhe para si e acesse os lugares que comumente ele não quer ou não costuma acessar”. Qual seria o motivo para acessar o que não está dado a priori? Ou que não está sendo movimentado na cena e no corpo? Seria a dramaturgia em dança uma pesquisa de si no mundo?

A intérprete-criadora, Juliane, foi orientada a refletir sobre suas narrativas, sua fala, sua respiração, suas ações, e olhares, como ela estava se colocando em cena, como ela estava se colocando ao olhar do outro, como estava se colocando no mundo. No seguimento de seu pensamento, Juliane cita Bertolt Brecht, ao tratar de uma dramaturgia aberta, que convoca o público ao encontro da obra artística, ou seja, que convoca para uma abertura poética e política sobre a cena.

Sua perspectiva me faz lembrar que Sartre (1968) conduz uma discussão que pode ser aproximada a de Brecht, quando discute o teatro de situação em *Situações I*, no qual propõe que a obra e a cena se dão por meio de sua relação com o espectador - ou da espetação, como situa Thereza Rocha. Nesse sentido, considero que a cena e a dramaturgia engajada, política, colocam no mundo seus fazeres, suas questões, perguntas e indagações. E os corpos dançantes se apresentam ao mundo em/com/para/na dança de situação, em que os sujeitos dançantes se constroem no mundo (Botelho, 2024).

Na compreensão de Thereza Rocha e Thiago Mota, em *Com quantas Pedras se Constrói uma Dança?*, a dramaturgia quer dar a ver a dança, traçando sentidos no movimento dançado, tornando-o ação. Assim, a dramaturgia na dança escapa aos roteiros e às simbolizações, mas adere a fabulações sobre o que está por vir na linha coreográfica. A dança será composta pela interação das complexidades dos sujeitos dançantes, em que se confere tempo, territorialidades, classes sociais e ainda, pela abertura ao inesperado, ao que há de vir do/pelo/no corpo.

Ao olhar para a composição em dança como obra de arte que apresenta as/os/es artistas que criam e interpretam, me uno ao pensamento de Sartre, ao tratar

o processo criativo como experiência vivida rumo à construção poética situada, pois segundo ele, “É evidente (...) que o artista se engaja na composição de um quadro, e que o quadro a ser feito, é exatamente aquele que ele pintar” (Sartre, 2014, p. 52). Intuição, insistência e investimento são modos de sentir e agir, que são citados por Thereza e Thiago como importantes estratégias de composição dramática, para se manter em busca dessa dança que será encontrada.

Um ponto a destacar no trabalho *pedra • palavra • ocasião • tempo*, é a relação criada entre territorialidade, deriva, patrimônio e colonialidade, trazendo à tona a experiência do/no espaço centenário do Teatro José de Alencar. A escolha da pedra como materialidade, com estado de performatividade no mundo, nos direciona para o concreto, mas para um concreto situado por sua historicidade, discurso e deslocamentos. Nos direciona para outros olhares sobre o já visto, para uma cumplicidade entre o visível e o invisível.

Em *Tentativa Descritiva de uma Dramaturgia Segundo Aqueles que Correm e Dançam*, Amália Moraes faz um exercício de construção de sentidos por meio da palavra que se movimenta, ou do movimento que é convertido em palavra. Ao propor que a dança se torne texto, realiza-se mais um experimento de sentido, compreendendo que se pode olhar ou se direcionar em outros sentidos, ou ainda, compreendendo que se pode ousar sentir de outras formas.

Nos cursos sobre dramaturgias, nos quais nos debruçamos, a busca, a deriva, a errância, a pesquisa por/sobre algo que não está à primeira vista, é a movência e o fluxo dos estudos. Visualizamos cursos que promovem reflexões sobre as várias visões de mundo, e que vão oportunizar pesquisas sobre modos de fazer dramaturgias, sobre construções poéticas para as várias formas de produzir cenas, sobre criações acerca de questões relevantes para as vidas de nosso corpo discente e de artistas que estão em busca de desafios.

Os cursos de *Dramaturgias em Dança* e *Dramaturgias em Teatro* foram dirigidos a pessoas que buscavam fazer perguntas, bem mais do que receber respostas, ou talvez, indo além, as que buscavam encontrar perguntas. Portanto, no texto de Ana Luiza Rios e Rafael Martins, os professores, artistas, autores, propõem criar o encontro da mesma forma como propõem criar o teatro e as múltiplas e possíveis dramaturgias.

Nesse encontro, que requer cumplicidade entre os participantes, colaboração e acolhimento às questões que emergem entre o pessoal e o coletivo, surgem também as formas de não saber, as formas de procurar, as formas de encontrar. Nesse encontro em que presença, vida e corpo são pontos de partida, recorro a André Lepecki, quando este fala que a construção dramática pode ser um trabalho de errância, em que mapear caminhos é uma forma de encontrar linhas e traços, e mesmo assim, se trabalha com o não saber:

Errar. Errar. Errar.

Não saber. Não saber. Não saber.

Fazer. Fazer. Fazer.

(Lepecki, 2016, p. 77-78)

Então, como se constroem poéticas, dramaturgias, dramaturgismos? Constroem-se com a permanência da inquietude e da pesquisa, com a personalidade e visão de mundo dos artistas, que são permeados por sentidos e significações estéticas, políticas e éticas. É, portanto, que Ana Luiza e Rafael se perguntam o que e como fazer, e dizem que se tornam objetos de pesquisa de si mesmos, porque o processo de criação se dá como uma exegese em/de/para si mesmo.

15

Nesse cenário, o que nos move são perguntas, são encontros, que mesmo à deriva, nos permitem construções, no tempo, no espaço, na cena, em nós e no outro. E, assim como Ana Luiza e Rafael, não resisto em perguntar: Quem é você? O que mais te interessa como artista hoje? Sobre o que você deseja falar agora?

Tão irresistível quanto antes, pergunto, assim como os professores do Curso Princípios Básicos de Teatro - CPBT: Quais suas urgências? De que forma é possível construir experiências coletivas de construção dramática para a cena? Neste livro, poderemos olhar para três turmas e três construções poéticas, realizadas para os espetáculos *Espirais*, *Formigueiro* e *Rastros*, conduzidas pelos professores Joca Andrade, Juliana Veras e Neidinha Castelo Branco, respectivamente.

O CPBT cumpre seu propósito desde 1991. Em sua história, vem desenvolvendo metodologias para a vivência em teatro, recebendo discentes iniciantes e levando-os à cena ao final do curso, quase sempre construindo dramaturgias e espetáculos autorais. Sempre se colocando novos desafios ao trabalhar com arte, com atores iniciantes e com o público.

Em *Espiraís*, procura-se expressar o movimento da vida em fluxo espiral, entre contextos de instabilidade e urgências. Em suas escolhas poéticas para a cena, o elenco e o dramaturgista tratam de alteridade e empatia, de contradições que conduzem ao conflito e a tensões, estimulam os espectadores a realizarem reflexões cognoscíveis e sensíveis, para enfim, propor um desenlace.

Em *Formigueiro*, buscou-se uma dramaturgia de sonoridades e sensorialidades, explorando sons no corpo e na cena, para além do que se explorava por meio dos instrumentos musicais. Assim, os atores e atrizes, junto à dramaturgista, mantêm o intuito de construir um teatro provocador, um teatro que reverbera em sentidos e subjetividades, instigando seu público a sentir as cenas, a se dar a oportunidade de vivenciar experiências sutis e únicas, condicentes a compreensões sobre ancestralidade, memória e natureza.

A proposta dramaturgica de *Rastros* foi fundamentada em conceitos e reflexões de autores como Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995), em que os autores tratam como dramaturgia o trabalho sobre a ação dramática, envolvendo todos os elementos que compõem a cena. Na perspectiva de criar uma obra provocativa, os discentes se apoiam na concepção de espectador ativo, descrita por Boal (1991), levando o espectador a revelar sua subjetividade como se fosse um protagonista na cena.

Ação, provocação e engajamento são características do CPBT e de seus espetáculos, é, portanto, que *Rastros* traz em sua atmosfera e discurso as temáticas que circundam a realidade possível de um colapso humanista e ambiental. Os espetáculos do CPBT são criações do hoje, das urgências, dos manifestos, das diversidades e dialogicidades. São criações da ação e do tempo vivido, do vir a ser.

Diante de tantas interlocuções, o que mais se pode dizer sobre as dramaturgias por vir? Serão sempre um vir a ser em metamorfose, em que as questões sociais se apresentam nos corpos e nas cenas? Quando em 1960, Augusto Boal dirigiu a peça *A Engrenagem*, escrita por Sartre em 1948, acompanhado por José Celso Martinez na assistência de direção, e por outros atores como Fernando Peixoto no Teatro Oficina, o que os motivava? O que uma peça, que tratava de um sistema ditatorial na América Latina, provocava no público e na história do teatro em um momento em que o Brasil vivia o período que antecedeu a ditadura militar? O Teatro Oficina projetava fabulações, buscava levantar perguntas e despertar respostas (Nunes, 2009).

No Curso Princípios Básicos de Teatro, tais fabulações seguem as projeções desencadeadas por Augusto Boal e o Teatro do Oprimido (1991), assim como a relação entre artista aprendiz e artista orientador, ao criar dramaturgias em processos coletivos de escuta, de diálogo e de criação. Do mesmo modo que são guiados também pelos processos educativos propostos por Paulo Freire em suas Pedagogias do Oprimido, da Autonomia e da Liberdade (2005, 2004, 1967).

A tarefa de manter a conexão da criação dramatúrgica ao tempo vivido, ao hoje, é uma tarefa interminável, pois é sempre em movimento, é sempre a busca pelo que pode vir a ser, como situa André Lepecki, (2016), “Dramaturgia é a ética que compõe o trabalho que traz ao mundo a obra-por-vir”. Na busca por realizar essa tarefa, os espetáculos do CPBT encontram elementos éticos, estéticos e cênicos, que situam as obras no agora, em um teatro situado e engajado (Sartre, 1968). Nesse/ desse teatro, as vivências e urgências de discentes vão à cena.

Alberto Giacometti, escultor suíço que viveu na primeira metade do século XX, realizava tarefas intermináveis em suas buscas por encontrar uma obra de arte que apresentasse o vivido, em toda a sua semelhança, mas que ao mesmo tempo, era impossível, pois havia sempre algo que escapava e não era visível (Luz, 1999). Nessa mesma perspectiva, ousou combinar a compreensão da criação como tarefa interminável, com a condição de complementaridade entre o visível e o invisível, para dizer que a obra de arte mostra também o que escapa. Para dizer que as Dramaturgias Múltiplas são escapes do comum, e que continuamos intuindo, insistindo e investindo-nos de/na/para arte.

17

## Referências

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, 1995.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BOTELHO, I. M. A. **Dança de situação: um olhar para a dança a partir das políticas públicas em Fortaleza**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

\_\_\_\_\_ **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_ **Pedagogia do oprimido.** 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

LEPECKI, A. Errância como trabalho. *In:* CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e dramaturgia(s).** Fortaleza | São Paulo: Nexos, 2016. p. 61-82.

LUZ, R. **Giacometti:** a tarefa interminável. *Nat. hum.* [online]. 1999, vol.1, n.2, pp. 387-403. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S151724301999000200006#1b](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151724301999000200006#1b)>. Acesso em: 02 maio 2024.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

NUNES, R. C. **A encenação de A Engrenagem de Jean Paul Sartre:** dimensões estéticas e políticas no Brasil dos anos 1960. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16366>>. Acesso em: 02 maio 2024.

PAIS, A. C. N. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In:* CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e dramaturgia(s).** Fortaleza | São Paulo: Nexos, 2016. p. 26-58.

18

SARTRE, J-P. **O existencialismo é um humanismo.** Tradução de R. C. Guedes. Sorocaba, SP: Editora Nova Cultural, 2014.

SARTRE, J-P. **Situações I.** Tradução de R. M. Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.





# Seção I

Dramaturgias em Dança -  
derivas e experimentos de sentido

## Dramaturgias e Danças: uma escrita de processo a várias mãos

Thereza Rocha

Em 2023, fui convidada pelo programa formativo Teatro Escola TJA a ministrar dois módulos do curso *Dramaturgias e danças*, o primeiro entre os meses de março e abril, e o seguinte, entre setembro e dezembro. Para esse último, contei com a luxuosa parceria do dramaturgista Thiago Mota. Thiago fora meu aluno e orientando de graduação, professor-assistente na mesma graduação<sup>3</sup> e, agora, tornava-se coautor dessa/nessa oficina. A primeira fração formativa se dedicava a um estudo sobre/em dramaturgias da dança, enquanto a segunda, a um trabalho de criação dramaturgica em dança.

O programa Teatro Escola TJA é promovido pelo Theatro José de Alencar e realizado nas dependências dessa imponente e importante casa de espetáculos, joia da herança colonial cearense, como tal, carregada de colonialidade. Prédio de 1910, e um dos mais bonitos do Brasil, a tradição e a beleza são razões suficientes para que o TJA, como é chamado, seja ponto de visitaçãoturística dentre tantos outros da/na cidade de Fortaleza. Equipamento da Secretaria da Cultura do Ceará (Secult-CE), e gerido pelo Instituto Dragão do Mar (IDM)<sup>4</sup>, trata-se, portanto, de um teatro público de destacada importância patrimonial e histórica que, entretanto, já viveu dias bem melhores na oferta ao público de uma sofisticada programação artístico-cultural a preços populares. Apesar disso, desenvolve-se por lá, uma ativa e diversificada pauta de ações artístico-formativas, fazendo-o funcionar, sem chance de erro, como um centro cultural.

21

<sup>3</sup> Refiro-me aos cursos de graduação em Dança, Bacharelado e Licenciatura, da Universidade Federal do Ceará (UFC) nos quais ministro o componente curricular obrigatório Dramaturgias da dança: passagens, dentre outros.

<sup>4</sup> Organização Social (OS), sem fins lucrativos, com 25 anos de atuação no campo cultural do Ceará. Trabalha em parceria com o poder público – especialmente a Secretaria da Cultura do Ceará (Secult Ceará), sua maior e mais antiga parceira – para ofertar à sociedade uma vasta programação que materializa as diretrizes e políticas públicas do Governo do Ceará em atividades e serviços para a população. Atua na gestão de experiências de formação e fruição cultural em artes, patrimônio e memória, gastronomia social, esporte e meio ambiente. É responsável pela gestão de 16 espaços e equipamentos públicos dentre teatros, cinemas, museus, bibliotecas, planetário, escolas, centros culturais, de formação e difusão. (Dados coletados na página do Instituto Dragão do Mar na Internet. Disponível em: <<https://www.idm.org.br/o-idm/>>. Acesso em: 20 out. 2023.

Anexo ao monumento histórico, tombado pelo IPHAN<sup>5</sup> em 1964, há outra edificação. Faço referência ao CENA (Centro de Artes Cênicas do Ceará), um prédio de dois andares, contendo várias salas de diferentes formatos destinadas à “vivência da educação por meio de ações formativas nos campos das artes e da cultura”<sup>6</sup>, uma das vocações do TJA, que tanto as salas quanto as ações concretizam. Trata-se de cursos, uns livres, como os já aqui mencionados e por mim ministrados, e outros sequenciais<sup>7</sup>, todos oferecidos gratuitamente à população. Eles cumprem importante papel de iniciação à prática das artes, mas acabam, por consequência, estendendo o caráter formativo à fruição, funcionando também como uma escola de público.

Na residência por nós ministrada, dois encontros semanais, cada qual com três horas de duração, ofereceram sessenta horas de oportunidades para a convivência de criação proposta às pessoas residentes. A oficina tinha como ementa:

O trabalho teórico-prático da dramaturgia em dança entendida como dramaturgismo. A dramaturgia em dança enquanto construção de sentido no processo de criação. O aprofundamento na investigação da dramaturgia em dança a partir de práticas compositivas em sala. A dramaturgia em dança e o processo de encenação. A experimentação, composição e apresentação pública de uma montagem cênica.

22

Além da ementa, o plano de curso listava como **COMPETÊNCIAS**, “o que pode influir positivamente no processo de ensino/aprendizagem”:

Disponibilidade para o questionamento de certezas há muito consolidadas nos fazeres em dança. Interesse e curiosidade por materiais textuais que questionam e complexificam a dança: complexidade ≠ complicação. Interesse e curiosidade pelas danças que diferem daquela que eu conheço e/ou pratico. Disponibilidade para criação de uma montagem cênica a ser elaborada durante o período do curso.

<sup>5</sup> Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional.

<sup>6</sup> Conforme publicação de 12/1/2023 no site do Governo do Ceará. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2023/01/12/teatro-escola-tja-cursos-gratuitos-agitam-janeiro-e-fevereiro-no-anexo-cena-do-theatro-jose-de-alencar/>>. Acesso em: 20 out. 2023.

<sup>7</sup> CIDC – Curso de Iniciação em Dança Contemporânea; CPBT – Curso Princípios Básicos de Teatro; Curso de Iniciação à Palhaçaria; Musicou – Curso de Iniciação à Formação Musical; Canteiro de Artes da Técnica – Curso de Iniciação à Formação Técnica; e CorpoModa – Curso de Formação de Modelos. (Idem).

Próxima à das competências, outra lista trazia agora as HABILIDADES, ou seja, “as qualidades e aptidões” que seriam “desenvolvidas na residência”:

Convivência ética e coparticipativa na diferença. Escuta artística de si e do outro. Compreensão leitora de materiais textuais que questionam e complexificam a dança. Questionamento dramaturgico de obras de dança. Compreensão e prática da dramaturgia como ferramenta de criação em dança.

Isso que se apresentava inicial e institucionalmente como plano de curso tornou-se carne e pedra<sup>8</sup> do experimento cênico intitulado *pedra • palavra • ocasião • tempo*, protagonizado por treze artistas residentes, intérpretes-co-criadores da dramaturgia junto comigo e Thiago: Amália Moraes; Átila Silva; Clarissa Costa; Diana Lima; Filipe Evans; Gabi Dalyla; Ishmael Rodrigues; Jade Lanter; Jhon Moraes; Juliane Queiroz; Mariana Mesquita; Priscila Barros; Sarah Emanuely; Val Ortins.

*pedra • palavra • ocasião • tempo* tinha aproximadamente 45 minutos de duração e foi apresentado às 19 horas do dia 13/12/2023, com classificação indicativa livre, no Morro do Ouro, um teatro de bolso com capacidade para 90 pessoas espectadoras. O experimento cênico finalizava o processo de residência, essa, como já foi dito, uma realização do Teatro Escola TJA, que intenta qualificar a cena local, no caso, através dos fazeres dramaturgicos em dança. Para tanto, pôde contar com a infraestrutura que o Theatro José de Alencar tem a oferecer. O desenho de luz, por exemplo, foi criado por Ciel Carvalho, e a bandeira da Palestina, costurada por Carol Rocha, ambos, artistas-técnicos da casa.

Mesmo com apresentação única, *pedra • palavra • ocasião • tempo* teve, sim, o seu release, dispositivo que se tornou também objeto pedagógico na residência artística. Sabemos o quanto esse tipo de texto se torna moeda valiosa no dramaturgismo de um processo de criação, uma vez que abre a porta da fruição do trabalho pela plateia. Esse escrito destinado a divulgar as obras artísticas ao público, continha, por sua vez, o texto de concepção. Leia-se:

Trabalho de limiar, precisamente localizado na indefinição entre teoria e prática, a dramaturgia em dança pode ser entendida enquanto

<sup>8</sup> Faço referência ao título do livro de Richard Sennet (1997) que historiciza as relações entre cidade e corpo ao longo do processo de formação do que se convencionou chamar de civilização ocidental.

dramaturgismo ao ocupar-se com a construção de sentido da ação física na própria ação física [e não com a escrita de textos dramáticos].

No contexto da dança expandida, a ação física estende-se às materialidades não-humanas, encontrando agência no jogo compositivo entre luz, cenário, som, figurino, música, espaço, tempo, movimento, gesto e palavra, quando houver. No caso, há.

A dramaturgia física do experimento-encenação *pedra • palavra • ocasião • tempo* gira em torno da pedra, objeto recolhido da cidade nas derivas dos e das artistas participantes. Muito longe do mito cristão, as fabulações cênicas ajudam a imaginação da plateia a vislumbrar movimento na matéria inerte sem que para isso lance mão de mágicas ilusionistas.

Assim, temas como a perda, o amor, a propriedade privada, o levante popular e, inevitavelmente, a Palestina, criam relações entre si em diálogo com o provérbio que diz: “Há 4 coisas irrecuperáveis: a pedra, depois de atirada; a palavra, uma vez proferida; a ocasião, quando perdida; o tempo, depois de passado”.

Um pouco antes da apresentação de *pedra • palavra • ocasião • tempo*, Isabel Botelho nos convidou a escrever sobre o experimento cênico, bem como sobre a residência que o antecedeu, estendendo o convite também aos e às pessoas participantes. É o que vocês encontrarão a seguir: textos criados acerca da dramaturgia de *pedra • palavra • ocasião • tempo* e do pensamento que ela suscita. De início, Juliane Queiroz, intérprete-criadora, reflete sobre o processo da *Dramaturgias e Danças*, que deu origem ao experimento cênico. A seguir, Thiago e eu desenvolvemos uma reflexão acerca da dramaturgia em dança, entrelaçando-a com dados descritivos de *pedra • palavra • ocasião • tempo*, provenientes do roteiro do experimento cênico por nós, escrito, à medida que ele ia sendo criado. Por fim, outra artista-residente, Amália Morais, realiza um experimento de escrita, também a partir do roteiro, misturando ação e espetação<sup>9</sup> do trabalho em cena.

São fabulações de escrita, seja do roteiro, seja do processo de elaboração de *pedra • palavra • ocasião • tempo*. Trata-se de um significativo desafio, uma vez que a dramaturgia aqui em causa só encontra, de fato, a sua razão e seu sentido na corporeidade dançante. Assim mesmo, aceitamos a provocação da Coordenação

<sup>9</sup> Neologismo que diz da ação do espectador diferenciando-a, assim, da expectação.

de Formação, nas pessoas adoráveis de Isabel Botelho (Coordenadora), Israel Lucas (Assistência Pedagógica) e Brena Guerra (Estagiária), por entendermos que fazê-lo implicava também verter como verbo a memória do belo tecido do vivido que entre nós, artistas e instituição, se tramou. Uma *escrita de processo*<sup>10</sup> encontrou, a seguir, alguns de seus dizeres. Os textos falam por si. Boa leitura.

<sup>10</sup> Trata-se do conceito operativo inaugurado em minha Tese de Doutorado (UNIRIO, 2012).



## O processo dramatúrgico em Dança e seus acontecimentos por meio da obra *pedra • palavra • ocasião • tempo*

Juliane Gonçalves Queiroz <sup>11</sup>

*Há 4 coisas irrecuperáveis: a pedra, depois de atirada; a palavra, uma vez proferida; a ocasião, quando perdida; o tempo, depois de passado.*

*(Provérbio citado no release de  
pedra • palavra • ocasião • tempo)*

### Aspectos Introdutórios

O presente texto relata o processo de residência artística, gratuita, oferecida pelo Theatro José de Alencar<sup>12</sup> (TJA), chamado Dramaturgias em Dança. Realizada no período de setembro a dezembro de 2023, teve sua finalização com a apresentação de uma montagem cênica intitulada – *pedra • palavra • ocasião • tempo* – desenvolvida no decorrer do processo de experimentação. O trabalho teórico-prático de dramaturgismo foi conduzido por Thereza Rocha<sup>13</sup> e Thiago Mota<sup>14</sup>.

27

<sup>11</sup> Doutoranda e mestra em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará (PPGE/UECE), com bolsa pelo Programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional e graduada em Pedagogia pela mesma universidade. Graduada em Dança/Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisadora do grupo de pesquisa Investigações em Arte, Ensino e História (IARTEH/UECE). Participa do grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e Coletivo Areia: pesquisa artística e criação em/com dança da UFC. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8181558051187152>>. Endereço eletrônico: <[julianeg.queiroz@aluno.uece.br](mailto:julianeg.queiroz@aluno.uece.br)>.

<sup>12</sup> O Theatro José de Alencar (TJA), em seus 112 anos, possui referência artística, turística e arquitetônica nacional. Além de ser um monumento tombado, o TJA desempenha um importante papel para a cultura cearense, apresenta uma diversa programação cênica e oferece também variados cursos gratuitos que compõem sua programação anual. Essas e outras informações podem ser pesquisadas no mapa cultural do TJA <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/317/>>.

<sup>13</sup> Thereza Rocha é pesquisadora de dança, diretora e dramaturgista de processos de criação.

<sup>14</sup> Thiago Mota é mestre em Artes e bacharel em Dança pela Universidade Federal do Ceará e possui um percurso formativo em dança iniciado no ano de 2005.

Escrevo este texto como uma artista da dança, pesquisadora, que desenvolve estudos com o foco nas áreas da Educação e da Arte, sendo mais específica, Pedagogia e Dança, duas áreas de formação e de pesquisa acadêmica nas quais atuo. Sendo assim, a busca por fazer oficinas, cursos, residências ou *workshops* oferecidos por algumas instituições públicas, na cidade de Fortaleza/CE, se dá pelo motivo de alimentar minha formação pessoal e profissional. Sou uma pessoa que, além da Pedagogia, buscou a formação em Dança, concluída no final de 2022. Identifico-me também como artista da dança, entendendo, assim, que o dançar e o seu desenvolvimento necessitam estar vivos no corpo para serem trabalhados constantemente. Cursar esta residência, aqui abordada, possibilitou-me novas aprendizagens e experimentações sobre o processo de criação dramaturgic em Dança, de modo que as reflexões e aprendizagens obtidas puderam ser refletidas em meu fazer, pensar e agir.

Uma das práticas que o grupo vivenciou durante o processo de criação foram as *derivadas*, onde Thereza e Thiago nos direcionaram a procurar pelos arredores do TJA, nos arredores de nossas moradias, objetos que nos chamassem a atenção por algum motivo, de tal modo que sentíssemos como o objeto nos escolhendo e não o contrário. Nessa prática trabalhamos narrativas nas salas de ensaios que se tornaram condutoras para a nossa criação. Foi curioso vivenciar o processo criativo e perceber a dramaturgia sendo construída, questionada, modificada e reinventada.

28

No início não sabíamos nada do que estava por vir e a cada aula, a cada prática, em cada narrativa, deriva, diálogo, questionamentos, vivências, foi possível observar como as peças do nosso quebra-cabeça formaram-se. Além das derivadas, vivenciamos diálogos dramaturgic, aquecimentos em dança, práticas variadas, conversas, questionamentos, reflexões que contribuíram na construção do processo criativo.

Desse modo, nossas conversas nos fizeram refletir sobre a relação da cidade com o TJA, há uma relação da cidade com o Theatro? Como a cidade entra no Theatro e como o Theatro invade a cidade? Invade?

Considerando os 112 anos que o TJA possui e toda sua referência nacional, é curioso pensar que há pessoas na cidade de Fortaleza que nunca foram a uma apresentação nesse teatro ou nunca o visitaram, por qual motivo isso acontece? O TJA fica localizado no centro da cidade, lugar de muita movimentação, tão

perto e, ao mesmo tempo, tão distante de muitas pessoas que passam ou até mesmo trabalham em seus arredores.

Pensar sobre *Dramaturgias em Dança* também nos proporciona certas reflexões que vão além do significado de dança tido pelo senso comum, uma dança mais referenciada ao balé ou uma dança construída por coreografias e dancinhas, termo muito utilizado em aplicativos de rede social. Pensar *Dramaturgias em Dança* nos possibilita ir além. Quando consideramos a Dança enquanto construção de sentido no processo de criação, de que construção de sentido estamos falando? Qual o sentido de criar uma montagem cênica num espaço público localizado no centro da cidade e não fazer nenhuma relação com a própria cidade? Qual tipo de Dança estamos criando e oferecendo ao outro? Num primeiro momento, refletir sobre tais questionamentos, para alguns, pode não fazer tanto sentido, mas de que sentido estamos falando, de que Arte, de qual Dança?

Durante os meses de setembro a dezembro de 2023, pude experimentar com outras pessoas algumas práticas em dança que nos fizeram, além de desenvolver um trabalho final, refletir sobre as possibilidades de Dramaturgias em Dança. A seguir, relatarei um pouco do desenvolvimento dessa residência e algumas de suas reverberações.

29

## **Aspectos do Desenvolvimento**

Como começar um curso, uma aula? Como iniciar um texto? Ou como começar um curso de Dramaturgias em Dança? Muitas vezes, iniciar algo é um desafio para muitas pessoas, por não saberem por onde e como começar. Porém, depois que iniciamos, parece que o processo se faz de maneira mais contínua, mesmo com os desafios e, por fim, chegamos ao questionamento de qual a melhor forma de finalizar o que foi construído.

Nosso encontro deu início com uma apresentação dos participantes, uns aos outros, mas não de qualquer forma. Esse momento inicial foi conduzido por Thiago, que propôs uma dinâmica para falarmos de nós usando uma metáfora do *long play* (LP), um disco de vinil utilizado para ouvir música, por meio de uma vitrola, instrumento para tocar o disco. Nesse modelo de disco era possível ouvir músicas dos dois lados, ao terminar o primeiro grupo de faixas musicais, lado A, bastava virar

o disco e ouvir o restante do repertório do outro lado, o lado B. Geralmente, o lado A continha as melhores músicas do/a artista, as que faziam mais sucesso e eram mais ouvidas, e o lado B, as demais.

Partindo dessa metáfora, foi proposto para a turma que nos apresentássemos falando um pouco do nosso lado A, ou seja, aquilo que gostamos e costumamos falar de nós mesmos, e assim fizemos. Em seguida, recebemos o desafio de nos apresentarmos novamente, porém, falando para o grupo o nosso lado B, o que para a dinâmica se caracterizou como aquele do qual não costumamos falar para as pessoas, ou que guardamos só para nós mesmos e não gostamos de compartilhar. O grupo todo aceitou a proposta e encarou o desafio. No lado A muito se falou sobre formação profissional, interesses artísticos, preferências e dança; e no lado B ouvimos alguns relatos de medos, inseguranças e traumas.

Nessa dinâmica foi possível relacionar a metáfora dos lados A e B com aspectos dramaturgicos em dança. Quando conhecemos alguém, geralmente apresentamos e nos é apresentado o lado A da outra pessoa, e conhecer o lado B de alguém pode tornar aquela relação bem mais interessante do que quando conhecíamos somente o lado A. O lado B de alguém pode não ser acessado com tanta facilidade e chegar até ele pode ser um acontecimento, assim como quando conseguimos ver a dramaturgia acontecendo numa obra dançada. Numa perspectiva dramaturgica, o lado B acaba sendo o olhar que o dramaturgista traz para o artista, para que ele possa olhar para si de um ângulo insuspeito. Nesse sentido, iniciar o curso conhecendo um pouco do lado B de cada um foi um ótimo pontapé inicial para deixarmos que nossas falas fossem reverberadas durante o processo da residência.

Dando continuidade a esse primeiro encontro, no segundo dia, deu-se sequência a essa apresentação com uma dinâmica denominada *sim ou não*. Uma cadeira foi colocada no centro da sala e uma pessoa, por vez, sentava na cadeira enquanto os demais faziam perguntas em que a resposta só poderia ser dada por sim ou não. Nessa situação, a dramaturgia está localizada no lugar do espelho, fazendo com que o artista olhe para si e acesse os lugares que, comumente, ele não quer ou não costuma acessar. É sobre colocar o artista num lugar que possa ser vulnerável e trabalhar isso em cena. Nessas práticas, é curioso observar como cada pessoa age, fala, quais ações faz, como se movimenta, respira, olha.

Numa prática em que a resposta só pode ser sim ou não, dependendo da pergunta, um conflito pode acontecer e outros gestos acontecem além do sim e do não, nesse momento é possível ver o drama da pessoa que responde, pois junto ao que fazemos, junto ao corpo visível aparece outro na frente, segundo Rolnik (2000, p. 3)

[...] o “corpo vibrátil”, no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. A constelação de tais afetos forma uma realidade sensível, corpórea, que, embora invisível, não é menos real do que a realidade visível e seus mapas. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim.

Outra prática realizada e que foi muito potente em nossa construção dramática, foram as *derivas*, mencionadas na introdução, direcionamentos dados pelos condutores da residência, em que buscávamos objetos pela cidade e nos relacionávamos com eles em práticas dentro da sala de ensaio. Realizamos a *Deriva 1*, que consistia em andar pelos arredores do TJA em busca de um objeto pela rua que chamasse a nossa atenção, de modo como se o objeto nos escolhesse, após essa escolha, na sala de ensaio, cada pessoa realizou uma narrativa com o seu objeto. A *Deriva 2* consistiu em buscarmos um novo objeto, porém com um novo direcionamento, de a busca se dar pelos arredores de nossas residências, e na aula seguinte, fazer o mesmo exercício da narrativa com o objeto. Por fim, na *Deriva 3*, tínhamos disposto em sala todos os objetos e, como proposta, fazer uma narrativa com outro objeto que não fosse o nosso.

Os primeiros objetos que surgiram na *Deriva 1*, foram: uma cadeira, um pedaço de papel escrito, um panfleto de propaganda de ótica, uma pedra, um café e um galho. Em cada objeto e narrativa contada pudemos observar um pouco dos movimentos de cada pessoa, suas ações e transições ao narrar os fatos com o objeto. Em alguns momentos das narrativas, conseguimos observar acontecimentos que nos chamaram atenção. Ao assistir, identificamos em algumas situações a dramaturgia acontecer.

Como, por exemplo, uma participante ao fazer uma narrativa com um algodão-doce, seu objeto escolhido em um dos exercícios das derivas, falou um pouco do processo de decisão para escolher o algodão-doce, do seu valor nutricional e do homenzinho de quem ela comprara. Abordou o fato de ele já ter “uma certa idade”, à qual ela não saberia dizer ao certo se um dia chegaria. No processo da narrativa, como plateia, eu não esperava uma reflexão tão delicada e cheia de sentimentos em relação ao homem que vendeu o algodão-doce. Não era apenas a narrativa pela narrativa, estávamos no TJA, andamos no centro da cidade e no retorno para a sala de ensaio, por meio da narrativa da participante, conhecemos o homem que vendia algodão-doce no Centro. Percebi que esse era o drama de sua narrativa e o que a tornava cheia de significados, deixando o público cada vez mais envolvido e conectado com sua potente história. Vale observar que numa simples deriva percebemos o quão potente pode ser a relação do Teatro com a cidade.

Refletindo sobre as narrativas contadas, passei a analisar a história que relatei e como eu poderia contá-la de outras formas e testar outras possibilidades. Tive como objeto uma pedra e construí uma narrativa do processo que fiz até chegar à pedra que escolhi para levar à sala de ensaio. No processo de quem conta a narrativa, observei que antes de contar, veio-me à memória algumas ideias do que falar, do que eu gostaria de compartilhar em relação ao objeto, de como eu poderia contar e utilizar o espaço ao fazê-lo. Porém, no momento da narrativa, há os fatores de improvisação, a relação público e artista, o nervosismo, ou seja, aspectos que interferiram no meu modo de agir, como um corpo que pensa e pode agir de outras maneiras.

Percebe-se que há uma relação no encontro do artista com o público que assiste. Segundo Katz e Greiner (1998), esse fluxo de comunicação é tido como Corpomídia, quando um diálogo ocorre na relação corpo e ambiente. Segundo Gasparini e Katz (2013, p. 54),

Sendo cada corpo mídia de si mesmo, isto é, do conjunto circunstancial de informações que o torna corpo e que nunca se completa, é possível afirmar que os processos de comunicação no ambiente não se estancam, visto que o fluxo de trocas entre ambos é constante. É no fluxo comunicacional que corpo e ambiente lidam com as informações, e elas buscam a sua sobrevivência através da adaptação e da reprodução.

Dessa forma, por estarmos numa trajetória de residência, tivemos a possibilidade de experimentar as práticas, algumas vezes, o que nos possibilitou refletirmos sobre o nosso fazer, pensarmos em outros modos de narrar, dançar até que outros acontecimentos surgissem e a dramaturgia pudesse ser trabalhada. As outras derivas também nos deram novas possibilidades de nos envolvermos com os objetos dos outros intérpretes e testarmos outras possibilidades de cena. Em nossas experimentações, dialogamos sobre essas possíveis formas de narrar, sobre como envolver o público para o que acontecia em cena, sobre as práticas que fazíamos e em sua construção de sentido.

Entendemos que experimentarmos com um objeto, seja utilizando a voz ou somente os movimentos dançados, é buscarmos dialogar com o público numa construção de sentido para o que estivermos fazendo. Pois, pensar dramaturgicamente essas cenas não é sobre ilustrar ou fazer uma mímica. Durante o processo, fomos chegando em um ponto de pensar possíveis construções de cena com o que estávamos experimentando em sala. Thereza e Thiago nos apresentaram algumas ideias perante o que realizamos como grupo, como coletivo, e, assim, conversamos e também opinamos sobre a construção da montagem cênica. Nesse percurso de ideias e decisões sobre as possibilidades do que fazer foi necessário dialogarmos sobre a representatividade na cena e sobre a construção de sentido que estávamos tendo em relação às práticas realizadas. O diálogo da cidade com o TJA nos provocou pensarmos em como fazer essa relação em cena com significado e sentido. Num aspecto dramaturgico podemos pensar em como falar de coisas comuns de modo incomum? Ou em como relacionar a cidade com o TJA de modo incomum?

33

Para o entendimento dessas reflexões citei como exemplo, em um de nossos diálogos em grupo, a obra *A Branca de Neve e os Sete Anões*, sendo apresentada no TJA tal qual como a história tradicional é contada. Nessa situação, temos um tipo de representatividade da obra: a história é contada de modo que o público já sabe tudo que vai acontecer, de maneira que o pensamento hegemônico relacionado a essa obra não seja desafiado pela apresentação feita. Desse modo, para que o público tenha outras experiências, a obra precisaria ser apresentada de forma que o pensamento hegemônico do público fosse provocado. Assim, a obra *A Branca de Neve e os Sete Anões* precisaria ser repensada com outra dramaturgia, como, por exemplo, a personagem Branca de Neve não ser branca ou os Anões não serem anões, dentre outras possibilidades que poderiam ser pensadas.

Nesse contexto, referenciando Bertold Brecht, um dramaturgo e poeta alemão do século XX, quando em seus escritos prioriza o sentido político em relação à arte, recorro ao pensamento de que toda vez que você representa dramaturgicamente, que seria apresentar a obra que citei como exemplo, tal qual como ela é, você não permite que a história seja modificada, pois se repete o registro da história. Desse modo, aprisionamos as histórias nas narrativas que elas já possuem. Brecht apontava para a possibilidade de abrir o sentido da obra, pois quando se abre o sentido, convoca-se a pessoa que está assistindo para outras perspectivas, a responsabilidade da pessoa que (se) vê (n)a feitura da história do mundo. Portanto, toda vez que você fecha o sentido da obra, a pessoa que assiste pode ficar indiferente, cria-se uma apatia, por outro lado, quando se abre o sentido da obra, criam-se outros cenários e ela pode então, digamos, ficar diferente em relação ao que acontece em cena. Segundo Calló (2023, p. 53),

O método de Brecht pode ser resumido como um processo: construção da fábula, forma dos arranjos das cenas, desenvolvimento de um *gestus* básico para as personagens e o estudo de uma gama diversificada de atitudes. O objetivo é produzir um teatro que permita ao espectador especular sobre os modos como a sociedade funciona, chamando a atenção para as contradições que impulsionam a ação. A possibilidade de compreensão do método brechtiano se dá somente em sua dimensão política, ou seja, é fundamental considerar o pensamento marxista para total apreensão da práxis brechtiana e de sua posição política revolucionária e resistente ao pensamento hegemônico.

34

Relembrando uma fala de Thereza, em outra aula, na graduação em Dança, em 2021, ela nos dizia que, a dramaturgia dramática é uma “exterminadora do futuro”, fazendo referência ao filme, *O Exterminador do Futuro*. Pois, toda vez que você repete os sentidos já dados na história, você está exterminando as possibilidades outras de futuro que a história pode ter, e a história do mundo está em movimento, está acontecendo o tempo todo. É como aprisionar o futuro e, como artistas, precisamos liberá-lo. Assim, segundo Brecht, a obra de arte, quando abre o sentido, ela cumpre o seu papel político, e quando ela fecha, ela deixa de cumpri-lo. Devemos oferecer outras representações de futuro, não somente uma, e, assim sendo, não condicionar quem assiste.

Com tudo isso, conversamos e praticamos de tal modo que a nossa construção dramaturgica ganhou mais atenção ao que fazíamos. No processo de nossa construção dramaturgica dançada, realizamos outra prática que também foi peça fundamental para nossa montagem: uma sequência coreográfica com o exercício dos dez pedidos de desculpas. Foi-nos direcionado para criarmos dez movimentos que tivessem relação com pedidos de desculpas. Cada participante criou dez pedidos de desculpas, dos dez, recebemos o direcionamento de escolher cinco desses movimentos que mais se afastassem de pedidos de desculpas e começamos a trabalhar essa sequência como possibilidades de cena.

Dessa maneira, foi curioso observar o quanto de variados movimentos surgiram de um mesmo direcionamento e das diversas possibilidades de experimentarmos em cena, buscando aspectos dramaturgicos que mais nos chamaram atenção. Juntamos a coreografia com algumas narrações e fomos testando possibilidades, e, assim, a cena, aos poucos, foi tomando forma. Também experimentamos juntar as sequências com uma música, e percebemos uma experimentação poética ao fazermos essa junção.

Foi interessante perceber como cada parte do processo foi sendo construída, no início, quando não tínhamos e nem imaginávamos nada de como seria e, após, como tudo foi se construindo, concatenando e tomando forma, e, assim, um roteiro começou a ser formado. O tempo de curso foi uma experiência muito proveitosa e de muita aprendizagem. Há um diferencial quando estamos em um processo e, ao mesmo tempo, percebendo como ele está sendo feito, as decisões tomadas, a dramaturgia acontecendo em cena. Como que uma narrativa com um objeto pode ser o fio condutor para a criação do todo e como outras cenas vão surgindo nesse processo.

Nas práticas de preparação corporal, durante a trajetória, foi essencial o olhar e o direcionamento dos condutores da residência em relação a como o grupo fazia as práticas. Pois, nossa atenção mudava quando nos era indicado outros modos de fazer, e, assim, experimentamos outras possibilidades, antes não vistas. Por exemplo, destaco alguns direcionamentos específicos dos condutores, como: “isso foi muito bom”, “olha o joelho”, “a perna”, “calma”, “o quadril pode mexer mais”; ou como um toque no quadril para ajudar na condução da experimentação, tornando mais compreensível o movimento. São detalhes que fazem a diferença nas práticas realizadas e no desenvolver do curso.

Ressalto esse olhar cuidadoso com o outro, pois entendo que cada corpo passou por uma história específica de vida, foi colonizado de diversas maneiras, limitado em seu processo educacional, tem muitas ou poucas experiências com dança e assim, tudo o que somos e vivemos reverbera de algum modo em nosso fazer. Ao analisar um pouco a minha vivência em algumas práticas, consigo identificar determinados comportamentos que tive como consequência de um corpo com resquícios de colonização, de barreiras educacionais.

Como, por exemplo, ao receber um comando, muitas vezes a minha resposta era ser o mais fiel que eu conseguisse ao comando recebido. Mesmo sabendo que durante um exercício as possibilidades são inúmeras e o risco é bem-vindo na experimentação, ainda assim sentia que arriscando eu retornava de modo mais fiel ao primeiro comando. Ao receber uma dica da pessoa condutora, como: “arrisca mais” ou “testa outras possibilidades”; eu sentia como uma permissão para que eu pudesse me arriscar de modo mais tranquilo, como uma virada de chave me autorizando a ir mais além. Não que eu precisasse de uma autorização, mas como fomos educados culturalmente, muitas vezes, somos levados a determinados comportamentos.

36

Desse modo, me percebia sempre com um olhar mais atento às práticas realizadas e me permitindo arriscar mais nas experimentações. Percebo como algo desafiador que precisa ser trabalhado constantemente. O processo de descolonização do corpo, termo que pode ser aprofundado em estudos como o de Suely Rolnik (2018), em dança é algo que chama minha atenção, fato que na pesquisa que desenvolvo, quando relaciono Pedagogia e Dança, trabalho com a carteira escolar, investigando modos de driblar todo o aprisionamento que passamos durante anos na escola, metaforizado na relação com esse objeto.

Durante o curso, pude ir percebendo minha evolução e de como foram necessários cada prática e direcionamento para que eu pudesse testar outras possibilidades de ação. A história que contei da pedra, na *Deriva 1*, acabou se tornando fio condutor para outras cenas. Percebi que poder contar e recontar a história e debater sobre as práticas, nos deu respostas de mudanças que poderiam ser feitas, e com isso entendermos o que a cena pedia. Com o passar dos meses, nosso roteiro foi tomando cada vez mais forma e nossos encontros sendo mais direcionados para o que tínhamos.

Entendendo a relação da cidade com o TJA e que tínhamos a pedra como fio condutor, passamos a explorar mais histórias com pedras, a dialogar e a fazer pesquisas sobre isso. Tínhamos um arquivo com um compilado de vários assuntos que conversamos sobre pedras e acessá-lo também nos ajudava com novas ideias e experimentações.

Com as decisões que já tínhamos firmadas, ainda experimentamos uma nova deriva, com o foco nas pedras. Tínhamos como proposta andar pelos arredores do TJA e voltar com alguma pedra, para em sala trabalharmos alguns exercícios com essas pedras, o que nos levou a outras experimentações e ideias. Com o passar da residência, o coletivo foi ganhando mais intimidade entre si, trocamos sobre o que fazíamos nos encontros e durante a semana, no grupo de *WhatsApp*, o que nos deixou mais próximos e mais à vontade durante o processo.

Com o tempo, o roteiro foi sendo consolidado e as sequências sendo mais trabalhadas. Nos restava a dedicação aos ensaios; o cuidado das cenas, transições, entradas e saídas; a produção de figurino, fotos, release, divulgação, sons; a atenção a todos os detalhes até chegarmos ao dia da apresentação. Por fim, realizamos a apresentação de – *pedra • palavra • ocasião • tempo* – no dia 13 de dezembro, no Teatro Morro do Ouro, localizado no TJA.

O resultado da obra perante o tempo em que trabalhamos foi muito satisfatório, o que nos motivou a querer continuar e a recebermos a proposta para dar continuidade no ano de 2024. Mesmo antes da apresentação, como intérpretes do processo, conseguimos identificar pontos na obra que precisavam ser mais trabalhados e, após apresentar, tivemos ainda mais *feedbacks* das pessoas para também investigarmos. Assim, finalizamos o processo com a missão de dar continuidade e seguir com a obra no ano seguinte, com as modificações necessárias que a própria obra pede.

## Aspectos Conclusivos

O Curso Dramaturgias em Dança possibilitou-me experiências de cena, dança, construção dramaturgica, marcação de cena, entradas e saídas, transições, discussões, roteiro, dentre outros elementos que constituem uma montagem cênica. Dito isto, tenho esses e outros processos formativos em dança como peças fundamentais para minha formação pessoal e profissional, como atualizar minha “caixa de ressonância” (Gil, 2004) em minha formação.

Aprendi que em um processo dramaturgico em dança é necessário atenção nas ações que acontecem durante o trabalho criativo, pois um corpo dança quando ele acontece em cena. Logo, permanecer durante toda a apresentação nessas ações de acontecimentos é um desafio constante no processo criativo, pois nem sempre a dramaturgia aparecerá em cena, fazendo com que nós, artistas, tenhamos mais cautela nas transições em nossas danças, e mais atenção aos acontecimentos que surgem. A dramaturgia em dança é um processo desafiador e buscar meios para mantê-la em cena é mais desafiador ainda.

38

Nessa experimentação, ressalto alguns pontos importantes trabalhados, como: as práticas realizadas numa perspectiva dramaturgica, o olhar e cuidado na condução das vivências de Thereza e Thiago, o coletivo que se formou, as nossas diversidades e o cuidado uns com os outros. Destaco também a importância do *feedback* do grupo nos encontros, sendo uma pequena amostra de como o público poderá reagir, além de proporcionar outros modos de experimentar. Vale ressaltar também a dedicação que devemos ter além da sala de ensaio como, ensaiar em casa, na rotina, isso se faz necessário para solidificar mais a construção do processo. Assim, conseguimos perceber o que a cena pede e agir conforme o que foi, por ela, solicitado.

Recordo que durante o tempo de curso, em minhas atividades pessoais, pude assistir ao espetáculo *Tom na Fazenda* no Cineteatro São Luiz, onde percebi que meu olhar estava muito atento para especificidades da cena, antes, não tão notórios em outras apresentações assistidas. Além de ter sido uma obra que chamou muito minha atenção, por perceber toda a dedicação e cuidado que se teve para esse trabalho, foi um espetáculo que conseguiu prender minha

atenção em cada segundo de cena, onde vi a dramaturgia acontecer em muitos momentos. A boa dramaturgia faz com que acreditemos na cena.

Com tudo o que vivenciamos, vejo-me com um novo olhar perante a dramaturgia, um olhar mais potente em relação, por exemplo, a espetáculos aos quais assisto, pois percebo a dramaturgia acontecendo em cena com mais critério artístico. Estudar dramaturgia passa por esse lugar constante de aprendizagem. Por fim, fiquei feliz em saber dos bons resultados que tivemos e da oportunidade da continuidade do trabalho nesse processo dramaturgico.

## Referências

CALLÓ, B. O compromisso político de Bertolt Brecht. **Magma**, v. 28, n. 18, p. 50-64, 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/210604>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

GASPARINI, I.; e KATZ, H. A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 51-66, jul./dez. 2013.

GIL, J. **Movimento total**. 2. imp. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KATZ, H.; GREINER, C. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Silvia Soter Roberto (Org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Universidade, 1998.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição** – notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, S. O corpo vibrátil de Lygia Clark. **Folha de São Paulo** [online], São Paulo, 30 abr. 2000. Corpo Arte. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

## Com quantas pedras se constrói uma dança?

Thiago Mota<sup>15</sup>

Thereza Rocha<sup>16</sup>

Val, Jhon e Amália empurram a pedra fundamental da coxia para o centro do palco. Saem pela outra coxia. O enorme pedregulho permanecerá em cena todo o tempo do experimento cênico. (P.S. ao empurrarem a pedra, ela é quem aparece primeiro em cena, depois os intérpretes, depois que saem, ela permanecerá em cena todo o tempo do experimento cênico).

Assim como as pessoas acima citadas, que empurram uma grande e pesada pedra em cena, este texto se apresenta empurrando algumas palavras que deem conta de um esforço para falar sobre dramaturgia da dança a partir de um recorte formativo realizado em 2023. Esta escrita também é uma ação, e leia-se aqui a ação como também a mudança de estado corporal, uma possível mudança de atitude do corpo, cujo sensível do seu movimento está ocupado em construir um sentir para o seu sentido e vice-versa. Podemos falar de um investimento que se propõe a compor dança a partir dos materiais que dela/nela emergem procurando olhar para o que surge a partir do ponto de vista de quem, agora, está do lado de fora da cena, ou seja, ocupado em tecer uma crítica que não vem após a apresentação deste experimento, mas, durante sua realização. Enquanto composição, esta escrita contém fragmentos de cenas de um roteiro elaborado acerca do experimento *pedra • palavra • ocasião • tempo*, trabalho apresentado como conclusão da oficina Dramaturgias e Dança, que

40

<sup>15</sup> Mestre em Artes e bacharel em Dança pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Dramaturgista e criador-intérprete em dança contemporânea. Professor convidado dos Cursos Técnicos em Dança da Escola Porto Iracema das Artes e do Centro Cultural Bom Jardim. E-mail: thiagotorres021@gmail.com

<sup>16</sup> Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora das graduações em Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: thereza.rocha@ufc.br



ocorreu no período de setembro a dezembro de 2023 no Teatro José de Alencar. Essa oficina nasce da proposição da coordenadora pedagógica do teatro, Isabel Botelho, e foi conduzida por Thereza Rocha e Thiago Mota.

Aqui, um roteiro que é dramatúrgico, mas não um texto dramático, pois a narrativa que nele se constitui não trata de um pensamento que o antecedeu na criação e com aspectos específicos ligados aos de um texto dramático teatral. É dramatúrgico, pois o drama, ou seja, a ação que se dá neste simples roteiro de cenas dançadas, possibilita compreender, visualizar e fabular a possível linha coreográfica que está sendo tecida conforme as ações vão sendo realizadas, um movimento onde, segundo o filósofo português, José Gil (2002), a dança procuraria não significar, simbolizar ou indicar as coisas que estão sendo feitas, mas traçar sentidos que nascem do movimento dançado, tornando-o ação. E aqui complemento: tornando-se ação, por sua vez, torna-se dramaturgia na dança.

Sarah entra em cena pela plateia com a ampulheta em mãos e a posiciona do lado direito do palco, saindo pela coxia. (P.S. antes de sair de cena, Sarah olha para a ampulheta). A partir de então, a ampulheta marcará o tempo do experimento cênico. Juliane entra pela plateia e faz a narrativa da pedra pela primeira vez. Sai pela coxia. Pessoas entram pela plateia e fazem a cena do 'Tudo Passa' com a trilha de Nelson Ned (Tudo passará), 2x e, ao final, saem pela coxia. (P.S. Jhon não deve se posicionar em cena atrás da pedra e na segunda vez em que dançam a frase, Ishmael é o primeiro a sair).

42

Trabalhar a dramaturgia a partir de um recorte formativo e que se propôs à realização de um processo de criação cênico onde se encontraram treze artistas com capitais corporais (Gadelha, 2016) distintos entre si, coloca em jogo uma riqueza de material compositivo justamente pelo tensionamento das diferentes maneiras com que essas pessoas 'pisam no chão'. São histórias de dança marcadas muscular e imaginariamente por seus percursos formativos, discursos, classes sociais, gêneros, raças que se colocam em jogo na sala de ensaio com uma finalidade: encontrar, pelo próprio fazer do processo de criação em dança, o seu denominador comum. Pego emprestado esse termo matemático para falar sobre dramaturgia da dança, pois um denominador comum é um número que possibilita a relação (seja soma ou

subtração) entre duas ou mais frações diferentes. Nesse processo de treze frações diferentes no palco, o elemento pedra surgiu como esse possível denominador comum. Um elemento cujas possibilidades narrativas se relacionam diferentemente para cada uma das pessoas envolvidas na cena.

A pedra surge pela primeira vez num exercício proposto por Thereza, que consistia em realizar uma deriva pelo entorno do TJA e, a partir dessa deriva, retornar à sala de aula com um objeto que o/a escolheu no percurso. Diferentemente de algo a que uma pessoa vai em busca, o intuito do exercício era se deixar afetar pelo movimento coreográfico da cidade atentando-se às multiplicidades estéticas que ali se apresentavam. Juliane Queiroz, participante da oficina, trouxe uma pedra para a sala e, como solicitado no exercício, elaborou uma narrativa (esta poderia ser dançada, falada ou performada como quisesse). Juliane optou por narrar sua história e contar o relato de sua deriva. Sentiu-se que tinha algo ali a ser investigado. Notou-se que, dramaturgicamente, esta ação de Juliane poderia ser desdobrada noutras possíveis coreografias de pedra.

Ishmael entra pela plateia e coloca uma placa escrita 'Pedra Fundamental' em cima da grande pedra que fora arrastada até o centro do palco. Deixa um tempinho. Juliane entra pela plateia, sobe ao palco e faz a sua narrativa da pedra pela segunda vez. Grupo vai entrando (também pela plateia) e, uma vez no palco, deposita pedras sobre ela (suas mãos, seu colo, seu ombro, seu pé, sua cabeça) e vai saindo cada qual pela coxia. (P.S. Juliane não deve arrumar as pedras; deve permanecer no desconforto que elas provocam à sua narrativa).

43

Dramaturgia da dança tem a ver com intuição. Dar credibilidade ao que se está construindo no momento da realização do movimento. Intuir como quem brinca com o rumor do sentido e, por assim dizer, brincar em construir o campo cênico das possibilidades inesgotáveis do movimento dançado. A imagem trazida por Thereza numa das aulas, durante a oficina, sinaliza de maneira muito poética este fazer: é como se estivéssemos procurando com as unhas a ponta perdida de uma fita adesiva. Estamos ali com a unha cutucando o pedacinho que acreditamos ser a ponta, até que conseguimos levantar e puxar a fita. Dramaturgia da dança tem

a ver com a fabulação de coisas e, deste modo, a insistência nessa escolha. Uma aposta ao futuro do movimento, não o antevendo como já certo de significado, mas deixando-o construir-se e, principalmente, perceber o caminho coreográfico construído, atentando-se criticamente à pergunta: qual o sentido desta escolha?

Sarah é a última a subir ao palco e deixar a pedra sobre Juliane. Vai até o proscênio e inverte a ampulheta, deixando cair a areia que havia descido até então, marcando agora o tempo no seu reverso. Assim que a ampulheta toca o chão, Amália puxa a fila, que volta à cena andando de costas, da coxia para a plateia, como um filme que volta. (P.S. atenção na agilidade da saída pela plateia, sair correndo). Pessoas pegam as pedras sobre a Juliane e saem pela plateia. Sarah é a última. Assim que pega a última pedra e a retira, Juliane corta o texto onde estiver e sai pela plateia. Enquanto isso, Sarah vem ao proscênio, fala seu texto, vira a ampulheta de volta e sai pela plateia. Tempo que segue. Texto Sarah: *Há 4 coisas irrecuperáveis: a pedra, depois de atirada; a palavra, uma vez proferida; a ocasião, quando perdida; o tempo, depois de passado.*

44

Insistir dramaturgicamente na pedra. Trabalhar com ela e não sobre ou acerca dela. Há uma diferença nessa ação. A pedra, neste caso, deixa de se portar como matéria ou objeto cênico que está ali “a serviço de...” e passa a agir como materialidade cênica. Um agente com historicidade, constituído de discurso, forças e que possui uma performatividade no mundo (Barad, 2017). Nesta escrita não me deterei em aprofundar conceitualmente o termo materialidade, mas, é importante sabermos que essa virada de chave implica, dramaturgicamente, no modo como os papéis coreográficos dos corpos envolvidos agem com a pedra enquanto uma parceira na cena.

Pedra que modifica a presença cênica: ela já é cena! A insistência e a aposta na pesquisa cênica possibilitou que emergissem outras narrativas durante a oficina. As discussões a partir de algumas experimentações com pedras (inúmeras pedras) fizeram com que a linha dramática do experimento cênico fosse elaborada parte por parte, não como partes que se sobressaem, mas que se justapõem, e nessa justaposição, não necessariamente há uma ação de aproximação, essas partes podem até mesmo trabalhar por oposição. Isso também é dramaturgia da dança.

Clarissa e Jhon entram pela coxia e se sentam na escadinha. Ela faz a narrativa do algodão-doce com uma pedra dentro de um saco transparente, cheio de ar, enquanto ele a interpreta em LIBRAS. Saem pela plateia. Pessoas entram pela coxia. Cena da pedra na cabeça até formar a linha diagonal com as pessoas lado a lado. Cena da diagonal com as pessoas executando a coreografia. Cena emenda no texto do Val. Val sai pela coxia. Clarissa e Ju entram pela plateia, sobem ao palco e fazem a cena da narrativa em LIBRAS com Ju formando uma área de pedras em torno de Clarissa. Saem pela coxia. Sky entra pela coxia e coloca a placa de 'Propriedade privada' no centro da área cercada de pedras. Sai pela coxia. Tempo.

Intuir na criação em dança é permitir que ela se abra para as múltiplas escolhas num movimento compositivo em que cada uma criará seu sentido. Esse, por sua vez, não se encerra ali, mas entrará noutra fabulação conjunta, agora, com o público. Trabalhar por vias dramatúrgicas também é estar atenta ao movimento crítico do mundo no qual vivemos. Como já citado, são diferentes criadores(as)-intérpretes que durante a oficina tentaram esmiuçar essa coreografia da pedra e quais as ações que ela possui no mundo; na mão oposta e complementar, quais ações de mundo ela provoca quando em situação de cena? De ditados populares, passando por crenças religiosas a construções espaciais, a pedra é uma fonte inesgotável de criação, assim, durante o processo, escolhas foram tendo que ser feitas para que a composição pudesse crescer e o fio de sentido pudesse se constituir ainda mais. Agora, este é o pulo do gato: a escolha que se faz não é tão somente por combinar uma coisa com outra, mas o que de sentido se inaugura e, por sua vez, age naquilo que se cria no encontro de uma com outra coisa. Um sentido que se constitui pelo duplo movimento interno e externo à composição, ou seja, trata-se de notar o que está acontecendo naquilo que vejo do corpo dançando como notar, ao mesmo tempo, as dobras daquilo que não é da ordem do visível (Pais, 2004). Neste caso, podemos supor que a dramaturgia da dança é menos sobre apaziguamento das relações e mais sobre o que dessa relação se lança como problema efetivamente trabalhado no sentido da obra.

Ishmael entra pela coxia com várias pedras nas mãos, começa seu texto sobre as contenções imaginárias colocando as pedras no chão. Segue sua narrativa. Enquanto monta um muro na parte esquerda do proscênio (vista do público) paralelamente à beirada do palco (mais ou menos à frente de onde o cardume futuramente irá fazer a pose de ameaça). Clarissa, Jhon, Amália, Val e Sarah entram em cena, pela coxia, e o ajudam a montar o muro, eventualmente, vão buscar mais pedras na coxia e, assim, a ação segue. O coletivo sai pela coxia e Ishmael segue até acabar a cena. Cardume entra pela coxia com as pessoas sempre muito juntas umas das outras. Cardume segue sua movimentação e a placa de 'Propriedade Privada' some lá pelo meio do grupo. Armam, todos juntos, uma pose de ataque com pedras em punho na direção da plateia. (P.S. deixa de Ishmael quando pergunta: – *Com quantas pedras se faz uma contenção? Com quantas pedras se faz uma Fortaleza?*)

Dramaturgia da dança é política e ética de uma dada coreografia ao mesmo tempo que é uma ética e uma política do coreografar. Lançar escolhas coreográficas e produzir sentido é compreender que estas estão no mundo e que dançam num chão chamado história (Lepecki, 2013). Estabelecer relações em sala de aula é produzir materiais poéticos que, creditados por seus criadores-intérpretes em cena, lançam uma virada ética e política na estética da dança (Cardoso; Torres, 2023). A cada tomada de posição com a pedra e como ela acessa aquele corpo, muitas narrativas são colocadas no chão enquanto coreografias sociais, fazendo transformações e sendo transformadas por ela (Lepecki, 2013). Sendo assim, dançar nesta oficina de dramaturgia da dança foi colocar sob suspeita toda e qualquer afirmação do que um dia disseram sobre o que é dança, coreografia e, principalmente, o que pode o/a próprio aluno/a/e dançando.

Cardume desfaz a pose e desce à plateia colocando uma pedra nas mãos das pessoas espectadoras. Vão saindo do teatro. Jhon é o último da fila, coloca a sua pedra na mão de alguém na primeira fila, vira-se de costas e, fora do palco, dirige-se ao muro que fora construído no proscênio, derruba o muro com movimento forte

e, sem deixar que as pessoas vejam o que está fazendo, junta à frente de seu corpo um montinho com as pedras do muro. Sai pela plateia. Tempo. Dili e Amália entram pela coxia, uma portando a bandeira da Palestina e a outra um ventilador. Fincam a bandeira sobre o monte de pedras e posicionam o aparelho que, uma vez ligado, ventava a bandeira, fazendo-a brandir. Saem pela plateia.

Dramaturgia da dança é um trabalho que, algumas vezes, pode ocorrer, acredite, pela ausência de pessoas dançando. Pode ser uma pedra enorme e pesada sob um foco de luz a pino no centro do palco. Pode ser sobre um quadrado de pedras organizado no chão com uma placa ao centro onde se vê escrito 'Propriedade Privada'. Pode ser a forte imagem da bandeira da Palestina tremulando sobre um monte de pedras empilhadas umas sobre as outras. Pode ser uma ampulheta no palco sob um foco de luz contando um tempo. Aprendemos no século passado que é possível fazer dança sem necessariamente ter uma pessoa dançando. É possível creditar a esses outros seres (não humanos) a sua presença coreográfica numa relação que é espaço-temporalmente pensada. É possível construir sentido e constituir sensível sem necessariamente a presença da pessoa realizando movimentos o tempo inteiro. Às vezes, é importante nos fazermos a pergunta: faz sentido eu estar em cena?

47

Pessoas entram pela coxia. Sarah e Ishmael na frente se posicionam de frente para o público, levantam cada qual a pedra sobre o coração. Descem os braços com a pedra indo na direção do chão. Trilha *If You Hold a Stone* entra, seguem o movimento deitando-se e colocando, cada qual, uma pedra apoiada sobre a lateral do rosto. Quando entra o coro "Marinheiro só", levam a pedra para trás da cabeça, rolando sobre si para ficarem de costas para a plateia e deitando a cabeça sobre a pedra, usando-a de travesseiro. Permanecem.

Trabalhar na construção do sentido da dança é estar fabulando sentido o tempo todo, acreditando que o processo e quem dele faz parte estão afinados na relação poética da dança e o mais importante: se estão gostando do processo de criação.

Luz vai caindo no palco. Luz na ampulheta. Resta a luz sobre a ampulheta, aguarda-se que a última areia caia.

Esta escrita foi uma tentativa de estabelecer mais um sentido coreográfico entre palavra e movimento, movimento e corpo, corpo e sentido a fim de constituir um pensamento que lança os olhos sobre a dramaturgia da dança feita numa sala de aula e no contexto formativo conduzido pela dupla Thereza e Thiago. Ressaltar como este espaço de formação não se constitui como uma ‘escola de dramaturgista’, longe dessa ideia, mas, próxima da proposta que, uma vez passando por essa formação, a pessoa possa exercitar e constituir suas ferramentas por via de uma autonomia crítica na produção de sentido em dança.

## Referências

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 07–34, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>>. Acesso em: 5 jan. 2024.

GADELHA, E. (Re)grad(u)ações em dança: uma experiência. Instituto Festival de Dança de Joinville e Thereza Rocha (Org.) **Graduações em Dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra Gráfica e Editora, 2016, p. 68-74.

GIL, J. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan. 2013.

PAIS, A. C. N. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

CARDOSO, T. C. R.; TORRES, T. M. Mutações po-éticas das dramaturgias da dança em contextos formativos de Fortaleza/CE. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–19, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0107. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24056>>. Acesso em: 5 jan. 2024

## Tentativa descritiva de uma dramaturgia segundo aqueles que correm e dançam

Por Amália Morais<sup>17</sup>

11 pessoas nos bastidores, bailarinos alvos / vestem blusas com cores diferentes / calças semelhantes / branca, PLENA / preta ROUPA DE ENSAIAR / amarela EU QUERIA QUE ESSA FANTASIA FOSSE ETERNA / lilás COURAGE / cinza NOT THE DRAMA / rosa DIG DIG JOY ... blackout nos bastidores / sussurros / topadas / risadas até que uma fraca luz aponta no palco / silêncio na plateia / com plateia ou sem plateia / uma tosse / espera... espera... espera... / é preciso força / deve agachar corretamente / dois homens e uma mulher empurram uma pedra até o centro do palco / você quer saber a sensação de empurrar uma pedra de quase 300kg? / pesada / imóvel / há muita força / a força que surge do risco de morte / da beleza de uma sobrevivência / quantos sobreviveram? / alguém contou? / 25 mil? / perderam as contas / a mulher e os dois homens empurram uma cidade inteira ao centro do palco / sobre ela, a cidade, uma luz focada e quente / um refletor / não, uma arma / um míssil / um avião / bomba / os três retornam à origem tomando o caminho deixado pela cidade arrastada / são alvos / corre... corre... corre... corre... corre / sem esconderijo / só há luz / onde está a escuridão? / não somem / RESPIRA 3, 2, 1 / a menina surge de qualquer lugar / o tempo nas mãos / ela também é uma figura ALVO / tempo pouco na cidade / ela some / RESPIRA / outra mulher procura / quem ela procura? / pergunta / os filhos / os pais / os vizinhos / alguém viu meu cachorro? / ela não achou ninguém / pedras sobre eles / essa outra mulher recolhe pedras / a fila está formada/ bailarinos alvos agora dançam / por que dançam? É pra dançar? / *Eu te dei meu amor por um dia / E depois, sem querer, te perdi / Não pensei que o amor existia / Que também choraria por ti / Mas tudo passa, tudo passará / E nada fica, nada ficará / Só se encontra a felicidade / Quando se entrega o coração / Voltarei a querer algum dia / Hoje eu sei que não vou mais chorar / Se em mim já não há alegria / A esperança me ensina a gritar / Que tudo passa, tudo passará / Que nada fica, nada ficará / Só se encontra a*

49

<sup>17</sup> Atriz e produtora cultural atuante há dez anos, criando e produzindo projetos diversos e espetáculos teatrais. Mestre em Artes pelo Instituto Federal do Ceará - IFCE. Pesquisadora em teatros e infâncias, com foco nas dramaturgias e encenações contemporâneas. E-mail: amaliademorais@gmail.com

*felicidade / Quando se entrega o coração / Só se encontra a felicidade / Quando se entrega o coração / lálalálalálalálalá / TUDO PASSARÁ, segundo Nelson Ned / TUDO PASSARÁ / ESQUECERÁ / NADA FICARÁ / choram / lágrimas / muitas lágrimas / RESPIRA / outro alvo aparece / pardo / usando camisa NOT THE DRAMA / não sorri / não chora / aproxima da pedra-cidade / coloca sobre ela uma placa / PEDRA FUNDAMENTAL / Mas, o que é isso? / quem ele pensa que é? pergunta / corre / pedra / pedra / pedra / alvo abatido / RESPIRA / mulher entra procurando aqueles que ama / bailarinos alvos se aproximam dela / dão-lhe pedras / somem / ela conta sua história de novo / ela tá contando a mesma história? / pergunta / pra quem? / quem ouviu? / NÃO PODEMOS ESQUECER QUE À NOSSA FRENTE HÁ UM PALCO / HÁ PESSOAS OU NÃO ASSISTINDO TUDO ISSO / NÃO SE COMOVA / NÃO CHORE / NÃO SE ENVOLVA / NÃO É SUA HISTÓRIA / NÃO ACREDITE / PENSE. PENSE. PENSE. PENSE / MAS NÃO SE MOVA / NÃO DANCE A MÚSICA DELES / obrigada / esqueci por um momento que aqui é um teatro / volto a me sentir segura / o tempo mudou / são outros tempos / tudo passou / vamos começar / vamos começar / todos prontos? / vamos mais uma vez? / bebam água / comam / temos tudo / não nos falta nada / temos tudo / a luz tá ok? / o som tá ok? / estamos seguros / não se preocupem / de onde recomeçamos? / da sua entrada de costas / ela entra de costas / a mulher soterrada de pedras no centro do palco / aquela que conta sempre a mesma história / os(as) bailarinos(as) alvos retornam à mulher / retomam suas pedras / devolvem ao coração / arrependem-se, será?, de ter jogado a pedra nela? / ? / ? / ? / ? / ? / ? / não adianta - diz a garota do tempo / “há quatro coisas irreparáveis na vida: pedra atirada; palavra dita; tempo perdido e a ocasião passada” / ela muda o tempo / dois ou duas bailarinas ocupam as escadas / o que vão fazer? / questiona / não lembro mais da história do algodão-doce / mas o tradutor está esperando sua narrativa / não seja egoísta / há pessoas no mundo que não entendem sua língua / só me lembro do final / no sonho / o doce virou pedra / antes era doce / hoje é pedra / diga isso a eles que não compreendem minha língua / comam seus doces enquanto são doces / NÃO CHORE / PARE DE CHORAR / há uma coreografia / os corredores bailarinos formam uma diagonal / eles dançaram a dança da paz / mãos afagam a cabeça / abrem um arco / mão direita à frente / cabeça gira / unidade superior cai à frente / volta / mão direita no peito onde há um coração / essa mesma mão vai à boca / depois à testa / na orelha / o que faz a mão esquerda? / essa sempre dá trabalho / esquerda na cintura / mão direita à frente / não / o braço todo / negue / negue / entregue a pedra /*

*bata a pedra na cabeça / engula / esconda / roube / jogue / segure / segure / não entregue sua pedra a ele / nunca / é a única lembrança / ele privatiza todas de todos / agora vazios / vão embora / escondam-se / ele sufoca / não aguenta ter tanto / não queremos saber / saia / deixe as pedras / é preciso organizar a bagunça dele / chama a mulher da velha história / ela sabe organizar a bagunça / só ela sabe / PARA / STOP / ARRETE / bebam água / comam / temos tudo aqui / estamos seguros aqui / e essa bagunça? / se arrumarem, esquecerão dos acontecimentos em poucos anos / se não arrumarem, haverá transtornos em poucos anos / quais sentidos queremos construir com tudo isso? / VOLTE / VOLTE / a mulher da velha história constrói uma nova cidade / outra história / traduzida / instantâneo / tempo real / expandido / novo lugar / espaço / não cabem todos / BUT IF YOU HOLD A STONE / MAYBE / propriedade privada / é o que diz a placa que acabaram de colocar / vendido/ à vista / sem parcela / tempo muda / ele / aquele / ele tem mérito / pode construir sua história com suas próprias pedras / ajudem ele / ajudem ele / tragam insumos / por vez / deem o que vocês têm / tudo o que têm / ajudem / ajudem / um por vez / não deixam mais entrar ajuda / todos querem ajudar / DEIXEM ENTRAR AJUDA / o bando / devagar / vivos / onze pessoas / cores / tamanhos / pesos / diferentes / vivam / ponto A / ponto B / corram / andem / do ponto A ao B / sem pressa / o espaço é pequeno / sem pressa / cuidado / quanto mais viverem o caminho, mais interessantes vocês e o caminho / retomem suas pedras / propriedade privada pulverizada / desfeita / placa no lixo / é de vocês / caminhem / não derrubem o outro / os dois pontos são próximos / tornem distantes / ainda não é isso / melhorem / simula jogar a pedra na plateia / RESPIRA / desce escadas / entreguem pedras / saiam/ saiam / corram / olho / alguém permanece / insiste / reconstrói / o quê / isso não estava planejado / o que ele está fazendo / sem ensaio / sem ensaio / um muro / ele não dança / não cabe dança aí / nem teatro / o que vamos ver / ? / forma / vermelho / branco / verde / preto / juntos / é uma bandeira / alguém comenta / palestina / ela precisa flamular / SILÊNCIO / RESPIRA / pega uma pedra / você topa atirar / ? / sabe o que a pedra atirada significa / ? / coragem / atira / corre / ! / corre / ! / foge / barulho / MÚSICA / bailarinos entram / bailarinas entram / cada um, uma pedra / parados e dispersos no palco / o que se passa nesse palco / ? / luz geral / pedra no lugar do coração / pedra no lugar do travesseiro / pedra em vez de sonho / isso não / BUT IF YOU HOLD A STONE (Caetano Veloso) / If you hold a stone / hold it in your hand / If you feel the weight / you'll never be late / To understand / But if you hold the stone / hold it in your hand / If you feel*

*the weight / you'll never be late / To understand / If you hold a stone / marinheiro só /  
Hold it in your hand / marinheiro só / If you feel the weight / marinheiro só / you'll  
never be late / marinheiro só / To understand... / Mas eu não sou daqui / Marinheiro  
só / Eu não tenho amor / Eu sou da Bahia / De São Salvador / Eu não vim aqui / Para  
ser feliz / Cadê meu sol dourado / E cadê as coisas do meu país / permanecem / luz  
vai caindo no palco / luz no tempo/ caindo / caindo / caindo...*

A piece of light brown, textured paper is shown against a white background. At the top center, there is a dark, horizontal scribble made with a marker. The paper has a slightly irregular, torn edge on the left side. The text is centered on the paper.

## **Seção II**

**Dramaturgias em Teatro -  
encontros e urgências**

## Ensaio para um Encontro

Ana Luiza Rios<sup>18</sup>

Rafael Martins de Oliveira<sup>19</sup>

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: — Me ajuda a olhar!

Eduardo Galeano

Toda dramaturgia é um ensaio para um encontro; uma tentativa de organizar elementos em meio ao caos do mundo, instaurando, dessa forma, um outro mundo com seu próprio caos e o encontro deste com aqueles que são convocados a passear por ele.

54

Importante introduzir este relato saudando a iniciativa do projeto Teatro Escola TJA (Theatro José de Alencar) que vem promovendo um circuito consistente de atividades de formação em diferentes áreas das artes da cena, abertas ao público de Fortaleza e dos demais municípios do Ceará, de onde partiu o convite para realizarmos o curso *Dramaturgias em teatro*. Assim, em março de 2023, realizamos o primeiro módulo do curso, que posteriormente ganhou mais dois módulos, o segundo entre agosto e setembro, e o último entre outubro e novembro do mesmo ano.

<sup>18</sup> Atriz, professora e pesquisadora. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

<sup>19</sup> Dramaturgo, ator e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Fundador e integrante do Grupo Bagaceira de Teatro.

Compondo as turmas dos três módulos do curso, tivemos uma média de 60 alunos com perfis diversos, que vinham de diferentes áreas de atuação e uma presença relevante dos alunos do CPBT (Curso Princípios Básicos de Teatro), também promovido pelo Teatro José de Alencar, o que contribuiu para um estreito intercâmbio entre os conteúdos que estávamos abordando no curso e os processos de criação dramática dos espetáculos de conclusão do CPBT, diálogo esse que foi ainda mais aprofundado no terceiro módulo do curso, no qual realizamos uma experiência de consultoria de projetos de dramaturgias já em andamento.

Diante do convite para planejar e ministrar o curso, nosso primeiro gesto foi pensar em um desenho de experiência que pudesse provocar uma reflexão coletiva a respeito da multiplicidade, da pluralidade e da urgência dos temas, formatos, processos, discursos, pesquisas e linguagens que se cruzam no pensamento e na prática da dramaturgia teatral hoje. Partimos também das nossas inquietações e curiosidades a respeito do alcance cada vez mais amplo e dos cenários cada vez mais diversos em que as dramaturgias em teatro se manifestam no Brasil e no mundo, dialogando com outras linguagens artísticas e com outras mídias como a dança, o audiovisual, as artes visuais, a música, a poesia etc.

55

O impulso de tentar dar conta da dinâmica de um fenômeno tão abrangente, reflete o quanto pensar sobre dramaturgia, hoje, está entre as tarefas mais amplas e complexas no que diz respeito a construir debates e abordagens sobre processos de criação artística.

### **Traçando uma Rota**

Quando nos convidou, Isabel Botelho, coordenadora pedagógica do TJA, também nos deu uma grande liberdade. Assumimos, portanto, o desafio de não apenas dar aulas, mas de concebermos, darmos um rosto a esse curso sobre dramaturgias para teatro.

Já, de início, uma pergunta aparentemente simples ressurgiu: o que é dramaturgia? A verdade é que nem mesmo nós, profissionais e pesquisadores desta área, somos capazes de criar uma definição fechada e bem circunscrita, pois o conceito de dramaturgia está em constante movimento, passando por rupturas, discussões, reconfigurações. Um eterno campo em disputa.

A palavra drama, em sua origem grega, significa “ação”. Dramaturgia seria drama (ação) + turgia (trabalho/ofício). Ao dramaturgo caberia, portanto, um trabalho sobre as ações, ou seja, compor a teia de ações dos personagens, criando assim a narrativa. No decorrer da história, no entanto, esse conceito de dramaturgia se metamorfoseou em muitos outros.

Da *Poética*, de Aristóteles – escrita há mais de dois mil e trezentos anos, primeira teoria sobre dramaturgia que temos conhecimento na história ocidental, considerada um cânone, um modelo até hoje levado em consideração – até as novas teorias e práticas que tratam a dramaturgia como um conceito expandido, são muitas as possibilidades e uma não invalida a outra, como afirmou a pesquisadora e dramaturgista portuguesa Ana Pais:

Sendo um conceito polissêmico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que coexistem no seu uso contemporâneo [...]: cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. Por isso se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular (Pais, 2004, p. 21).

56

De que dramaturgia trataríamos? Que recortes faríamos? Como planejaríamos cada encontro? Que objetivos pretendíamos atingir? Quais os pontos de partida e chegada? Qual o itinerário mais eficaz? Qual seria o público, qual o perfil dos alunos/participantes? Como contribuir, de fato, para a formação desses artistas?

Seria um curso sobre a história da dramaturgia? Ou os alunos esperariam de nós uma oficina de escrita para teatro? Trabalharíamos também com dramaturgias que não correspondem ao texto escrito? Colocaríamos os nossos valores, as nossas escolhas artísticas, o nosso gosto pessoal como uma demarcação de território, uma circunscrição dos limites do curso? Quais conteúdos, discussões e atividades práticas iríamos propor? Quais preceitos, regras e referências nos serviriam de base para a construção do curso?

A palavra “curso” remete a movimento contínuo. É uma rota, um fluxo, um fluir. No contexto pedagógico, essa rota ganha contornos de ação formativa. Em um sentido mais literal, não tínhamos a pretensão de formar artistas, pois o artista é que forma a si quando se põe em fluxo, em movimento de criação e percepção sensível do mundo. Caberia a nós, portanto, o papel de provocadores, agentes estimuladores desse movimento.

O dramaturgo e diretor teatral Márcio Abreu (2010, p. 26) afirma que “para pensar em formação dramatúrgica no Brasil, precisamos começar a formar leitores, de livros e do mundo”. Eis aí um dos pontos estruturantes do curso: a tomada de consciência de que o artista é sempre um pesquisador, mesmo que não tenha consciência disso.

Recorrendo à etimologia da palavra pesquisa – que vem do latim *perquirere* e significa “buscar com perseverança” – nos interessou acionar nos participantes esse estado de busca, essa inquietação persistente que nos põe em movimento e nos leva a encarar tudo o que existe dentro e ao redor de nós como alimento e matéria de criação, tal como colocou a diretora teatral estadunidense Anne Bogart:

Estudar é um compromisso de período integral que envolve ler livros, ler pessoas, ler situações, ler sobre o passado e ler o presente. Para estudar, você entra em um local com a totalidade do seu ser, escuta e começa a se mover dentro dela com sua imaginação. Você pode estudar cada situação em que se encontra. Pode aprender a ler a vida enquanto a vida está acontecendo. Um mergulhador primeiro flutua na água, à espera de que o fundo do mar abaixo dele comece a ferver de vida. Só depois ele começa a se movimentar. É assim que eu estudo. Escuto até haver movimento e então começo a nadar. (Bogart, 2011).

E se falamos do artista enquanto pesquisador, não seria forçoso imaginar o dramaturgo contemporâneo como um bricoleiro. O termo *bricolage* tem origem francesa e remete a trabalhos manuais feitos com materiais de diversas naturezas à base de improviso, ou seja: sem um método predeterminado.

Os estudiosos de metodologia Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2006a, 2006b) partem da ideia de bricolagem para falar de um modo possível de investigação. O pesquisador enquanto *bricoleur* é aquele que, com grande destreza, vai encaixando, costurando, editando, criando conexões na intenção de dar vazão a diferentes interpretações, experiências, narrativas, visões de mundo. Envolve-se e interage com aquilo que pesquisa, em uma abordagem múltipla, abraçando a pluralidade das disciplinas e das formas de conhecimento.

Acreditamos que essa dinâmica de trabalho encontre enorme correspondência com as práticas de criação dramatúrgica contemporâneas, traduzindo, por exemplo, os gestos criativos do “autor-rapsodo”, termo criado por Jean-Pierre Sarrazac<sup>20</sup>:

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir. (Hersant; Naugrette, 2012, p. 152-153)

58

<sup>20</sup> Dramaturgo e encenador francês. Autor de vários estudos sobre dramaturgia. Professor no Instituto de Estudo Teatrais, na Universidade Paris III, Nova Sorbonne.

Denzin e Lincoln (2006a, 2006b) apontam ainda outras facetas no perfil do pesquisador bricoleiro: aquele que, mesmo na precariedade de ferramentas e utensílios, é capaz de ir se virando, improvisando com o que tem em mãos. Trabalha pautado na complexidade do processo criativo, executando tarefas diversas, superando percalços e imprevistos, incluindo a criatividade como elemento propulsor de seu ofício, juntando peças soltas e produzindo algo novo a partir disso. Características que, a nosso ver, se assemelham bastante ao trabalho do dramaturgo contemporâneo.

E essa habilidade para “bricolar” se torna ainda mais necessária nos processos colaborativos, quando a criação se faz num intercâmbio constante entre o dramaturgo/dramaturgista com os outros agentes criadores da peça teatral, enfrentando limitações e precariedades de diversas naturezas, suprimindo as demandas necessárias para que o espetáculo se ponha de pé. Como se não bastasse, é recorrente que o dramaturgo/dramaturgista exerça outras funções criativas no mesmo espetáculo – atuação, direção etc. – enquanto lida com todos esses desafios referentes à criação específica da dramaturgia.

A partir disso, surgem questões que os livros e a sistematização teórica por vezes apontam, mas nem sempre são capazes de dar conta em sua totalidade, pois são inerentes à prática, à experiência de campo, ao manejo, à sensibilidade. Seria interessante que nos colocássemos não apenas na condição de professores transmitindo teorias, mas como artistas que somos, emaranhados neste ofício, como aponta Rubens Rewald<sup>21</sup>:

Há uma necessidade, hoje, de se discutir a dramaturgia, não só do ponto de vista temático e formal, como também de seus processos, dos mecanismos de viabilização da produção e de aprofundamento da pesquisa de um projeto artístico. Um filme de baixo orçamento precisa de um roteiro que permita essa forma de produção. Uma peça na rua ou na praça exige uma dramaturgia que dê conta dessa natureza de encenação. Assim como um espetáculo de improvisação. Uma performance numa galeria de arte. A dramaturgia contemporânea não é elaborada apenas a partir de

<sup>21</sup> Rubens Rewald é professor do Departamento de Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

um texto vibrante, uma estrutura precisa, um tema vigoroso. É necessária também uma consciência da realidade de produção e do potencial de pesquisa e linguagem do processo em que está envolvida. (Rewald, 2009, p. 281)

Portanto, para que o curso alcançasse uma contribuição mais sólida, decidimos promover um mergulho mais completo.

Algumas pistas para a rota que desenharíamos no curso estavam na teoria teatral e no contato com algumas referências. Outras pistas relevantes surgiram quando entrássemos em contato com as pessoas inscritas e suas necessidades. Por fim, poderíamos encontrar outras pistas em nós mesmos, nos conhecimentos e técnicas construídos em nossas práticas.

## O Conteúdo

Estamos falando de um curso de dramaturgias para teatro. Tomando o **Teatro** como uma arte pautada pelo encontro, propusemos a ideia do **Dramaturgo** como o artista organizador de um encontro. Daí veio a pergunta central do curso: **O que eu quero desse encontro?**

60

No decorrer de todo o curso, fomos guiados por isso. Instigamos os alunos a tomarem consciência da infinidade de possibilidades e da ausência de fórmulas ou leis absolutas. A criação do encontro pode passar por uma narrativa ou não. Uma história a ser contada ou muitas histórias ou história nenhuma. Personagens de todo tipo, ausência de personagens. Ficção, realidade, alternância entre ambas ou a indefinição dessa fronteira. Pode haver um texto fechado, um texto com aberturas, colagem de textos, textos adaptados, pode não haver texto. Pode haver um programa muito longo a ser cumprido pelo *performer*. Pode haver um programa simples, porém bem pensado e aberto ao acaso dos encontros. Tudo isso e tantos outros caminhos são possíveis. E até o impossível pode se fazer possível por meio do teatro.

A dramaturgia enquanto texto teatral e os paradigmas da história contada de maneira “clássica”. Paradigmas que, até para rompê-los, precisamos sabê-los. Rupturas, outras vertentes, caminhos não-hegemônicos. A dramaturgia hoje, novos formatos, questões mais urgentes, artistas referenciais e assim por diante.

Noções básicas (como personagem, trama, conflito, clímax e outras), Relato, Autoficção, Documentário, Entrevista, Gêneros, Performance, Performatividade. Linguagem, Palavra, Escuta, Presença e relação de tudo isso com dramaturgia. Processos colaborativos. O papel do dramaturgo no teatro de grupo.

Entendendo dramaturgia, de forma plural e processual; como composição; como trama; como cruzamento de ideias e de materiais de naturezas e funções diferentes (corpo, texto, movimento, luz, som, cenário), buscamos explorar referências poéticas como disparadores centrais do trabalho e, quando necessário, apoiamos nosso diálogo também em referências de caráter mais teórico advindas da teoria do teatro, da performance, da literatura, da arte e da filosofia.

## O Curso

Ao invés de começarmos abordando técnicas e teorias, queríamos fazer outro movimento. Antes de sermos dramaturgos/dramaturgistas, somos artistas e, como colocou o poeta alemão Rainer Maria Rilke (2007, p. 191), “a arte se apresenta como uma concepção de vida”. O filósofo italiano Luigi Pareyson afirma que sempre há uma presença implícita e profunda da pessoa do artista e de sua visão de mundo na obra que é criada:

Certamente, a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. (Pareyson, 1984, p. 83)

Aquilo que vem antes dos gestos de criação do artista. Sua **cosmovisão** e **pessoalidade**. Foi por aí que decidimos começar. Quem é você? O que mais te interessa como artista hoje? Sobre o que você deseja falar agora?

Lançadas essas questões, propusemos, como metodologia disparadora do primeiro módulo, uma experiência prática inspirada nas poéticas dos artistas plásticos Arthur Bispo do Rosário<sup>22</sup> (1909 – 1989) e Leonilson<sup>23</sup> (1957 – 1993), que construíram suas obras a partir de materiais cotidianos e utilizando-se de uma combinação de técnicas diferentes, para dar a ver suas inquietações mais íntimas e urgentes.

Partindo dessas referências de criação, propusemos a experiência de confecção de “estandartes” para cada participante do curso, nos quais eles poderiam materializar questões importantes para cada um a partir de seus desejos e inquietações enquanto artistas. Após a etapa de confecção e apresentação de cada estandarte, realizamos uma rodada de perguntas que cada participante deveria



**Manto da apresentação**  
(Arthur Bispo do Rosário)



**Mr. One Night Stand**  
(Leonilson, 1991)

<sup>22</sup> Foi um artista plástico brasileiro, nascido entre 1909 e 1911 em Japarutaba (Sergipe). Em 1926 muda-se para o Rio de Janeiro e permanece por nove anos na Marinha de Guerra; trabalha na empresa *Light and Power* como vulcanizador, envereda-se pela carreira de pugilista e sofre um grave acidente, tem uma revelação que modifica sua vida para sempre, inclusive levando-o a ser diagnosticado com esquizofrenia e internado diversas vezes em hospitais psiquiátricos, permanecendo no hospital Colônia (Rio de Janeiro) até sua morte em 1989. Enquanto esteve internado, Bispo do Rosário confeccionou suas obras utilizando-se de materiais cotidianos e técnicas artesanais diversas. Entre suas obras mais importantes está o *Manto da Apresentação*, que mistura costura, bordado e escrita. Mais informações sobre a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário podem ser obtidas no site: <<https://museubispodorosario.com/museu/>>.

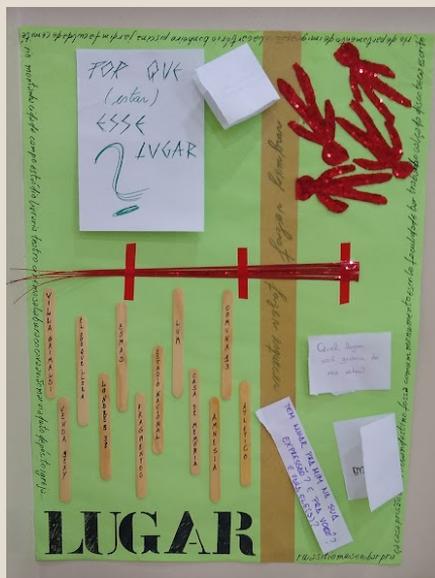
<sup>23</sup> Foi um artista, pintor, desenhista e escultor brasileiro, nascido em 1957 em Fortaleza (Ceará) e falecido em 1993 em São Paulo. Leonilson combinava técnicas e materiais simples para criar uma obra intimista, densa e autobiográfica. Mais informações sobre a vida e a obra de Leonilson podem ser obtidas no site: <<https://www.projetoleonilson.com.br/>>.

lançar sobre o estandarte dos outros e sobre seu próprio estandarte. Essas perguntas operaram como dispositivos problematizadores das questões apresentadas, através da interlocução entre os temas, discursos e abordagens propostos por cada um.

A partir dessa primeira atividade de confecção dos estandartes, em que pudemos discutir o que interessa a cada um enquanto criadores, fomos experimentando uma série de exercícios, individuais e coletivos, de criação narrativa e de pesquisa de linguagem. A proposta desse primeiro módulo foi instaurar um espaço coletivo para refletir sobre processos de criação artística no que diz respeito a assuntos, problemas, formatos, linguagens e poéticas, além de pensar e debater sobre as inúmeras possibilidades para criar dramaturgias no teatro hoje.



(Estandarte de Isabelle Maciel)



(Estandarte de Gyl Giffony)

No segundo módulo do curso, iniciamos o processo com uma abordagem a partir da autoficção. Os exercícios propostos buscaram provocar a partilha de descrições do dia a dia de cada participante e de relatos tendo como base objetos e lembranças pessoais, em seguida, partimos para a realização de exercícios de observação e de pesquisa de campo com o propósito de experimentar a construção de narrativas a partir de personagens.

O objetivo desse módulo foi impulsionar um segundo passo no processo de criação de cada participante, estimulando-o a traçar cruzamentos entre “seu mundo pessoal e o mundo ao seu redor”, experimentando e inventando recursos dramaturgicos para criação de cenas com o material que foi sendo produzido.

No terceiro e último módulo do curso, propusemos um formato diferente e realizamos uma experiência de escuta de processos para acompanhar e contribuir com projetos de criação dramaturgica em andamento.

As propostas dos projetos inscritos foram bem diversificadas, e pudemos traçar um diálogo bastante produtivo com cada participante. Nesse módulo, realizamos encontros de mesa para leitura, apresentação e discussão coletiva dos projetos; levantamento e debate dos pontos fortes de cada proposta e revisão dos seus pontos de vulnerabilidade, sempre traçando objetivos e tarefas para avançar nos processos de criação de cada um.

Tivemos propostas voltadas ao público infantojuvenil; projetos dialogando com a linguagem circense e com a linguagem do teatro de bonecos; monólogos; comédias; dramas autobiográficos etc. Essa pluralidade de temas e formatos enriqueceu o processo de intercâmbio entre os projetos.

64

### **Sobre as demandas dos alunos**

O curso levou em consideração as necessidades e dúvidas trazidas pelos próprios alunos. A principal delas se traduz pela seguinte pergunta: **Por onde começar?** Esse é um dilema comum entre dramaturgos, escritores, criadores, de modo geral.

Recorremos a diversos dispositivos disparadores de escrita e de criação de cenas. Jogos de perguntas, cartas, dados, exercícios de criação de cena, improviso, escrita automática e outros. Assim, os alunos foram levados a entender a importância de dar início, de se colocar em movimento de criação apesar de todos os bloqueios e dúvidas, pois, como pontuou Cecilia Almeida Salles, “o artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos” (Salles, 2011, p. 47).

A obra, portanto, vai se esclarecendo durante o percurso. **“Quando me perguntam o que eu quis dizer neste ou naquele poema, eu respondo que eu não**

**quis dizer, eu quis fazer, e foi a intenção de fazer que quis o que eu disse.”** Essa frase do escritor e crítico francês Paul Valéry foi apresentada aos alunos logo no início do curso e relembra em diversos outros encontros.

Outra demanda trazida pelos alunos de forma recorrente foi o interesse pela criação de dramaturgia no meio audiovisual. Apesar do curso priorizar a linguagem teatral, tentamos suprir esse interesse. Em um dos módulos, fizemos a exibição do longa-metragem cearense *Inferninho* (2018)<sup>24</sup>, de Guto Parente e Pedro Diógenes. O filme foi criado a partir de uma aproximação entre artistas de teatro e cinema, uma parceria entre o Grupo Bagaceira de Teatro, Marrevolto Filmes e Tardo Filmes. Exclusiva para os alunos do curso, a sessão se deu no Teatro Morro do Ouro e contou com a presença de Pedro Diógenes. A exibição foi seguida de bate-papo com o convidado.

### **Considerações finais**

A experiência de realização do curso *Dramaturgias em Teatro*, dentro do projeto Teatro Escola TJA, foi bastante potente, tanto pela procura e interesse relevantes dos participantes em temas que envolvem dramaturgias para o teatro, quanto pela diversidade de olhares e poéticas que pudemos observar e vivenciar sendo compartilhados através das escritas e das ideias de cada projeto.

65

Espaços de partilha de experiências de processos criativos e de ações de formação que possam desenvolver conteúdos específicos de cada linguagem, ao mesmo tempo em que fortalecem os diálogos e intercâmbios entre diferentes expressões e mídias cênicas, contribuem com a manutenção de uma cena artística viva e pulsante.

Do ponto de vista de quem tem o teatro como um modo de vida, de quem trabalha, vive e respira dramaturgia, conduzir um curso dessa natureza é uma experiência curiosa. Em certo aspecto, tornamo-nos objetos de pesquisa de nós mesmos. É o momento em que olhamos para o nosso trajeto, agruras e conquistas de nosso ofício, para a nossa evolução, para as peças que já escrevemos, para as transformações do nosso modo de fazer.

<sup>24</sup> Rafael Martins de Oliveira, professor do curso e coautor deste ensaio, é roteirista e ator de *Inferninho*. Mais informações sobre o processo criativo do filme podem ser encontradas em sua dissertação de mestrado *Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme Inferninho* (Oliveira, 2021).

Emendando trabalhos, enredados em uma sequência interminável de processos criativos, sempre correndo e lutando pela sobrevivência, por vezes não nos damos conta do conhecimento que fomos acumulando. Experiências e saberes que podem ser registrados, repassados, retomados, reconfigurados, compartilhados.

O curso é, também, uma oportunidade de olharmos para aquilo que ainda não fizemos, para o que não deu certo, para o que não sabemos, para as nossas limitações. É um espaço para nos inquietarmos, para nos livrarmos de falsas certezas e visões cristalizadas. É uma porta aberta para que entremos em contato com outras subjetividades, nos interessemos por outras histórias, outras visões de mundo, outras narrativas e poéticas. Para que flagremos o nascimento de outros artistas na cena cearense, para que participemos disso, para que façamos parcerias, encontros e trocas. Para nos renovarmos.

Para nós, esse curso é sobretudo um espaço para recebermos perguntas que não sabemos responder. E o fazer artístico começa por aí. Pela certeza de que perguntas precisam ser feitas. E nem tudo precisa ser respondido.

66

## Referências

ABREU, M. Fragilidade e força: reflexões sobre criação e formação dramaturgica no Brasil hoje. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, n. 7, 2010. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/cpmt/revista-subtexto/>. Acesso em: 21 jun. 2024.

BOGART, A. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006a. p. 15-42.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. O sétimo momento: deixando o passado para trás. *In*: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006b. p. 389-406.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002. 270 p. ISBN 85.254.0306-0. Edição Kindle.

HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OLIVEIRA, R. M. D. **Do teatro ao cinema**: uma cartografia do processo criativo do filme *Inferninho*. 2021. Orientador: Luiz César Alves Marfuz. 205f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

PAIS, A. C. N. **O Discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

REWALD, R. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. **Sala Preta**, [S. l.], v. 9, p. 281-291, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p281-291. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57412>>. Acesso em: 7 dez. 2021.

67

RILKE, R. M. **Cartas do poeta sobre a vida**: a sabedoria de Rilke. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

# **Seção III**

**Dramaturgias - Curso Princípios Básicos  
de Teatro (CPBT)**

## Espectáculo Espirais: uma produção dramatúrgica

João Joca Andrade<sup>25</sup>

A escrita dramatúrgica do espetáculo *Espirais*, disponível no final desta introdução, faz parte dos processos e procedimentos propostos no Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT), uma realização do Theatro José de Alencar e Teatro Escola do TJA, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará (Secult), Secretaria da Educação do Estado do Ceará (Seduc) e Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Os objetivos desta produção textual são: fazer um registro da dramaturgia construída em processo coletivo no contexto do CPBT; tornar acessível a estudantes, educadores, pesquisadores, artistas e demais interessados por meio desta publicação.

A experiência relatada a seguir, no que concerne ao CPBT, é desenvolvida no quarto módulo – Pesquisa e montagem cênica. Nessa fase do processo, os participantes já vivenciaram os três módulos anteriores, assim intitulados: Primeiro módulo – Arte e cidadania; Segundo módulo – Introdução à arte de representar; Terceiro módulo – Introdução à história do teatro, e, por fim, o Quarto módulo – Pesquisa e montagem cênica, do qual faz parte a produção do texto teatral em questão.

A dramaturgia do espetáculo *Espirais* foi tecida em processo coletivo com a turma do turno da tarde do referido Curso, no ano de 2023. Cabe ao professor Joca Andrade, o relator desta introdução, propor os procedimentos e mediar as discussões.

Para o desenvolvimento do texto foi sugerido aos alunos que elaborassem e apresentassem cenas curtas que contivessem suas urgências, ou seja, os temas de suas preferências. Durante onze tardes do mês de setembro de 2023, foram elaboradas, apresentadas e gravadas em vídeo, 61 cenas, com duração de dois a dez minutos.

<sup>25</sup> Ator, diretor, dramaturgista e professor. Formação técnica em teatro, UFC. Graduação em pedagogia, UVA. Especialização em metodologia do ensino de artes, UECE. Mestrado em artes, IFCE. Membro criador do Curso Princípios Básicos de Teatro – CPBT.

Recorremos, nesse momento do processo, à utilização de tabelas, com o intuito de fazer os registros das cenas e, posteriormente, organizar/ordenar, identificar e classificar os materiais que iriam dar sustentação à tessitura do texto. Todo o material foi catalogado e identificado como Tabela 1 – Coleta de cenas, na qual continha a data, o nome do proponente, o título e uma síntese da cena. Encerrado o período estipulado para coleta de cenas, foram assistidas todas as gravações e a partir de avaliações em rodas de conversas, a turma foi delimitando os temas e estéticas que interessavam para criação do texto.

Posterior à Tabela 1, recorremos a criação de uma segunda tabela, nomeada como Tabela 2 – Seleção das cenas coletadas, em que foram organizados os materiais cênicos. Os tópicos contidos na Tabela 2 facilitaram a classificação e fusão das personagens em núcleos, justificar as situações dramáticas, identificar as urgências mais pulsantes, discutir as concepções cênicas contidas e levantar considerações sobre possíveis conexões poéticas dentre os materiais. Pesquisas e debates contribuíram para a fundamentação do argumento e definição do enredo.

Na função de dramaturgista, aquele que é “responsável pela estruturação e enquadramento de sentido em todos os materiais envolvidos no espetáculo” (Pais, 2016, p. 63), fui sugerindo caminhos para dar forma à escritura do texto, bem como, à concepção da peça. Minha participação nas atividades e decisões tomadas estiveram diretamente relacionadas aos interesses coletivos. Estabelecida essa cumplicidade, provoquei reflexões acerca dos significados éticos e estéticos pretendidos para o drama.

Prosseguindo em busca do texto, utilizamos a Tabela 3 – Núcleo do drama ou a espiral do actante, assim denominada, na qual temos os seguintes tópicos guias: Prólogo – onde se constrói a atmosfera do drama e situa o espectador quanto ao lugar, ao tempo e ao espaço pertencentes à *poiesis* do espetáculo; Introdução de conflitos – apresenta os agentes da ação. Sejam eles personagens do universo naturalista ou arquétipos, mas que fabulam ao despertar no espectador alteridade e empatia; Intensificação de conflitos – identifica os pontos divergentes entre os agentes da ação, revelando as contradições de valores pertencentes às urgências em questão; Ápice dos conflitos – eleva as tensões geradas pelos agentes da ação ao extremo quantitativo, forçando o limite para transmutação; Distensão momentânea dos conflitos – suspende as tensões geradas pelos agentes da ação em qualitativas

iminências reflexivas, onde operam as faculdades perceptíveis, cognoscíveis e sensíveis dos espectadores, em sua contemplativa absorção ética e estética; Epílogo – pontua o desenlace do drama compondo sua forma conclusiva direcionada à finalização do espetáculo em si. As conjeturas oriundas do encontro ontológico entre atores, personagens e espectadores são reverberações inevitavelmente inconstantes, mediante o drama humano. A imagem do átomo dentro de uma espiral tenta expressar o movimento da vida em suas variáveis e urgências contextuais.

A Tabela 3, anteriormente mencionada, possibilitou a definição de um roteiro. A partir de então, os diálogos, a princípio, improvisados nas cenas, foram sendo reconstruídos em conformidade com as convenções poéticas construídas pelos alunos, resultando na montagem cênica e produção dramática do espetáculo *Espirais*.

A estreia ocorreu no dia 8 de dezembro de 2023, com duas sessões. Em janeiro de 2024, dia 23, integrou a programação da VI Mostra CPBT, com três apresentações. Essas temporadas aconteceram no palco principal do Teatro José de Alencar. No dia 16 de abril de 2024, foi apresentada, em única sessão, na Mostra CPBT no Dragão, realizada no Teatro Dragão do Mar.

71

## Referência

PAIS, A. C. N. **O discurso da cumplicidade:** dramaturgias contemporâneas. 2 ed. Lisboa, Portugal: Edições Colibri, 2016.

**TEXTO TEATRAL**  
**ESPIRAIS**  
**CRIAÇÃO EM PROCESSO COLABORATIVO**

**FICHA TÉCNICA 2024**

**DIREÇÃO:** João Joca Andrade

**ELENCO:** Ana Agripina Castro Sales, Ana Beatriz de Oliveira Graça, Ana Cláudia Caetano Elias, Ana Karine Pessoa Cavalcante Miranda, Elisa de Souza da Silva, Eloá Moura Lins, Fernanda Larissa Teixeira Sousa, Francisco de Assis Ferreira da Costa, Gustavo Silva, Humberto Araújo Silva, Isabella Velasco da Silva, Lucas França Damasceno, Maria Emília de Sousa Rego, Paloma Marinheiro Coelho e Pâmela Sales Rocha.

**ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Monitores Filipe, Jacinta, Larissa e Letícia.

**DRAMATURGISMO:** Autoria coletiva com mediação do dramaturgista Joca Andrade.

**SONOPLASTIA:** Assis, Humberto, Lucas, Tiê e Yasmim.

**PREPARAÇÃO CORPORAL:** Joca e Letícia.

72

**FIGURINO:** Ana Cláudia, Ana Karine e Thalisson.

**MAQUIAGEM:** Paloma

**ILUMINAÇÃO:** Ciel Carvalho

**PRODUÇÃO GERAL E COMUNICAÇÃO:** Ana Cláudia, Ana Karine, Gustavo e Rodrigo.

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Ana Cláudia e Gustavo.

**IDENTIDADE VISUAL:** Dimas e Léo Carvalho.

**REALIZAÇÃO:** Curso Princípios Básicos de Teatro, Teatro Escola - Theatro José de Alencar.

## ELENCO DA ESTREIA:

<b>PERSONAGENS</b>	<b>ELENCO/TURMA</b>
Mirian	Ana Agripina Castro Sales
Charlene	Ana Beatriz de Oliveira Graça
Jandira	Ana Cláudia Caetano Elias
Marta	Ana Karine Pessoa Cavalcante Miranda
Janaína	Elisa de Souza da Silva
Helena	Eloá Moura Lins
Jéssica	Fernanda Larissa Teixeira Sousa
Assis	Francisco de Assis Ferreira da Costa
Ricardo	Gustavo Silva
Marcos	Humberto Araújo Silva
Helena	Isabella Velasco da Silva
Lucas	Lucas França Damasceno
Conceição	Maria Emília de Sousa Rego
Dani	Paloma Marinheiro Coelho
Cris	Pâmela Sales Rocha
Ricardo	Rodrigo Diniz de Carvalho
Marta	Sabrine Keyle Mascarenhas Aragão
Jurema	Taina Barbosa de Sousa
Cris	Thalisson Ferreira Silva
Barata	Tiê Lins Novaes
Grande Mãe	Yasmin de Lima Ferreira Alves

73

## Sinopse

Revelando ciclos de perdas e renascimentos ao longo de suas vidas, o Espetáculo Espirais desafia as concepções de maternidade e independência através da história de quatro mulheres e de seus laços familiares. Uma experiência teatral na qual o passado se faz presente através da memória, do luto e das histórias contadas num eterno retorno.

## ESPIRAIS

### Cena 1

#### Prólogo

*Ainda com as cortinas fechadas, ouve-se a alfaia em ritmo de batidas do coração. Abrem-se as cortinas, vê-se os narradores. Uma atriz corporifica a Grande Mãe, que saúda os instrumentos percussivos e seus tocadores.*

LUCAS – Oh, Grande Mãe, tu que és o nosso elo, nossa força e nossa melodia!

BETIN – Alimentai-nos com a tua seiva da vida!

TIÊ – Aprendemos que tudo que vieste de ti,

ASSIS – Para ti há de voltar,

TIÊ – A terra cria,

ASSIS – A terra deu,

TODOS – A terra há.

*Os narradores intensificam a música. A Grande Mãe inicia uma dança. O ritmo dos instrumentos cresce e a Grande Mãe, em gesto de saudação, chama os atuantes que entram em cena em uma dança ritual. Os narradores emitem gritos de evocação. A Grande Mãe e os atuantes dançam em uma coreografia frenética até que param subitamente.*

GRANDE MÃE – O barro a Mãe esculpe  
da profundidade que a superfície inunda  
a Anciã mora na lama  
quem pisa com os dois pés afunda.

*Lucas inicia a canção “Vendavais” e os narradores acompanham.*

LUCAS – Da vida que corre nas terras florais  
Dos ciclos que passam na dor  
No acalanto se forja o amor  
Saem da terra as grandes lições  
Espirais

Dos ciclos que passam na dor  
No acalanto se forja o amor  
Saem da terra as grandes lições  
Espirais

*Aos poucos, e, lentamente, todos saem do palco. Os narradores acomodam-se nas laterais do prosccênio onde permanecerão ao longo da encenação produzindo as sonoridades da peça.*

## **Cena 2**

### **Mirian e o aniversário de Cris**

*Transição de cenário. Os atores colocam uma mesa e três bancos no palco. Em cima de um praticável, no fundo do palco, por trás da mesa, vê-se um ator/relógio. Ouve-se o tic-tac do relógio durante toda a cena. Mirian entra com uma bandeja contendo xícaras e garrafa de café. Coloca a bandeja na mesa, pega seu celular, pensa em fazer uma ligação e desiste. Mirian aparenta cansaço e preocupação. Ricardo entra distraído com seu celular, observa Mirian em pé, debruçada sobre a mesa. Ricardo faz sinal negativo com a cabeça.*

75

RICARDO – *(Parece amoroso)* Bom dia! *(Senta-se à mesa)*

MIRIAN – Bom dia. *(Silêncio. Mirian, aflita, olha para o interior da casa. Ricardo sorri distraído com o que vê no celular)* Ricardo! *(Ricardo ignora)* Ricardo!

RICARDO – O que foi? Mirian!

MIRIAN – Faz 8 anos que a gente não comemora o aniversário do Cris! Você lembra, não é? A última vez que a gente comemorou o aniversário dele foi quando fez 10 anos! *(Pausa. Silêncio. Ricardo se assusta e fica pensativo. O ator/relógio para e olha fixo para Ricardo por alguns segundos, depois volta para o movimento dos ponteiros. Mirian observa a reação de Ricardo)*. Não sei se você se atentou, mas depois daquela festa o Cris nunca mais quis comemorar o aniversário dele.

RICARDO – Besteira, Mirian! O menino não quer aniversário porque ele cresceu, isso não é mais interessante para ele.

MIRIAN – *(Decidida)* Mas eu vou fazer! São os 18 anos, é uma data tão importante, todo adolescente quer comemorar! Eu quero trazer um pouco de alegria para essa casa, é uma oportunidade da gente conhecer os amigos dele.

*Cris entra em cena e ouve as últimas falas da mãe.*

CRIS – Bom dia! *(Olha para a mãe)*. Estou atrasado para a escola. Tchau! *(Caminha para a porta de saída)*.

MIRIAN – Cris! Vem tomar café com a gente!

CRIS – Não, mãe! Eu não quero! Estou sem fome!

RICARDO – Não quer? Você vai tomar café, sim! *(Ricardo vai até o filho e tenta tocá-lo, Cris recua abruptamente)*. Senta aí que sua mãe vai lhe servir.

*Cris, a contragosto, senta. Silêncio. Pai e filho expressam olhares fugidios. Tensão. Mirian observa a reação dos dois.*

MIRIAN – Filho, nós já decidimos! Esse ano vamos fazer sua festa de aniversário!

CRIS – Aniversário, mãe? Não! Eu não quero festa de aniversário!

76

MIRIAN – Mas a gente compra só um bolinho, chama seus amigos mais próximos, faz aqui em casa mesmo!

CRIS – Aqui em casa? Não! Eu já disse que não quero festa de aniversário.

MIRIAN – Mas, por quê? Por que, filho?

CRIS – Eu tenho muita coisa do vestibular para estudar. Eu estou atrasado para ir para a escola. Tchau.

*Cris levanta e vai em direção à saída da casa.*

MIRIAN – Cris, espera! Seu pai pode levar você!

CRIS – Não! Não precisa, eu vou só. *(Cris sai de cena)*

MIRIAN – Mas, Cris! Tchau, filho! *(Chateada e nervosa volta-se para Ricardo)*. Tá vendo? Ricardo!

RICARDO – Tá vendo o quê, Mirian?

MIRIAN – Você não percebe, né?

RICARDO – Percebe o quê?

MIRIAN – O nosso filho não está bem. E isso não é coisa da minha cabeça! O Cris vem dando sinais!

RICARDO – (*Debochando*) Sinais? Que sinais, Mirian?

MIRIAN – Você acha pouco? O Cris passa o dia todo isolado nesse quarto! Sem interagir! Não senta na mesa com a gente. (*Demonstra ter toques, passa a mão na cabeça, limpa as mãos na roupa*). Mal olha nos nossos olhos! Ele é triste! (*Agoniada*). A gente não conhece os amigos dele! Isso não é normal!

RICARDO – Mirian, quem não está normal é você! Você está tendo outra crise. Parou de tomar os remédios, não foi? Você não se cuida mais! Olha seu cabelo, você engordou! Faz o seguinte, Mirian, pega meu cartão, vai no *shopping* cuidar de você. Não posso perder tempo com essas tuas crises, preciso ir trabalhar! (*Sai de cena*)

MIRIAN – (*Mirian pega o telefone e liga*) Oi, Rose! Desculpa te ligar a essa hora, é que eu estou tão aflita! (*Pausa, escuta*) Amiga, hoje eu toquei naquele assunto do aniversário de novo, e eu tenho para mim que alguma coisa muito séria aconteceu. Não sei, mas eu estou com um pressentimento! Eu preciso muito conversar contigo. (*Pausa*) Tá certo, eu vou agora do jeito que eu estou aqui, é rapidinho. Obrigada, amiga, até já, então! (*Pega a bandeja com as xícaras e sai*)

77

### Cena 3

#### Charlene e a camisinha

*Ouve-se a música-tema de Charlene. Transição de cenário. Os atores removem a mesa e os bancos e montam o quarto de Charlene. No fundo, vê-se um ator/luminária que expressa reação física ao que ouve. Charlene, absorta na leitura, lê uma citação em voz alta.*

CHARLENE – “Se tivéssemos um entendimento estabelecido quanto ao significado do amor, o ato de amar não seria tão confuso. E não podemos dizer que amamos se somos nocivos ou abusivos. Amor e abuso não podem coexistir, mas a grande

maioria de nós vem de famílias disfuncionais nas quais fomos ensinados que não éramos bons, por meio de abuso e constrangimento, e que só éramos amados ao fazer algo que agradasse nossos pais...”

CONCEIÇÃO – (*Entra enfurecida com um preservativo feminino aberto*). Charlene de Jesus Aquino Rêgo! O que que é isso?

CHARLENE – É uma camisinha feminina, mãezinha!

CONCEIÇÃO – E o que é que esse troço do satanás está fazendo nas coisas de uma serva do senhor?

CHARLENE – Mãezinha, isso não é... Espera aí, a senhora estava mexendo nas minhas coisas?

CONCEIÇÃO – Você não mude de assunto! (*Joga a camisinha na lixeirinha que surge nas mãos de um ator na coxia*) Foi Deus! Foi Deus que me tocou pra eu mexer lá. Charlene, é bom você ter uma boa explicação para isso!

CHARLENE – Mãezinha, eles distribuíram lá na faculdade porque estavam fazendo uma campanha de prevenção contra as infecções sexualmente transmissíveis.

78

CONCEIÇÃO – Isso é um absurdo! Charlene, a virgindade de uma moça é algo sagrado, você sabe disso! A Bíblia é bem clara: quem quer viver os prazeres carnavais tem que casar primeiro! Esse lugar é um antro de perdição, só Jesus na causa! Onde já se viu ficar incitando os jovens à fornicação?!

CHARLENE – Mãezinha, também não é assim, não, a faculdade é importante, produz ciência, tecnologia, arte...

CONCEIÇÃO – (*Interrompendo*) Importante! Importante é a palavra! Jesus por acaso fez faculdade? Eu vou é te tirar de lá!

CHARLENE – Não, mãezinha, por favor! A senhora sabe o quanto eu estudei para entrar. E foi a senhora mesma que disse que sonhava em me ver advogada, que o paizinho ia morrer de orgulho.

CONCEIÇÃO – Seu pai? Seu pai ia morrer era de desgosto se visse a própria filha se desvirtuando por aí enquanto ele trabalha tanto para salvar as ovelhas desgarradas mundo afora. E até que ele volte da missão, dentro dessa casa a última palavra é a

minha!

CHARLENE – Eu sei, mãezinha, mas eu já vou fazer 18 anos, só faltam 3 dias! A senhora precisa confiar mais em mim, não acha? E tem mais, o que eu estou aprendendo é para me proteger das armadilhas do mundo! Tem até uma autora que fala disso, a Simone de Beauvoir.

CONCEIÇÃO – E o que que essa mulher diz, Charlene?

CHARLENE – Ela diz que a nossa sociedade criou a mulher submissa, frágil e subserviente. Nenhuma de nós nasceu assim, fomos treinadas para isso. A Jéssica me emprestou o livro dela!

CONCEIÇÃO – Eu quero falar com essa mulher!

CHARLENE – Mãezinha, ela está morta!

CONCEIÇÃO – Você fale baixo! Fale baixo que eu não sou suas parceiras!

CHARLENE – Desculpe, mãezinha, mas é que ela morreu mesmo, lá na França, em 1986... A Jéssica me emprestou o livro dela!

79

CONCEIÇÃO – Menina, quem criou a mulher foi Deus, e criou da costela do homem! “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.”

CHARLENE – Gênesis, capítulo 1, versículo 27. Eu sei, mãezinha, não foi isso que eu quis dizer!

CONCEIÇÃO – Charlene, calada! Eu não quero mais um pio de você! Você está saindo da unção. E essa tal Jéssica é uma serpente do jardim na sua vida, uma discípula de Jezebel cruzada com Dalila! Mas eu sei bem o que fazer (*Pega o celular de Charlene que estava sobre a mesa*).

CHARLENE – (*Reclamando*) Mãezinha! Meu celular!

CONCEIÇÃO – Você está de castigo! Uma semana! Eu vou para o retiro com as irmãs e o seu celular vai comigo.

CHARLENE – Mas isso não é justo, e o meu aniversário?!

CONCEIÇÃO – Eu não quero saber, estou atrasada, hora dessas já era para eu estar na

igreja. Charlene, quando eu voltar quero essa casa um brinco, e seu joelho dobrado pedindo perdão ao Senhor. Aquela porta é para ficar fechada da hora que eu sair até a hora que eu voltar. Ninguém entra, ninguém sai, entendeu bem?! (*Vai até a coxia e pega uma mala. Charlene fica calada com cara de choro*). Eu estou fazendo isso para o seu próprio bem, um dia você vai me agradecer. (*Sai de cena*)

*Charlene sai chorando.*

*Ouve-se o tema sonoro de Jandira. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e compõem a casa de Jandira.*

#### **Cena 4** **Jandira e o presente de Janaína**

*Um ator corporifica uma máquina de costura, o outro um cabide. Jandira está ocupada em sua costura quando é interrompida por Janaína.*

JANAÍNA – (*Está vestida com a farda da escola*) Bom dia, mãe!

80

JANDIRA – Bom dia, minha filha! Tomou seu café?

JANAÍNA – Tomei sim, mãe.

JANDIRA – Está levando merenda?

JANAÍNA – A escola agora tem merenda, mãe! Não precisa levar.

JANDIRA – Vai que hoje não tem! Leve esse dinheirinho! (*Tira uma bolsinha que está nos seios*).

JANAÍNA – Mãe! Não precisa a senhora me dá dinheiro, não. Na escola sempre tem, não falta. Agora... Sabe o que eu queria, já que está perto do meu aniversário?

JANDIRA – Oh! Janaína, meu amor! Me diga. O que você quer ganhar de presente?

JANAÍNA – Um livro de poemas! Eu amo poemas, mãe!

JANDIRA – Que lindo! Fico tão feliz em ver que você gosta de ler, minha filha. Estudar faz toda diferença na vida de uma pessoa. Eu vou lhe dar um livro de poemas, sim.

*Abraçam-se.*

JANAÍNA – Obrigada, mãe! (*Pega sua mochila que está no cabide e vai saindo apressada*) Estou indo! Não quero chegar atrasada! A professora disse que hoje é dia de fazer poesia!

JANDIRA – Espere sua irmã, Janaína! Não gosto que você ande sozinha. (*Grita para dentro de casa*) Jurema!

JUREMA – (*Responde lá de dentro*) Jurema não, mãe! Karen! Karen!

JANDIRA – Sua irmã agora deu a louca de mudar de nome!

JANAÍNA – (*Apressada*) Deixa ela, mãe! Eu já estou crescendo! E a escola é aqui pertinho. E no caminho eu encontro com a galera. Estou indo. Te amo! (*Sai*)

JUREMA – (*Entrando*) Cadê a Janaína? Estou atrasada para o trabalho!

JANDIRA – Já foi, não queria se atrasar! Jurema...

JUREMA – (*Bruta. Chateada*) Jurema não, mãe! Karen! Karen!

JANDIRA – Está bem! Karen! (*Tira uma bolsinha dos seios*) Olhe, pegue esse dinheiro! Passe em uma livraria e compre um livro de poemas para eu dar de presente para Janaína!

81

JUREMA – Livro? Sério? Livro é coisa cara! Você nunca me deu presente quando eu era criança, e agora está com essa arrumação? No final do mês vai faltar dinheiro para pagar as contas.

JANDIRA – Oh, minha filha, mas quando você era criança as coisas eram mais difíceis! E depois que seu pai faleceu, tudo foi de mal a pior. E outra, sua irmã é tão dedicada, tão estudiosa, eu quero que ela tenha as oportunidades que eu não tive, que a gente não teve.

JUREMA – Está bem! Eu passo na livraria. (*Pega o dinheiro*) Não quero chegar atrasada!

JANDIRA – Cadê o cheiro da mãe? (*Jurema sai*)

*Ouve-se o tema sonoro de Marta. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e compõem a casa de Marta. No praticável no fundo do palco vê-se um ator/Cristo crucificado.*

**Cena 5**  
**Marta e o aniversário do Marcos**

*Marta está ajoelhada rezando fervorosamente. Helena entra sorrateira vindo do interior da casa e segue em direção à porta de saída. Marta interpela Helena.*

MARTA – Aonde você vai? (*Helena não responde*) Hein? Para onde você está indo a essa hora?

HELENA – Estou indo comemorar!

MARTA – Comemorar o quê?

HELENA – A senhora mesma fingir que não se importa com o aniversário do Marcos? É sério?

MARTA – Eu não vejo motivo para comemorar esse dia! Não vejo!

HELENA – Ah, mãe, isso de novo, não, hoje não. Tá, o Marcos sempre quis ir embora daqui, quando você vai aceitar? O jeito que você lida com isso ou com tudo o que aconteceu é problema seu.

82

MARTA – Seu irmão escolheu a vida que queria levar. Ele era um desobediente! Não merece nem reza, que dirá comemoração. Sempre foi um petulante, puxou ao seu pai! Não fez e não faz falta. Depois que seu pai sumiu de vez, eu jurei nunca mais derramar uma lágrima por um homem que fosse embora.

HELENA – E quando for eu, mãe? O que a senhora vai fazer?

MARTA – Você não faria isso comigo, Helena!

HELENA – Me teste! Olha até onde o Marcos foi para tentar se livrar dessas correntes. Ele cansou, mãe. Ele estava tentando ser feliz e a senhora não deixava.

*Helena sai de casa. A mãe lhe chama de volta, sem sucesso. Ela se apega ao terço novamente. Ouvem-se os narradores com seu canto/poema.*

**Cena 6**  
**Narradores e as violências**

TIÊ – Preso por correntes escondidas/submersas na própria pele.

*Lucas toca fortemente o triângulo e Betin desfigura a imagem de Cristo despertando em um respiro profundo.*

BETIN – O sangue fresco pede licença

YASMIN – O sangue coagulado imprensa

BETIN – Não tem mais como respirar

YASMIN – Não tem corpo para desaguar

TIÊ – Derrama nas salas e nas ruas

YASMIN – Mancha o altar e suas rugas

TODOS – Cegos não veem mais Deus na Terra / Só se importam com a Guerra

BETIN – Mas, esqueceram de nossos ancestrais que aconselham pela paz

YASMIN – Pitaguarys!

ASSIS – Quilombolas!

LUCAS – Pretas Velhas!

TIÊ – Tapebas!

BETIN – Nêgo Bispo!

TODOS – Levantai as armas se preciso for / Principalmente quando atacam o nosso povo  
Os antigos vigiam nosso ser / Sempre temos a quem recorrer.

*Ouve-se o tema sonoro da casa de Jandira. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e montam a casa de Jandira. Compõem a cena o ator/máquina de costura e o ator/cabide.*

**Cena 7**  
**Jurema pede para mudar de cargo**

*Jandira está entretida em sua costura. Janaína entra lendo um poema e senta à mesa. Jandira se interessa e vai até a filha, que a estimula a ler. Jandira demonstra ter dificuldade com a leitura.*

JANAÍNA

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

JANDIRA

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

*Karen entra revoltada e interrompe a leitura das duas.*

JANDIRA – O que aconteceu, minha filha?

JUREMA – Aconteceu que eu não aguento mais, mãe! Fui humilhada de novo por aquele patrão escroto! Cinco anos me dedicando àquela empresa, sempre me esforcei, dei o melhor de mim, organizei a bagunça que era aquele almoxarifado e na hora que abre uma vaga na recepção, onde eu poderia ganhar mais por causa da comissão, ele vem e me humilha, mãe! Fui pedir para ser transferida para recepção e sabe o que ele fez? Riu de mim! Disse que eu não era um bom tipo para estar na recepção, não! Insinuou que uma mulher como eu não pegaria bem na recepção da empresa dele!

JANDIRA – Calma, minha filha! Calma! Janaína, vá pegar um copo de água! *(Janaína sai)*.

JUREMA – Tudo culpa dessa maldita cor, dessa maldita raça, eu estou cansada disso, eu estou perdida, mãe. Não sei quem eu sou, sou branca demais para ser preta e preta demais para ser branca! Tudo que eu queria era ir embora desse maldito lugar, dessa maldita pobreza.

*Janaína retorna com o copo de água e entrega-o para a irmã, que rejeita.*

JUREMA – Para mim já chega! Os culpados sempre somos nós, mãe, sempre somos os vilões.

JANDIRA – Se culpar por ser preta não resolve, minha filha, você precisa parar de negar sua cor, suas origens, está no seu sangue e isso não vai mudar! Você precisa ser forte e lutar com garra, assumir sua negritude, levantar a cabeça e recomeçar.

JUREMA – Eu vou arranjar outro emprego, mãe, muito melhor que aquele, eu não vou aceitar nenhuma escravidão moderna. Apesar de mulher e negra, eu nasci livre, mãe. *(Sai decidida)*.

*Ouve-se o tema sonoro da casa de Charlene. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e montam a casa de Charlene. Compõe a cena o ator/luminária.*

## Cena 8

### Charlene e o Barata

CHARLENE – *(Absorta na leitura)* Ser livre é agir segundo a nossa cabeça e o nosso coração, mesmo tendo que partir esse coração e essa cabeça para encontrar um caminho... Ser livre é ir mais além: é buscar outro espaço, outras dimensões, é ampliar a órbita da vida. É não estar acorrentado. É não viver obrigatoriamente entre quatro paredes. *(Pausa. Pensativa)* Dona Cecília Meireles que tá certa, sabia? Eu já sou quase de maior e mãezinha insiste em me tratar que nem criança! E pior... uma criança burra! Sem notícia da terra civilizada... As meninas vão achar que eu morri... Pensava que ela ia mudar quando eu fizesse 18. *(Ouve uma voz)*

BARATA – *(Amigo imaginário de Charlene)* Muda nada, Charlene!

CHARLENE – Ah, você... De novo...

BARATA – Sim soy yo! E você aqui sozinha de novo!

CHARLENE – Você não tem mais o que fazer não, barata nojenta?

86

BARATA – Nunca te ensinaram que o maior sinal de liberdade é o ócio?

CHARLENE – Mãezinha ia dizer que você é um vagabundo, taokay!

BARATA – Igual ela chama seus professores e suas amigas da faculdade de vagabundos?

CHARLENE – É! Ela não conhece meus amigos da faculdade... ela só conhece meus amigos da igreja e eu gosto deles, mas...

BARATA – Mas...? *(Charlene fica calada)* Você sabe que eles não são o suficiente para sua vida.

CHARLENE – Ah, para, também não é assim... Tá bom! É! Eles só sabem falar das mesmas coisas, e quando eu trago algo realmente interessante dos livros que eu leio eles me olham torto... *(Arremedando)* “O único livro que você precisa é a Bíblia, Charlene!”

BARATA – “O homem prudente sabe julgar os fatos da vida, mas a mente do tolo é cheia de ilusões e enganos”.

CHARLENE – Provérbios, capítulo 14, versículo 8. Olha a audácia desse artrópode safado, está parecendo até mãezinha citando versículo para mim. Vai fazer o quê? Me deixar de castigo também?

BARATA – Longe de mim! Mas, Charlene, eu queria te perguntar! Quanto mais tempo você vai ficar aqui nessa caverna?

CHARLENE – Para! Meu quarto não tá tão bagunçado assim!

BARATA – Ah! Eu bem que poderia estar falando do seu quarto... (*Limpando o pé*) Mas eu estou falando da sua vida! Sabe, Charlene, você ama tudo que lê, mas ao mesmo tempo tudo parece de outro mundo porque o seu é limitado a essa realidade que a sua mãe te enfiou. No fundo, você sabe que aqui é muito pequeno para você. (*Charlene tenta argumentar*) Ela não vai mudar, Charlene. Então, você tem duas opções: ficar a vida inteira conversando com seu amigo imaginário, sem nunca se arriscar, ou sair e encarar a luz! (*Ator/luminária reage favorável ao Barata*). Você se limita até quando sua mãe não está aqui.

CHARLENE – Eu não estou me limitando!

BARATA – Tem certeza?

CHARLENE – Sim!

BARATA – Então, por que você não sai?

CHARLENE – Porque eu não posso!

BARATA – Mas... (*Pega uma chave que está em cima da mesa*) Essa aqui não é a chave? É só você abrir a porta!

CHARLENE – (*Indignada. Pega a sandália sorrateiramente*) Sabe, Barata! (*Mostra a sandália*) Toda vez que você aparece aqui é para me dar ideia torta e me meter em confusão! (*Corre atrás do Barata, que foge como uma barata*).

*Transição de cenário. Os atores colocam uma mesa e três bancos no palco. Em cima de um praticável, no fundo do palco, por trás da mesa, vê-se um ator que corporifica um relógio e seus ponteiros. Ouve-se o tic-tac do relógio durante toda a cena.*

## Cena 9

### Mirian atormentada

*Mirian entra cambaleante e senta à mesa, abaixa a cabeça, devaneia. O relógio gira no sentido anti-horário. Sons perturbadores e vozes macabras atormentam Mirian.*

RICARDO – *(Entra de súbito e fala dirigindo-se a Mirian, que continua debruçada sobre a mesa)* Mirian! Você não sabe o que aconteceu hoje na empresa! Sabe aquela funcionária do almoxarifado, a Karen? Que na verdade não se chama Karen! Eu descobri que o nome dela é Jurema! Jurema! Aquela petulante veio me pedir para mudar de cargo, queria sair do almoxarifado para a recepção! Onde já se viu! Uma preta, favelada, na recepção da minha empresa! Tem gente que não se enxerga mesmo! Eu ainda tive que ouvir desaforos da boca dela, você acredita nisso, Mirian? Mirian? Mirian? Mirian?

*De súbito, Cris entra e grita pela mãe. Ricardo chama por Mirian. Cris grita pela mãe. Caos.*

MIRIAN – *(Grita)* Não!

88

*Os sons perturbadores e as vozes macabras desaparecem. Ricardo e Cris recuam e saem de cena. Mirian, atordoada, olha para os lados, e, zozona, se debruça novamente sobre a mesa.*

RICARDO – *(Entra de súbito e fala dirigindo-se a Mirian, que continua debruçada sobre a mesa)* Mirian! Você não sabe o que aconteceu hoje na empresa! Sabe aquela funcionária do almoxarifado, a Karen? Que na verdade não se chama Karen! Eu descobri que o nome dela é Jurema! Jurema! Aquela petulante veio me pedir para mudar de cargo, queria sair do almoxarifado para a recepção! Onde já se viu! Uma preta, favelada, na recepção da minha empresa! Tem gente que não se enxerga mesmo! Eu ainda tive que ouvir desaforos da boca dela, você acredita nisso, Mirian? Mirian? Mirian? Mirian?

*Ao ser tocada por Ricardo, Mirian se assusta e puxa a toalha da mesa levantando-se rapidamente. (Vai saindo de cena em velocidade crescente)*

MIRIAN – Não, Ricardo! Não me toque! É você! Foi você, Ricardo! Sempre foi você! *(Vai saindo de cena)*

RICARDO – O que você está falando, Mirian? Você está tendo outra crise! Mirian, calma... volta aqui! Mirian! *(Vai atrás da Mirian)*

*Ouve-se o tema sonoro de Marta. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e compõem a casa de Marta. No praticável no fundo do palco vê-se um ator/Cristo crucificado.*

## **Cena 10**

### **A solidão de Helena**

*Marta está impaciente. Anda de um lado para o outro. Helena entra aparentando exaustão.*

MARTA – E você estava aonde, por acaso? *(Helena não responde. Senta à mesa e começa a se despir)* – Por que você não respondeu às minhas mensagens? Nem pensou em ligar para avisar que horas voltaria?

HELENA – Fiquei sem celular!

MARTA – E voltou como para casa? *(Sem resposta)* Helena, eu te fiz uma pergunta!

HELENA – A pé!

MARTA – A pé? Às três da manhã? Você não tem juízo? Quer que eu viva me preocupando com você?

HELENA – Eu voltei, não voltei?

MARTA – E no dia que você não voltar? Hein? Como é que eu fico? O que é que você quer? Que algo aconteça com você? Que alguém te assalte, te jogue dentro de um carro, coloque uma arma na tua cabeça? O que é? Você tá entediada, é isso? A vida está parada demais, chata demais? Porque aqui em casa só o que tem é coisa pra fazer, casa para limpar, trabalho para adiantar. Eu não te vejo mais, parece mais um fantasma. Você nunca para em casa, sai uma noite sem avisar e volta três dias depois. E quando você sumir e não aparecer mais, como é que eu fico? Sozinha? Já não basta o que aconteceu com o Mar...

*Helena para o que estava fazendo e olha bruscamente para a mãe.*

HELENA – O quê? Fala o que você ia dizer, vai. (*Silêncio da mãe, que se afasta*) É, foi o que eu achei.

MARTA – Cada semana você aparece pior, mais magra, mais cansada, já não se cuida.

HELENA – (*Irônica*) Isso, muda de assunto!

MARTA – (*A mãe continua, como se não tivesse ouvido o comentário*) Eu não sei o que você faz, para onde vai, com quem anda por aí nessa cidade maluca... E quando você não voltar para casa, eu faço o quê? Que eu mal pergunte!

HELENA – Quer saber o que vai acontecer no dia que eu não voltar para casa, mãe? A senhora vai finalmente ter feito comigo o que fez com o Marcos! Isso não é carinho, não é cuidado, esse sufoco. Você preenche qualquer silêncio com suas brigas, com suas rezas.

MARTA – Essas rezas são o que te protegem desse mundo horrível, Helena!

HELENA – Suas rezas nunca fizeram nada por mim e não fizeram nada pelo Marcos!

MARTA – Não fale sobre seu irmão assim comigo!

HELENA – Ah, é! Eu esqueci que não se fala sobre ele nessa casa.

90

MARTA – Como eu vou conversar com você se nunca está em casa? Eu não consigo, parece que nem lhe conheço mais!

HELENA – E de quem é a culpa? A senhora já tentou falar diretamente comigo, sem intercessão divina? Perguntar como eu estou? Algum dia você já perguntou ao Marcos como ele estava? Porque eu, mãe, estou sozinha! O tempo todo eu estou sozinha! E fico me perguntando se era assim que o Marcos se sentia!

MARTA – Eu abri mão de tudo, fiz o possível e o impossível por vocês, sem ajuda de uma alma. Eu era uma adolescente quando pari você, Helena! Eu também estive sozinha. Você acha que eu não sinto você me culpando pelo o que aconteceu? Sinto muito, Helena, mas essa sua culpa eu não posso carregar. O Marcos fez as escolhas que quis e eu já lhe disse, não derramo uma lágrima...

HELENA – ... por alguém que vai embora! Eu sei, mãe! E agora? (*Pausa*) Essas suas lágrimas guardadas ainda serão o seu veneno!

*Helena pega suas coisas e sai para o interior da casa. A mãe a observa e se apega ao terço.*

## Cena 11

### Narradores

*Assis canta “Faltando um pedaço”, composição de Djavan.*

ASSIS – O amor é um grande laço  
Um passo pr’uma armadilha  
Um lobo correndo em círculo  
Para alimentar a matilha  
Comparo sua chegada  
Com a fuga de uma ilha  
Tanto engorda, quanto mata  
Feito desgosto de filha  
De filha

LUCAS – (*Bate forte o tambor*) O amor é como um raio! Tantas palavras sobre amor, mas amor nunca me deu! Buscava no Céu, anjos, sem olhar para os seus! Filhos náufragos em ilhas de cidade, sonhos de afagos já nessa idade. Criamos pessoas à nossa semelhança, ninguém pediu para nascer. Abraçamos o caos quando corrompemos crianças. O silêncio preenche nosso ser. O filho se afasta dos pais, os que acham que fazem o bem e não sabem o que lhes faz e daqueles que fazem o mal, fingem não ver nenhum sinal. Qual será a diferença?

91

ASSIS – (*Continua a canção*) O amor e a agonia  
Cerraram fogo no espaço  
Brigando horas a fio  
O cio vence o cansaço  
E o coração de quem ama  
Fica faltando um pedaço  
Que nem a Lua mingando  
Que nem o meu nos seus braços

*Marta sai de cena. Transição de cenário. Os atores colocam uma mesa e três bancos no palco. Em cima de um praticável, no fundo do palco, por trás da mesa, vê-se um ator que corporifica um relógio e seus ponteiros. Ouve-se o tic-tac do relógio durante toda a cena.*

**Cena 12**  
**Mirian toma uma decisão**

*Mirian e Cris arrumam suas malas. Os dois têm pressa.*

MIRIAN – Vamos, Cris, vamos levar só o necessário! Depois daremos um jeito de pegar as outras coisas.

*Mirian enfia roupas nas malas, Cris para de mexer na sua bolsa e olha para a mãe. Parece assustado.*

CRIS – Mãe... a gente vai para onde?

MIRIAN – Vai ficar tudo bem, meu filho. Nós vamos passar um tempo na casa da Rose. Agora, vamos sair daqui logo antes que ele volte.

*O pai chega de repente com um buquê de flores.*

RICARDO – Para você, meu amor! (*Mirian recusa*) O que está acontecendo aqui? Vamos viajar?

MIRIAN – Vamos não! Eu e meu filho vamos embora. Não ficamos mais nem um minuto nessa casa.

RICARDO – Embora para onde, Mirian?

MIRIAN – Não te interessa, Ricardo. E não tente nos impedir. O táxi já está lá fora.

RICARDO – (*Indignado. Conclusivo*) Ah, já sei! A Rose, não é? (*Ri ironicamente*). Eu sabia! Eu sabia! Desde quando você tem um caso com aquela sapatão intrometida, Mirian? Hein?

MIRIAN – Eu não admito que você fale assim da Rose! Ela merece respeito! Ela é o que é e pronto! O fato dela ser minha amiga não quer dizer que estou tendo um caso com ela.

RICARDO – Então é assim, depois de tudo o que eu fiz por você? Depois de anos lhe sustentando, cuidando de você nas suas crises, é assim que você me agradece? Indo embora?

MIRIAN – (*Gritando*) Para, Ricardo! Não adianta, você não vai mais me manipular. Eu não passo mais um segundo na mesma casa que você. Eu e Cris vamos embora agora!

RICARDO – *(Joga buquê em cima da mesa)* Tudo bem! Você pode ir, mas o Cris fica comigo.

MIRIAN – *(Feroz. Decidida)* Você nunca mais vai encostar um dedo no meu filho!

RICARDO – Está vendo, Cris? Sua mãe está tendo outra crise. Não dê ouvidos a ela! Olha só para ela, Cris! Sua mãe precisa ser internada novamente! Ela é louca! Fique em casa, comigo!

CRIS – Minha mãe não é louca! Você que sempre foi um monstro! E nunca mais vai tocar na gente!

RICARDO – Ah! Então vai ser assim, não é? Ótimo! Quer saber? Eu que não quero mais vocês na minha casa! Vão embora! Saiam da casa do monstro e não voltem nunca mais!

*Mirian e Cris saem apressados. Ricardo pega o buquê e o atira em direção a Mirian, que já está fora de cena. Ricardo sai de cena esbravejando.*

*Ouve-se o tema sonoro de Marta. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e compõem a casa de Marta. No praticável no fundo do palco vê-se um ator/Cristo crucificado.*

**Cena 13**  
**A reza de Marta**

*Marta está ajoelhada em um misto de reza e delírio. Iluminação sombria. Os narradores sussurram orações e murmúrios.*

MARTA – Marcos, eu não quero que você vá!

*O ator/Cristo fala como Marcos.*

MARCOS – Eu já disse que vou, mãe! Não adianta mais discutir!

MARTA – Você não pode me abandonar!

MARCOS – Eu não estou lhe abandonando, mãe! Isso não é sobre você, é sobre mim! Preciso viver, conhecer o mundo! A senhora não pode me prender aqui para sempre!

MARTA – Então é isso que você quer pra sua vida? Viver perambulando por aí, sem trabalho, longe da família, sem saber o que vai ser do dia seguinte? Você é melhor do que isso, Marcos. Alguma coisa horrível vai acontecer se você me deixar, estou sentindo! Não vá!

94

MARCOS – Chega, mãe! Estou cansado do seu mundo! Quero descobrir quem eu sou longe desse lugar. A senhora deveria me entender. Não foi a senhora que me ensinou a acreditar em algo, algo maior do que eu? Estou indo descobrir o que é esse algo em que eu acredito.

MARTA – Eu lhe conheço, meu filho! Isso não é você! Você não é assim, não me deixaria sozinha!

MARCOS – E quem sou eu, mãe? Se eu nem sei quem sou! *(Fala em direção ao interior da casa)* Helena, eu já vou! *(O ator/Cristo/Marcos desce do praticável e sai de cena)*.

MARTA – Se você sair por essa porta, nunca mais volte! Está me ouvindo? Marcos! Marcos! *(Marta, no auge do seu delírio, chora e reza)* Marcos, por que você fez isso, filho? *(Grita)* Marcos!

*Helena entra em cena assustada, vê sua mãe chorando no chão e se aproxima. Os sussurros e murmúrios desaparecem. A iluminação muda.*

HELENA – Mãe? O que houve? *(Acolhe a mãe em seus braços formando uma imagem assemelhada a Pietá)*

MARTA – Helena, o Marcos vai voltar?

*Helena abraça a mãe que chora.*

*Ouve-se o tema sonoro da casa de Charlene. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e montam a casa de Charlene. Compõe a cena o ator/luminária.*

## **Cena 14** **Charlene e as amigas**

*Charlene está concentrada lendo um poema.*

CHARLENE – “Eu queria ser o mar de altivo porte  
Que ri e canta, a vastidão imensa!  
Eu queria ser a pedra que não pensa,  
A pedra do caminho, rude e forte!

Eu queria ser o Sol, a luz imensa,  
O bem do que é humilde e não tem sorte!  
Eu queria ser a árvore tosca e densa  
Que ri do mundo vão e até da morte!”

CHARLENE – Florbela Espanca deve saber muito bem o que é passar o aniversário presa, que nem eu! *(Ouvem-se batidas na porta)* Quem é?

JÉSSICA – Sou eu, a Jéssica!

CHARLENE – *(Feliz)* Jéssica! *(A felicidade da voz vai morrendo)* Eu não posso abrir, não!

JÉSSICA – Por quê? Sua mãe está em casa?

CHARLENE – Não!

JÉSSICA – Pois abre, Charlene!

CHARLENE – Mas eu não... *(O Barata aparece e incentiva Charlene, que pisa forte no chão para afugentá-lo. O Barata some).*

JÉSSICA – *(Grita)* Abre, Charlene!

*Charlene abre a porta. Jéssica e Dani entram. Dani traz um presente. As amigas gritam “surpresa”, abraçam Charlene, que se anima. Elas cantam um breve ‘parabéns’ e batem palmas animadas, até que o Barata aparece e as amigas fazem um escândalo.*

DANI – *(Desesperada)* Mata, Charlene, mata!

*Charlene bate no praticável com a chinela. O Barata some.*

JÉSSICA – Ai, Charlene, que barata feia!

CHARLENE – Jéssica, toda barata é feia!

JÉSSICA – Não, mas aquela era mais!

CHARLENE – *(Rindo)* Sua boba, mas vocês vieram! Eu achei que fosse passar meu aniversário sozinha...

DANI – É claro que a gente veio! Você sumiu por três dias! A gente precisava saber se você ainda estava viva. Sua mãe pegou teu celular de novo?

CHARLENE – Pegou meu celular, me deixou de castigo, viajou para o retiro da igreja, eu não sei nem quando é que ela volta...

DANI – Charlene, isso é cárcere privado!

JÉSSICA – Mano, isso é muito errado! Sua mãe não pode te proibir de ver tuas amigas! E ainda mais no dia do teu aniversário!

CHARLENE – Eu sei... mas se ela descobrir que vocês vieram, eu vou ficar de castigo até meu próximo aniversário!

JÉSSICA – Mulher, te acalma, nem aqui ela tá!

DANI – Chega de falar de coisa ruim, vai ter festa, sim! E com direito a ka-ra-o-kê! É hoje que os vizinhos vão escutar música boa! *(Pega a caixinha de som e o celular para tocar a música)*

CHARLENE – Mas não bota alto não, senão mãezinha vai ficar sabendo!

JÉSSICA – Ô, Charlene, assim tu estraga o rolê... E vem cá, por que foi mesmo que tu ficou de castigo?

CHARLENE – Lembra daquelas camisinhas que distribuíram lá na faculdade? Pois ela achou na minha bolsa e me deixou de castigo...

DANI – *(Feliz)* Pense numa camisinha abençoada!

CHARLENE – Ué, por quê?

DANI – Estava eu com meu boy no motel, teto espelhado, cama redonda! E aí vocês acreditam que na hora H ele não tinha camisinha? Fui eu, belíssima, na minha bolsa e peguei uma daquelas que a gente ganhou! E foi ótimo!

CHARLENE – Mas... Você transou com ele?

DANI – Oh, Charlene! Você é tão inocente!

CHARLENE – Mas, você vai casar com ele?

DANI/JÉSSICA – Casar? Que casar o quê, Charlene?!

CHARLENE – Meu Deus, não vai casar?

JÉSSICA – Mulher, relaxa, a vida não é história bíblica, não!

DANI – Meninas, minha noite foi ótima, mas hoje é outro dia e outra festa! E bora animar que isso aqui está parecendo velório!

JÉSSICA – Agora dei valor, Dani! E a Charlene nem abriu o presente ainda! *(Entrega o presente)* Vai, Charlene, experimentar a roupa! *(Charlene empolgada vai para detrás do ator/luminária e veste a roupa)*

DANI – Nossa, esse look vai ficar perfeito para a coreografia que a gente estava ensaiando. *(Ouve-se play black da música de Britney Spears)*

CHARLENE – Ah! É verde! Eu adoro verde!

JÉSSICA – A gente vai ensaiar agora?

DANI – Sim, o dia da apresentação está chegando e tem que estar perfeito! Vamos lá, formação, 5, 6, 7, 8!

*Em certo momento da coreografia, Charlene surge radiante vestida de short e camisa curta. Charlene se vê diferente, feliz. Sai a música e as amigas estão admiradas com Charlene.*

JÉSSICA – Eita, como dança! Quem é essa?

CHARLENE – *(Envergonhada)* Ah, para!

DANI – Arrasou, uma grande gostosa!

CHARLENE – Eu nunca me vesti assim... Minha mãe nunca ia deixar eu me vestir assim! Mas é tão... Bom!

DANI – Mas ainda está faltando um toque final! *(Mostra o batom para Charlene)*

CHARLENE – Batom! Vermelho? Ai... não sei não, Dani...

DANI – Se você não gostar a gente tira, mas pelo menos tenta!

*Charlene passa o batom e se acha bonita, livre, solar. Faz pose sensual.*

JÉSSICA – *(Admirada)* Ôrra, diabo!

CHARLENE – Não fala o nome dele senão ele aparece!

JÉSSICA – Pois é agora que o diabo vai aparecer! *(Tira da bolsa uma garrafa de vinho e toma um gole)*

DANI – Me dá! Me dá!

JÉSSICA – Tá, mas deixa para mim, pingüça!

*Dani e Jéssica disputam a garrafa e Charlene faz as duas pararem.*

CHARLENE – Parou! Eu quero tomar!

DANI E JÉSSICA – *(Admiradas)* Charlene!

*Charlene bebe um gole. Sua mãe aparece.*

CONCEIÇÃO – *(Grita)* Charlene! *(As jovens pegam as coisas em cima da mesa e saem de cena correndo. Conceição as seguem, furiosa).*

*Ouve-se o tema sonoro da casa de Jandira. Transição de cenário. Os atores removem a mesa, os bancos e montam a casa de Jandira. Compõe a cena o ator/máquina de costura.*

## Cena 15

### Bala perdida

*Jandira está em seus afazeres de costureira.*

JANDIRA – Com essa já são 60 saias. Acho que dessa vez bati meu recorde. Tenho que terminar ela logo, essa encomenda é para hoje... *(Janaína entra em cena).*

JANAÍNA – Bom dia, mãe!

JANDIRA – Bom dia, filha. Acordou de bom humor, foi?

JANAÍNA – *(Olhando sua agenda)* Ah, não!

JANDIRA – O que foi que houve? Ficou tão triste de repente!

JANAÍNA – Não é tristeza não, mãe! É que eu acabei de ver que a professora pediu para a gente contar uma história inspiradora hoje na escola, e eu não tenho nenhuma história para contar!

JANDIRA – Uma história inspiradora? *(Pausa. Pensativa)* Pois eu vou lhe contar a história da minha avozinha, sua bisavó! Já lhe contei sobre ela?

JANAÍNA – Hum... Acho que não, conta!

JANDIRA – Quando eu tinha a sua idade, toda nossa família morava no interior com minha avó! E eu passava boa parte do dia na companhia dela. Nós tínhamos um apego muito grande, às vezes, eu ainda sinto a presença dela aqui comigo. Ah, e ela foi rezadeira, sabia? As pessoas iam até a nossa casa receber orações para curar doenças. E eu que ajudava ela a buscar as ervas, as plantas e o que fosse preciso para a cura acontecer.

JANAÍNA – A senhora, mãe? Não acredito! Me conta mais!

JANDIRA – É, minha filha, o que a avozinha tinha de forte e sábia, ela não conseguiu de graça, não. Dona Luzia apanhou muito da vida e aprendeu desde cedo que ser uma mulher preta, que honra e luta pelas suas origens, não seria uma tarefa fácil. *(Jurema entra em cena).*

JUREMA – Janaína! Janaína! Já está aí perturbando a mãe de novo, né? Bora que hoje eu quero abrir o box mais cedo!

JANAÍNA – Ai, Jurema, tinha que ser você para entrar no meio da história! Eu quero saber como termina!

JANDIRA – E a senhorita não está atrasada para a escola, não? Quando você voltar eu termino de contar a história.

JANAÍNA – Combinado! Quando eu crescer eu quero ser igualzinha à vizinha Luzia.

JUREMA – Vamos! Tchau, mãe!

*Jandira fica pensativa. Tem olhar perdido, enigmático. Sons de pau-de-chuva. Passagem de tempo.*

JANDIRA – (*Retoma sua costura automaticamente*) Com essa já são 60 saias. Acho que dessa vez bati meu recorde. Tenho que terminar ela logo, essa encomenda é para hoje... (*Janaína entra em cena*).

JANAÍNA – Bom dia, mãe!

JANDIRA – Bom dia, filha. Acordou de bom humor, foi?

JANAÍNA – (*Olhando sua agenda*) Ah, não!

100

JANDIRA – O que foi que houve? Ficou tão triste de repente!

JANAÍNA – Não é tristeza não, mãe! É que eu acabei de ver que a professora pediu para a gente contar uma história inspiradora hoje na escola, e eu não tenho nenhuma história para contar!

JANDIRA – Uma história inspiradora? (*Pausa. Pensativa*) Pois eu vou lhe contar a história da minha avozinha, sua bisavó! Já lhe contei sobre ela?

JANAÍNA – Hum... Acho que não, conta!

JANDIRA – Quando eu tinha a sua idade, toda nossa família morava no interior com minha avó! E eu passava boa parte do dia na companhia dela. Nós tínhamos um apego muito grande, às vezes, eu ainda sinto a presença dela aqui comigo. Ah, e ela foi rezadeira, sabia? As pessoas iam até a nossa casa receber orações para curar doenças. E eu que ajudava ela a buscar as ervas, as plantas e o que fosse preciso para a cura acontecer.

JANAÍNA – A senhora, mãe? Não acredito! Me conta mais!

JANDIRA – É, minha filha, o que a avozinha tinha de forte e sábia, ela não conseguiu de graça, não. Dona Luzia apanhou muito da vida e aprendeu desde cedo que ser uma mulher preta, que honra e luta pelas suas origens, não seria uma tarefa fácil. *(Jurema entra em cena).*

JUREMA – De novo com essa história, mãe? Já estou quase decorando ela de cor, de tanto que a senhora conta. Mãe, a senhora viu onde eu deixei minha bolsa?

JANDIRA – Ah! *(Tristonha. Atordoada)* Ah, sim! Você deixou ali, debaixo da mesa quando foi tomar café!

JUREMA – *(Jurema pega a bolsa e percebe três xícaras em cima da mesa)* A senhora ainda insiste em colocar três xícaras na mesa, mãe! Saia de cima dessa máquina, descanse um pouco, o nosso negócio está indo bem. Estou pensando até em alugar o box vizinho ao meu e ampliar a nossa loja! Mãe, sabe aquele curso de administração? Eu me inscrevi, mãe, eu vou estudar! As coisas estão melhorando, mãe, descansa, tá? *(Beija a cabeça da mãe)* Tchau, mãe! *(Sai)*

*Jandira fica pensativa. Tem olhar perdido, enigmático. Sons de pau-de-chuva. Passagem de tempo.*

JANDIRA – *(Retoma sua costura automaticamente)* Com essa já são 60 saias. Acho que dessa vez bati meu recorde. Tenho que terminar ela logo, essa encomenda é para hoje...

*Dessa vez, Janaína não aparece, apenas ouvimos sua voz.*

JANAÍNA – Bom dia, mãe!

JANDIRA – Bom dia, filha. Acordou de bom humor, foi?

JANAÍNA – Ah, não!

JANDIRA – O que foi que houve? Ficou tão triste de repente!

JANAÍNA – Não é tristeza não, mãe! É que eu acabei de ver que a professora pediu para a gente contar uma história inspiradora hoje na escola, e eu não tenho nenhuma história para contar!

JANDIRA – Uma história inspiradora? *(Pausa. Pensativa)* Pois eu vou lhe contar a história da minha avozinha, sua bisavó! Já lhe contei sobre ela?

JUREMA – Mãe? A senhora está falando com quem?

JANDIRA – Ora, com quem? Com a sua irmã! Ela me pediu para contar uma história inspiradora, estou contando a história da sua bisavó, a grandiosa Dona Luzia!

JUREMA – Mãe! (*Chocada*) De novo, mãe! A Janaína precisa ir! Ela não está mais entre nós...

JANDIRA – Que conversa besta é essa, menina? Não tá vendo ela bem ali?

JUREMA – Aonde?

JANDIRA – No mesmo lugar de sempre, você não está vendo? (*Chorosa, entrando em desespero*) Diz que você está vendo...

JUREMA – Mãe, por favor, mãe! Volta para mim, eu preciso da senhora, mãe, volta pra mim.

*Jurema abraça Jandira e ambas choram. Janaína aparece, agora, vestida de branco e de turbante por trás delas e as abraça também.*

102

## **Cena 16**

### **Epílogo**

*Lucas inicia a canção “Sangue, suor e lágrimas”, de sua autoria. Ouve-se um coro de vozes. Atores removem a mesa e os bancos para os bastidores.*

TODOS – Olha quantos corpos negros aí, estirados no chão

Olha quantos filhos negros aí, estirados no chão

Olha quantos sonhos negros aí, estirados no chão

Olha quantos corpos negros aí, estirados no chão

*Os narradores vão assumindo todo o palco e retomando os seus lugares da primeira cena.*

Olha quantos filhos negros aí, estirados no chão

Olha quantos sonhos negros aí, estirados no chão

Olha quantos corpos negros aí, estirados no chão

GRANDE MÃE – A língua dos pássaros foi calada.

LUCAS – Por que assassinaram nosso curió?

GRANDE MÃE – Restaram nossos corpos na terra estagnada pelo concreto onde nos asfaltos vidas secas resistem. Me afastaram dos meus territórios.

ASSIS – E o que somos agora? *(Todos repetem a mesma pergunta)*

GRANDE MÃE – Seres perdidos na vastidão, buscando motivos para a vida. Alguém ensinou amar errado. E agora, o ego transpassa a desarmonia da humanidade.

LUCAS – Oh, Grande Mãe!

TODOS – O Céu caiu sobre nós!

ASSIS – O que fizemos?

TIÊ – O que faremos?

*Narradores cantarolam “Espiraís”*

LUCAS – Diante do teu grande corpo

TODOS – Percebo em mim a tua unidade cíclica.

BETIN – O útero que cria e deságua em uma espiral de vida.

TIÊ – Aprendo sobre o grande mistério circular.

BETIN – Quantos caminhos tuas veias nos mostram?

LUCAS – Como habitar o teu grande corpo, oh, Mãe?

ASSIS – Dominamos os teus rios, mares e montanhas, ou somos parte de um todo?

GRANDE MÃE – São as perguntas que nos ensinam. Entro em confluência contigo, e ao cair de uma folha, mostro que o morrer se faz nascimento. Em uma espiral nada é fim, tudo é início. Começo, meio e começo. Começo, meio e começo...

NARRADORES – Começo... meio... começo... meio... começo...

*Inicia-se o som do batimento do coração junto com os outros instrumentos. O ritmo vai se intensificando cada vez mais. Inicia-se a coreografia do início do espetáculo, todos os atuentes dançam com a Grande Mãe. No ápice da dança, ouve-se uma última batida dos instrumentos percussivos. Todos param. A cortina fecha.*

FIM

## DEPOIMENTO PROVOCAÇÕES

Beatrice Santiago<sup>26</sup>

O processo de criação da dramaturgia do Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT) começa, oficialmente, no quarto módulo do curso, com o processo conhecido como coleta de cenas, quando os alunos são instigados a trazerem cenas curtas (de até 5 minutos) com tema à sua escolha. Assim, o(a) participante deve formular a cena e convidar, caso queira, um ou mais colegas para encená-la. Esse exercício é diário, ou seja, todos os dias cenas novas deverão ser apresentadas. Mas isso é em teoria.

Na prática, podemos perceber que todo esse processo é construído desde o primeiro dia de aula, desde a apresentação do termo “urgência”. Uma urgência é, basicamente, um tema que desperta incômodo/identificação de alguém, tão forte, que é capaz de dar força e coragem necessárias para que a crítica saia do plano das ideias e ganhe vida num grito inconformado. O professor trabalha com “provoações”, aqui, citadas, com sentido de perguntas ou gestos que levem a uma reflexão. “Qual é a sua urgência?” é a provocação mais corriqueira durante o curso, que enxerga o ator/atriz em formação como um indivíduo crítico que deve questionar o mundo pela arte.

105

Além das provocações em forma de questionamento, há também as que se apresentam nos exercícios práticos experimentados a cada aula. Apesar de o curso adotar apostilas, existem conceitos que precisam ser sentidos e vivenciados para serem totalmente compreendidos. Tais conceitos são apresentados no material de leitura, porém, sem a vivência dos exercícios, se torna quase impossível realmente absorvê-los. Teatro é isso: fazer, perceber-se, compreender, absorver, praticar e reproduzir.

Acessam-se locais no âmago dos sentimentos, cuja mente despreparada pode não conseguir sair ilesa, por isso diz-se que o trabalho do ator é insalubre. Não é possível reproduzir sentimentos, mas pode-se observar como o corpo naquele estado de espírito se comporta para então reproduzir esse comportamento em cena, passando ao espectador a sensação daquele sentimento na personagem, mas sem, de fato senti-lo.

<sup>26</sup> Aluna CPBT, turma tarde, do Espetáculo *Espirais*.

Todos esses conceitos, e diversos outros, são aprendidos no decorrer do curso, não somente na coleta de cenas, e são fundamentais para que quem está à frente do esquete consiga repassar o que deseja, tanto atuando quanto dirigindo os colegas. Todas as cenas (cerca de 4 ou 5 por dia) foram gravadas e, no fim do processo, assistidas e comentadas. Desse exercício de análise, selecionaram-se as situações e os personagens que interessavam, alguns, inclusive, foram resgatados do exercício do segundo módulo. Houve casos em que a personagem permaneceu em essência, mas foi completamente modificada em seu comportamento, e ainda casos em que ela só precisou ser lapidada.

No caso da peça *Espirais* (2023), notou-se que havia núcleos e que, apesar de os personagens só interagirem com os demais membros do núcleo, eles compartilhavam um assunto em comum: maternidade. Este ficou como tema central da peça, visto que era o elo que unia todos. Depois disso, com os núcleos e respectivos personagens já escolhidos, era necessário unir as quatro histórias de forma que o espetáculo ficasse mais fluido e, assim, surgiu o quinto e último núcleo, nomeado de “Narradores”, que contava também com uma figura “materna” (a Grande Mãe) e que, observando cada um dos outros núcleos, perpassava-os com a visão crítica e denunciadora, costurando-os uns aos outros com as temáticas de maternidade, relações familiares, liberdade, autoconhecimento e amor.

106

Por fim, notou-se a necessidade da mudança dos cenários. Cada cena se passava em uma casa e cada ambiente tinha uma configuração diferente da mesa e bancos. Então, com a finalidade de fazer a troca de cenário, surgiu o grupo designado “Coro móvel”. Porém, apenas a troca de lugar dos móveis não era suficiente, percebia-se um vazio nas “casas”, então veio a ideia de implementar alguns móveis específicos de cada casa, mas com o diferencial de que estes seriam pessoas: atores e atrizes em seu estado neutro performando o objeto. Para cada núcleo foi escolhido pelo menos um “objeto” e, assim, surgiu o relógio, a lâmpada, o Cristo, o cabide, e a máquina de costura, além de suas respectivas onomatopeias, incrementadas pelos Narradores, que também ficaram responsáveis pela sonoplastia do espetáculo.

Como cada núcleo tratava das mesmas situações de formas diferentes, as roupas se adequaram à personalidade e vivência dos personagens de forma mais naturalista. Já as cores predominantes do figurino foram escolhidas de acordo com o círculo cromático e com a mensagem que se desejava repassar:

Núcleo Mirian: tons de cinza, representando a visão deprimida da personagem.

Núcleo Marta: azul, representando a fé, a introspecção e a tristeza e que, mesmo escondida, nota-se tanto na mãe como na filha (Helena).

Núcleo Conceição (Charlene): verde, remetendo à esperança que ainda existe na filha e seu crescimento. Aqui também se encontram as cores das amigas (Jéssica, vermelho; e Dani, amarelo), que são o oposto complementar de verde e cores transitórias que ligam as duas, respectivamente, mostrando as outras visões de mundo que as duas trazem para Charlene.

Núcleo Jandira: tons de roxo e lilás. De acordo com a idade da personagem, a roupa seria mais clara ou mais escura. Essa tonalidade evoca espiritualidade, transformação e conhecimento, que são assuntos bastante presentes no desenrolar da trama.

Narradores e coro móvel são observadores neutros. Eles não podem intervir nas cenas, mas estão presentes, por isso seu figurino é marrom. A cor evoca ancestralidade e a terra em si, nossa Grande Mãe da vida real, e a ideia de que tudo vem dela e tudo volta para ela. Por isso, o figurino usado no começo e no fim do espetáculo por todos é também desta cor.

Todo o processo para chegar até o espetáculo final foi sendo construído ao longo do ano, exigiu muita pesquisa e dedicação dos envolvidos, foi uma experiência engrandecedora. Uma montanha-russa de autoconhecimento e resignificação que tive o prazer de participar e que fico honrada de poder compartilhar com os outros, seja como espectadores, amigos, familiares ou novos participantes do CPBT.



## Espetáculo Formigueiro: uma dramaturgia sonora sensorial

Juliana Albuquerque Veras<sup>27</sup>

Ana Íris Cavalcante Costa<sup>28</sup>

Pedro Ivo Marques Holanda<sup>29</sup>

“É através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos”  
(Artaud, 2006, p. 114).

O espetáculo *Formigueiro* nasceu como montagem cênica de conclusão do Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT), turma manhã 2023. A peça estreou em 9 de dezembro do referido ano, e surge com a proposta de fazer aflorar urgências dos artistas envolvidos, a partir de provocações e questionamentos trazidos pela equipe de professores e diretores do CPBT<sup>30</sup> ao longo do curso. A busca é por conectar estudantes ao tempo em que criam, às questões sociais, políticas e poéticas que estejam em ebulição nos seus desejos de artistas criadores. Acordando no grupo o impulso de autorialidade na criação coletiva, os componentes éticos e estéticos do espetáculo são direcionados, alinhando suas temáticas e elementos cênicos estruturais ao longo do processo.

109

<sup>27</sup> Professora do Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT/TJA). Diretora e dramaturgista do espetáculo *Formigueiro* (CPBT 2023/TJA). Mestre em Artes (IFCE). Bacharela em Filosofia (Uece). Tecnóloga em Artes Cênicas (IFCE). Especialista em Arte-educação para o Ensino de Música (FTDR). Integrante dos grupos Companhia Crisálida de Teatro e Manada Teatro, julianaveras@yahoo.com.br.

<sup>28</sup> Ex-aluna do Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2023/TJA). Atriz e produtora do espetáculo *Formigueiro* (CPBT 2023/TJA). Bacharela em Direito (Centro Universitário Estácio do Ceará). anairiscavalcante@gmail.com.

<sup>29</sup> Ex-aluno do Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2023/TJA). Ator, dramaturgista e produtor do espetáculo *Formigueiro* (CPBT 2023/TJA). Graduando em Licenciatura em Teatro (IFCE). pedroivmh@gmail.com.

<sup>30</sup> Equipe de professores e diretores do CPBT - Turma manhã: Juliana Veras; turma tarde: Joca Andrade; turma noite: Neidinha Castelo Branco.

A proposta da abordagem em música, ritual e sensorialidade, trazida pela direção do espetáculo, foi facilmente acolhida pela turma. Após nove meses de estudo teórico e prático, instigando a criação e evolução da equipe de artistas formada por alunos, monitoria e professora, surge *Formigueiro*. Nesse tempo, em diversos momentos, tivemos a oportunidade de experimentar a criação cênica a partir da sonoplastia, explorando sons e efeitos sonoros provocados pela percussão corporal, voz e outros instrumentos.

O interesse e gosto comum pelo campo investigativo foi nos mostrando um caminho de configuração de cena ancorado em recursos para além da palavra, de modo que a música tornou-se um componente essencial. Nesse sentido,

“(…) a paisagem sonora [qualquer campo de estudo acústico] é demasiado complexa para ser reproduzida pela fala humana. Assim, somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior. Será também na música que ele criará os seus mais perfeitos modelos da paisagem sonora ideal da imaginação” (Schafer, 1977, p. 70).

110

Hoje, temos um espetáculo quase sem texto falado, oportunizando artistas envolvidos a vivenciarmos uma dramaturgia sonora e sensorial. O som, o cheiro, o vento na pele, o jogo de luzes e as provocações imagéticas dos corpos dos atores em cena geram uma experiência sinestésica para equipe criativa e público.

Consideramos que, no teatro, “Não é difícil provocar a mesma emoção em todo mundo. O difícil é provocar associações complexas de forma que todos tenham uma experiência diferente” (Bogart, 2011, p. 111). Nesse pensamento, *Formigueiro* convida cada espectador a ser atravessado de forma única, voltando o olhar para o despertar da subjetividade através dos sentidos. A audição, o olfato, o tato e a visão são usados para “transportar” o público para dentro do espetáculo, para que cada um possa, a partir daí, viver sua própria experiência.

Como exemplo, trazemos o depoimento de um espectador, após assistir uma apresentação de *Formigueiro* em 22 de março de 2024, no Theatro José de Alencar:

Sobre o espetáculo *Formigueiro*, me marcou muito a roda de apresentação em que a figura mitológica de lemanjá se encontra no meio do palco. Com a iluminação toda azul e os outros personagens circundando, segurando uma corda, girando no sentido horário pra depois girar no sentido anti-horário. O mar envolto de ondas, muito forte, e a gente consegue perceber essa ressaca no olhar e no movimento da menina que fazia lemanjá. (Bruno R.)

A cena referida é “Oásis em água - Mãe Natureza em extinção”. A criamos com o propósito de trazer para o público sensações de diferentes aspectos do elemento água, tanto em sua beleza livre e exuberante na contemplação de um mar calmo, como na manifestação de sua fúria contra a violência e o descuido do ser humano com a natureza. A representação de lemanjá é uma livre leitura do espectador que, em suas palavras, encontrou na orixá as emanções que a cena evoca. A provocação dos sentidos no teatro abre as portas da subjetividade, transportando cada um para onde mais lhe toca, sem sair da plateia.

As artes cênicas, em geral, são “formadas por técnicas e linguagens cujas fronteiras entre si se tornam, a cada dia, mais tênues: dança, teatro, ópera, performance, teatro musical, circo, dança-teatro, teatro-dança, teatro físico, liturgias espetaculares etc” (Castilho, 2013, p. 14). Na confecção da dramaturgia do espetáculo e sua evolução ao longo da montagem, decidimos investir num tom de musicalidade que apontava para paisagens sonoras e imagéticas que sentíamos revelar mais sobre o que desejavamos comunicar do que uma cena em diálogos.

A construção do espetáculo é guiada pelo tema da ancestralidade, em diálogo com a preservação da natureza e da memória de nossas raízes artísticas culturais. Numa realidade de escassez, onde os conflitos humanos são silenciados pela urgência de sobreviver, o sonho e a esperança persistem.

Os personagens “Peregrinos” coabitam uma terra arrasada, um espaço lúdico que assemelha-se a um deserto de vida vegetal e animal, que buscamos representar nos tons terrosos de vermelho, laranja e amarelo, onde praticamente não se via azul nem verde. Já os “Oásis” são personificações da natureza que, marcados pela cor azul, trazem imagens que referenciam o ar, o fogo, a água e a terra. É com esses personagens que o espetáculo propõe cenas que se ancoram em

elementos folclóricos, que são trazidos pela sonoridade e gestualidade, para serem resgatados pela memória ancestral do próprio público. Os elementos que simbolizam os componentes essenciais da narrativa são: um instrumento musical melódico (a exemplo de uma rabeca ou ukulele), e uma pequena planta (um pequeno ipê), que cresce durante as cenas e encerra o espetáculo, representando a esperança e a natureza.

Assim, inicia a trajetória de *Formigueiro*, que ousa, de forma convidativa, provocar e sensibilizar o público através da pele (Artaud, 2006, p. 114), sobre a importância da memória cultural ancestral e nossa conexão com a natureza, voltando o olhar para as raízes que nos permitem caminhar em direção aos nossos sonhos.

## Referências

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOGART, A. **A preparação do diretor**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 112

CASTILHO, J. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. (1977). Tradução de Marisa Trench Fonterrata. 2a ed. São Paulo: Unesp, 2011.

**TEXTO TEATRAL**  
**FORMIGUEIRO**  
**CRIAÇÃO EM PROCESSO COLABORATIVO**

**FICHA TÉCNICA 2024**

DIREÇÃO: Juliana Veras.

ELENCO: Ana Íris Cavalcante, Ana Kailane Xavier, Baruque Teixeira, Da'kosta, Eduarda Barbosa, Flávia Chiavarino, Gedson Oliveira, Kevyn Costa, Navi Nuno, Pedro Ivo e Wesley Barroso.

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Baruque Teixeira, Dante Duarte, Jane Teixeira.

DRAMATURGISMO: Ana Kailane Xavier, Clara Cândido, Kevyn Costa, Navi Nuno, Pedro Ivo, Juliana Veras.

TEXTO: Criação Coletiva.

DIREÇÃO MUSICAL: Da'kosta.

COMPOSIÇÃO MUSICAL: “História de um Formigueiro”: Da'kosta, Márcio Muamba / “Cuida De Mim”: Da'kosta, Pedro Ivo.

113

SONOPLASTIA: o Elenco.

PREPARAÇÃO CORPORAL: Eduarda Barbosa, Jane Teixeira, Kevyn Costa.

FIGURINO: Baruque Teixeira (Orientação), Biennes, Bruno Leonardo, Cecília Nogueira, Eva Fernandes, Mariana Lima, Maykon Oliveira, Patrícia Agrela, Carol Rocha (Colaboração).

MAQUIAGEM: Mariana Lima, Navi Nuno, Pedro Ivo, Ana Kailane Xavier.

AMBIENTAÇÃO: Ana Íris Cavalcante, Ana Kailane Xavier, Flávia Chiavarino, Wesley Barroso.

ILUMINAÇÃO: Yanka Leandra.

PRODUÇÃO GERAL E COMUNICAÇÃO: Ana Íris Cavalcante, Ana Kailane Xavier, Eduarda Barbosa, Pedro Ivo, Juliana Veras.

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Baruque Teixeira, Dante Duarte, Eloiza Temóteo, Jane Teixeira.

IDENTIDADE VISUAL: Lucas Medeiros, Werisson Ariel (Ilustração).

ELENCO DA ESTREIA: Ana Íris Cavalcante, Ana Kailane Xavier, Biennes, Bruno Leonardo, Cecília Nogueira, Clara Cândido, David Kitanda, Da'kosta, Eduarda Barbosa, Eva Fernandes, Flávia Chiavarino, Gedson Oliveira, Jb, Júlia Neves, Kevyn Costa, Márcio Muamba, Mariana Lima, Maykon Oliveira, Navi Nuno, Patrícia Agrela, Pedro Ivo, Victor Andrade, Werisson Ariel, Wesley Barroso, William Netto.

REALIZAÇÃO: Curso Princípios Básicos de Teatro, Teatro Escola - Theatro José de Alencar.

## **Personagens**

### **OÁSIS**

Fogo, Terra, Ar e Água – representação da natureza em abundância e da cultura exuberante do Norte e Nordeste brasileiros.

### **PEREGRINOS**

ANCIÃO – sonhador e visionário, detentor da memória do grupo. Todos estão seguindo em busca de uma terra mais favorável porque ele acredita que existe. Símbolo de esperança do grupo.

ANCIÃ – coordenadora das atividades do grupo, responsável pelo cuidado dos membros. Mais rígida e objetiva, é parceira de longa estrada do Ancião, que sem ela se perderia em sonho.

PROTETORES – protegem os mais frágeis do grupo, anciãos e pixotes.

CAÇADORES – responsáveis por prover a sobrevivência do grupo.

PIXOTES – crianças que precisam de atenção e proteção. Apenas os anciãos os levam a sério, pois sabem que são a esperança do grupo.

114

## **Sinopse**

Um grupo de Peregrinos vive na escassez de uma terra árida. Após serem abençoados com o sonho de um Oásis, onde natureza e cultura continuam a resistir e germinar, ouvem ecos da ancestralidade atravessando o espaço e o tempo. Com raras lembranças do passado, eles seguem juntos à procura de sobrevivência, um dia de cada vez. Após o encontro de um objeto misterioso, tensões internas aumentam: será um sinal de perigo ou de esperança?

## FORMIGUEIRO

### Prólogo

### O sonho

Personagens: Oásis, Peregrinos.

Cenário: Natureza.

Sonoplastia: Alfaia, Triângulo, Agogô, Ganzá, Maraca, Chocalho.

*Em atmosfera onírica e festiva, todo o elenco de personagens OÁSIS e PEREGRINOS saúdam o público com música, dança e alegria. A cena é um sonho de fartura e celebração, no ritmo Maracatu Lento e Ligeiro, fazendo referência à cultura nortenordestina do Brasil. Quando em cânone, o canto é dividido em 2 coros.*

*Soa um berrante.*

*(Somente vozes.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

115

*Alfaia: Maracatu (4x)*

*(Maracatu Lento: Peregrinos e Oásis entram pelo corredor central do palco, saudando o público.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

*Virada no batuque.*

*(Maracatu Agitado.)*

Pode chegar, minha gente, pode chegar

– Pode chegar, minha gente, pode chegar

Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar

– Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar

Pode chegar, minha gente, pode chegar

– Pode chegar, minha gente, pode chegar

Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar  
– Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar

*(Maracatu Agitado: Oásis sobe no palco e dança.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

*Parada Repentina. Soa o chocalho.*

*Maracatu Lento 8x (Boi entra e é recebido em cena pelo Oásis.)*

*Parada Repentina.*

*Maracatu Agitado 8x + chocalho e outros instrumentos (Vozes “em pergunta e resposta” puxam gritos de festejo: dois coros. Peregrinos sobem no palco e, junto ao Oásis, saúdam o Boi.)*

116

*(Maracatu Agitado.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

*(Maracatu Agitado.)*

Pode chegar, minha gente, pode chegar  
– Pode chegar, minha gente, pode chegar  
Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar  
– Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar

Pode chegar, minha gente, pode chegar  
– Pode chegar, minha gente, pode chegar  
Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar  
– Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar

*(Maracatu Agitado.)*

O Sol que brilha no Céu

– O Sol que brilha no Céu

A luz que bate no mar

– A luz que bate no mar

A semente que brota da terra

– A semente que brota da terra

É a própria vida que há

– É a própria vida que há

O Sol que brilha no Céu

– O Sol que brilha no Céu

A luz que bate no mar

– A luz que bate no mar

A semente que brota da terra

– A semente que brota da terra

É a própria vida que há

– É a própria vida que há

117

*Parada Repentina.*

*(Alfaia puxa batida lenta espaçada.)*

Natureza, ó natureza, nos perdoe, por favor

– Natureza, ó natureza, nos perdoe, por favor

Ó, Mãe Natureza, tão bela que nos criou

– Ó, Mãe Natureza, tão bela que nos criou

Natureza, ó natureza, nos perdoe, por favor

– Natureza, ó natureza, nos perdoe, por favor

Ó, Mãe Natureza, tão bela que nos criou

*(Maracatu Agitado.)* – Ó, Mãe Natureza, tão bela que nos criou

*Virada no batuque.*

*(Maracatu Agitado.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

*(Maracatu Lento: Cortina vai abrindo.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

*(Sai alfaia, só vozes.)*

lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê  
lêê, iê iê iêê, iê iê iê, iê

*(Melodia murmurada)*

Hm mmmmm mmmmm mm (8x)

118

*As personagens guardam os instrumentos trazidos no cortejo na ilha da música, que fica do lado direito do palco, onde habitarão as principais sonorizações do espetáculo. A sonoplastia da peça é realizada junto ao contexto direto das personagens em cena, numa realidade paralela. Funciona como uma reverberação subjetiva das ações das personagens, simbolizando a alma pensante do espetáculo e, muitas vezes, o espírito da natureza.*

*Peregrinos se abraçam ao centro, montando a imagem “Formigueiro”. Oásis circulam ao redor dos Peregrinos e, depois, saem de cena, melifluosamente.*

## Cena 1 O formigueiro

Personagens: Peregrinos (Anciões, Protetores, Pixotes e Caçadores).

Cenário: Terra Árida, Acampamento.

Sonoplastia: Apito 1 (“T”), Sapinho, Ganzá Prata, Triângulo Faca.

*Em atmosfera de despertar onírico, os Peregrinos dormem juntos, apoiados uns nos outros, em imagem inspirada num formigueiro. Eles ecoam o som com a boca fechada, vibrando de corpo e alma. Aos poucos, num estado entorpecido de quem está acordando, seus corpos começam a se expandir lentamente, como se reproduzissem a lembrança das águas, árvores e brisas que viram no sonho com o Oásis. Quando a imagem se dilui, cada um começa a organizar suas próximas ações: protetores cuidam da guarda; caçadores cuidam da caça; pixotes cuidam da vida alheia; e a Protetora Anciã cuida da água que servirá na cena seguinte. O Ancião do grupo se destaca e chama a atenção de todos para contar uma história.*

ANCIÃO – Eu tive um sonho. *(Ganzá Prata)*

119

*Todos interrompem seus afazeres e se organizam para ouvir com atenção.*

ANCIÃO – O sonho era lindo e confuso, estranhamente encantador. Eu via cores como não via há muito tempo. *(Sapinho)* Sentia cheiros que meu nariz nem mais lembrava como eram. Eu ouvia vozes que completavam umas às outras, eu via dança, e eu ouvia... música. *(Apito 1)* Como aquelas que meu pai cantava pra mim. E a música estava viva, assim como a natureza.

*A Anciã o interrompe.*

*(Triângulo Faca) (Ela olha para os outros.)*

*Todos olham urgentes para a Protetora Anciã.*

*(Ganzá Prata)*

*Num gesto, a Protetora Anciã autoriza a partida. Caçadores saem de cena, na urgência de prover a sobrevivência do grupo.*

## Cena 2

### Gotas de água

#### Anciã dá de beber aos peregrinos e Anciã agoa a planta

Personagens: Anciã, Anciã, Protetores, Pixotes.

Cenário: Terra Árida, Acampamento.

Sonoplastia: Vocalizações, Flauta doce branca, Tampinhas de água, Sapinho, Ganzá Prata, Triângulo Faca.

*A Protetora Anciã serve água para os PIXOTES e, em seguida, para os PROTETORES. Os PIXOTES logo correm para beber. Um dos pixotes é mais apressado. O PROTETOR 3 quer a aprovação dos outros PROTETORES, então oferece para o PROTETOR 2 beber primeiro, mas ele cede para o mais jovem e imaturo. O PROTETOR 3 insiste e dá forças para que o PROTETOR 2 beba a água. O PROTETOR 2 é o último a beber e, inclusive, tenta rejeitar a gota d'água da PROTETORA ANCIÃ, mas ela insiste que ele tome. Após servi-lo, ela anda em direção aos PIXOTES e sussurra para chamarem o PROTETOR 2, que vai até eles. (Sapinho)*

*Após alimentar Pixotes e Protetores, a Protetora Anciã entrega a água para o Anciã, que a serve. Ao sentir a gota em sua garganta, ela fraqueja um pouco. (Alfaia / Triângulo Faca) O Anciã lhe dá forças e, depois, se afasta para beber água.*

120

*À parte, o Anciã revela ao público uma planta que carrega escondido. (Ganzá Prata) Ele prepara sua gota d'água e a derrama na planta. Após o gesto, olha adiante, com olhos de esperança, como se contemplasse uma grande revelação. A Anciã se aproxima chamando atenção. Todos partem, seguidos por último pelo Protetor 2.*

*Na hora de sair, a PROTETORA ANCIÃ sai na frente, chama também os PIXOTES e o ANCIÃO chama os PROTETORES. A PROTETORA ANCIÃ e o ANCIÃO vão na frente protegendo os PIXOTES e o PROTETOR 3 vai atrás protegendo a retaguarda do grupo. Ele olha para o PROTETOR 2 para chamá-lo e sai. O PROTETOR 2 sai por último e olha para onde o Anciã estava e, depois, para o ponto adiante onde ele olhou, tentando compreender além. E sai, seguindo os outros.*

*PROTETORA ANCIÃ (Mais responsável e protetora, irmã mais velha); PROTETOR 2 (Mais rabugento e pessimista, irmão do meio); PROTETOR 3 (Mais otimista e ingênuo, irmão mais novo); PIXOTE 1 (Mais impulsivo); PIXOTE 2 (Mais travesso).*

**Cena 3**  
**Oásis em ar**  
**Rasga-mortalha**

Personagens: Oásis.

Cenário: Oásis.

Sonoplastia: Alfaia.

Vocalização:

Rá Rá Rá Rá

*(8x Normal)*

Rú Rú

Rá

Rú

Rá

*(8x Rápido)*

Rú Rú

Rá

Rú

Rá

*(4x)*

Rú Rú

Rú

*(4x com alfaia)*

Rú Rú

Rú

*As personagens do OÁSIS começam a ecoar uma vocalização, enquanto se espalham pelo espaço. Ao se posicionarem, banham os espectadores com tecidos azuis, como uma brisa suave. O movimento é lindo e lento, a princípio. Com duas batidas de alfaia, as personagens do OÁSIS cessam e uma delas solta uma rasga-mortalha, que se espalha e reverbera em todo o elenco, que acompanha o som, rasgando todo o espaço do Teatro. Em seguida, as personagens OÁSIS desaparecem com os tecidos.*

*Posicionamento das personagens do Oásis é de forma a cobrir a externalidade da plateia, posicionadas de forma que fiquem próximas e, se possível, num nível acima do público, para representar os ventos. Os movimentos com os tecidos são feitos de forma coordenada, e é possível adicionar cheiros nos tecidos, para que os ventos levem essa sensação à plateia. Em planos superiores e inferiores, cobrindo pelo menos 4 pontos diagonais do palco, as personagens se movem ao som da música e cantam o coro, até que reúnem-se no centro para formar uma figura circular que irá cobrir a personagem do Oásis, que dá um grito final, representando a Rasga-Mortalha. Com o grito, todas as personagens correm. Dois peregrinos aparecem distribuindo vagens e materiais a serem recolhidos na cena da caça.*

#### **Cena 4**

#### **A caça**

Personagens: Caçadores.

Cenário: Terra Árida, Campo aberto.

Sonoplastia: Zabumba, Apito 1 (“T”), Apito 3 (Grilo), Agogô (Tempo), Sapinho, Ganzá Azul, Triângulo Faca, Carrilhão.

122

*A **alfaia/zabumba** ressoa e ouve-se o grito de guerra dos Caçadores. Eles entram em cena aos poucos, seguindo sua caça com movimentos animais, lentos e precisos. Mesmo estando próximos no palco, em cena, estão em lugares diferentes. Aos poucos se organizam em manada e coordenam os movimentos em círculo, passando a apanhar objetos encontrados e guardar em suas bolsas de caça. Um toque de agogô, o compasso da alfaia/zabumba e a dinâmica da cena indicam passagem de tempo.*

**Agogô - 8x / Agogô dobrado - 5x / - Alfaia/zabumba aleatória / Apito Grilo**

*Parada 1: A sonoplastia para pela primeira vez, e todas as personagens param de se mover. Elas sentem um ligeiro calafrio, como se ouvissem a Rasga-Mortalha. Olham para o mesmo ponto adiante. O som volta (apito 1) e elas voltam a se mover.*

**Agogô - 8x / Agogô dobrado - 5x / - Alfaia/zabumba aleatória / Apito Grilo**

*Parada 2: Na segunda parada, a Caçadora de coquinho para e encontra um coquinho.*

*Todas as outras personagens congelam em suas ações. Ela tenta se alimentar, mas engasga-se. Consegue tirar o que estava preso na garganta, mas tem raiva do coquinho. O apito soa (apito 1), trazendo a sonoplastia e os movimentos de todos de volta.*

**Agogô - 8x / Agogô dobrado - 5x / - Alfaia/zabumba aleatória / Apito Grilo**

*Parada 3: Na terceira parada, a Caçadora Grávida sente contrações e encontra o resto de coquinho. Todas as outras personagens congelam em suas ações. O apito soa (apito 1), trazendo a sonoplastia e os movimentos de todos de volta.*

**Agogô - 8x / Agogô dobrado - 5x / - Alfaia/zabumba aleatória / Apito Grilo**

*Parada 4: Na quarta parada, dois caçadores brigam. Todas as outras personagens congelam em suas ações. O apito soa (apito 1), trazendo a sonoplastia e os movimentos de todos de volta.*

**Agogô - 4x normal e 4x rápido / Agogô dobrado - 5x / - Alfaia/zabumba aleatória/ Apito Grilo**

*Parada 5: O ritmo cresce e alcança uma velocidade frenética até parar uma quarta vez. Todos param e respiram, ofegantes, cansados de caçar por muito tempo. A Caçadora 2 está no centro e revela ter encontrado uma rabeca (carrilhão), instrumento musical desconhecido por todos ali. Ela ergue o objeto, e todos vão olhando para ele, se conectando no mesmo espaço em cena, em proximidade. A Caçadora 2 cheira e lambe o objeto, curiosa. Todos encaram, desconfiados e curiosos.*

123

*Todos dão um pulo para trás, temendo o objeto.*

*Todos se aproximam novamente.*

*Eles se olham e cantarolam murmurando a melodia do sonho, evocando a lembrança: “O Sol que brilha no Céu”...*

*Caçador 3 pega o objeto e guarda-o em sua bolsa. Os caçadores seguem em caminhada, saindo de cena.*

**Cena 5**  
**Oásis em fogo**  
**Queimada de pensamentos**

Personagens: Oásis.

Cenário: Oásis.

Sonoplastia: Alfaia, Bongô, Vozes.

*O OÁSIS se manifesta no elemento fogo. Os movimentos inspiram exuberância e ameaça de destruição. As personagens entram no palco pelas coxias e vão se aproximando do centro, formando as labaredas de uma queimada com seus corpos.*

*Ouve-se a voz do Oásis, misteriosa e sussurrante.*

*Atores entram rastejando entre o público até o centro e simulam uma labareda, com tons de sensualidade e perigo. Em seguida, se juntam em fila e dançam flamejantes. Depois, saem como chama que se espalha rapidamente, por lados alternados. Enquanto isso, a sonoplastia segue vociferante e estrondosa.*

*(Fogo) Eu sou o rito ardente, uma paleta viva, um perigo insaciável que consome a*  
**escuridão.**

124

*(Terra) Eu sou a devoradora de montanhas e vales, onde a vida floresce em cada grão de solo, entrelaçando raízes e histórias.*

*(Ar) Eu sou o suspiro que sufoca a dança entre céu e terra, sussurrando vida nos pulmões do mundo.*

*(Água) Eu sou o espelho líquido que açoita as margens da existência, fluindo como o tempo em um rio sereno.*

**Eu sou!**

## Cena 6

### No acampamento i

#### A infância perdida / o Ancião e a planta / As três mulheres: cuidado da anciã / Pixotes encontram a rabeca

Personagens: Ancião, Protetora Anciã, Caçadora Grávida, Pixotes, Protetor.

Cenário: Terra Árida, Acampamento.

Sonoplastia: Alfaia, Conga (efeito), Ganzá Azul, Ganzá Prata, Triângulo, Pandeiro, Agogô.

Vocalização: Murmúrio (Canção Cuida de mim)

#### O ANCIÃO E A PLANTA

*Longe de todos e em sua intimidade, o Ancião contempla a planta, com sonho e esperança.*

#### AS TRÊS MULHERES: CUIDADO DA ANCIÃ

*Em outro plano e em realidade temporal concomitante, uma Caçadora e a Caçadora Grávida cuidam do machucado da Protetora Anciã. Elas seguram a Anciã, se olham com ar de “medo” e descem o olhar para a perna machucada. A Caçadora se afasta para macerar a Alfavaca seca, enquanto a Caçadora Grávida dá sustento para fazer o curativo na perna da Protetora Anciã. Faz-se o emplastro, colocando as folhas na atadura para então amarrá-la à perna dela. Ao terminar, levanta, e a Caçadora Grávida pega a garrafa de água para dar para a Protetora Anciã. Ao virar em sua boca, elas percebem que a água acabou. As três olham para a garrafa, as Caçadoras com ar de “desesperança” e a Protetora Anciã, com ar triste, de quem já sabia.*

125

*Ancião, Caçadoras e Anciã saem de cena.*

*Pandeiro, Triângulo, Agogô, Ganzá Prata.*

#### PIXOTES ENCONTRAM A RABECA

*Pixote 1 entra em cena. Começa a mexer nas bolsas dos caçadores, onde encontra a Rabeca dentro. Ele a pega e estranha, cheira, morde e deixa na sua frente. Toca a corda da Rabeca, que faz um som que o assusta. Pixote 1 volta a tocar a corda. Pixote 2 vem ver o achado, o outro Pixote começa a brincar com a Rabeca, provocando o outro. O jogo evolui. Chega Protetor. Ele pega a Rabeca e manda os Pixotes arrumarem a bagunça e carregarem as bolsas. Pixotes saem e Protetor sai atrás.*

## Cena 7

### Oásis em água - Mãe Natureza em extinção

Personagens: Oásis.

Cenário: Oásis.

Sonoplastia: Vocalizações, Alfaia, Pandeirão de Mar, Tampinhas, Pau de chuva, Apito 2 (Grave).

*Uma das personagens do OÁSIS entra, trajando uma saia longa, magnética, esvoaçante como a própria água: em cena, ela personifica a Mãe Natureza. Outras quatro OÁSIS adentram o espaço cênico e brincam com o tecido da saia, como se levassem seus corpos no carinho ameaçador de um rio. Em seguida, a Mãe Natureza é levantada por um dos atores, discretamente, aumentando seu tamanho vertical, e é enroscada por quem manipula a saia. O movimento se agita, simulando um redemoinho. Faz-se uma pausa dramática e, depois, desenrola-se a Mãe Natureza. Ouve-se um canto de sereia ao fundo, acompanhado pela alfaia, em um ritmo crescente. Quando terminam de desenrolar o tecido e param novamente; o movimento, antes belo e sinuoso, se torna visceral, rápido e brutal; até que a Mãe Natureza vai ao chão, agonizando, e é arrastada para fora da cena, como as águas que são consumidas desenfreadamente e se tornam escassas.*

126

## Cena 8

### No acampamento II

#### Anciões e a garrafa vazia

#### Cotidianidades dos peregrinos

#### Anciões veem a rabeça: música

#### O parto

Personagens: Pixotes, Protetores, Caçadores, Ancyões.

Cenário: Terra Árida, Acampamento.

Sonoplastia: Conga, Maraca do mestre, Zabumba, Triângulo, Agogô, Ganzá Prata, Apito 2 (Grave), Apito 3 (Grilo).

*Apito 2 (Grave) ressoa, após acender as luzes, apito ressoa novamente.*

*O Protetor 2 está em cena, guardando o acampamento, pois ficou responsável por cuidar de invasões e problemas enquanto os outros estão ocupados em suas tarefas. Ele percebe que não tem ninguém presente e começa a ajustar suas vestes. Depois, entra um Caçador que procura uma mosca. Eles se percebem, mas se ignoram. Até que a mosca viaja para próximo do protetor, onde o caçador mata e come na frente do outro. Quando os demais se aproximam, eles retomam sua postura como se nada houvesse acontecido.*

*Quatro Caçadores entram em cena e iniciam suas ações de revisar os materiais encontrados para tentar preparar alguma comida. Eles são responsáveis pela alimentação do grupo.*

*As Caçadoras artesãs entram e iniciam suas ações de retocar detalhes das vestimentas, cuidando uma da outra. Elas são responsáveis por uma função mais artesanal, a de proteger os Peregrinos com roupas.*

*O Protetor 2 verifica o trabalho dos núcleos, até que os Pixotes entram em cena, com a cara mais malamanhada do mundo. Eles trazem os materiais recolhidos na cena anterior, sob a ordem do outro Protetor, e entregam ao Protetor 2. O Protetor que encontrou os Pixotes vem em seguida com a Rabeca na mão e a mostra para o 2. Ninguém mais tem coragem de tocar, apenas um dos Pixotes, que se aproxima e provoca um som que ecoa e reverbera em todos os presentes. Todos se assustam e se olham, tensos.*

127

*Todos começam a se exaltar e uma confusão se inicia. As personagens começam a revelar suas dores e personalidades, “lavando a roupa suja”. Algazarra.*

*Ancião e Protetora Anciã entram em cena. Todos notam a presença deles e param o que estão fazendo. A Caçadora Grávida apresenta o instrumento para eles.*

*A Protetora Anciã olha para o Ancião. Eles se emocionam. O Ancião se aproxima e pega a Rabeca. Todos reagem num misto de alívio e curiosidade.*

*O Ancião dedilha a Rabeca e começa a lembrar da música de seu sonho, puxando o ritmo do Forró. Todos começam a cantar mansamente. Vão-se alegrando e contagiando aos poucos, iniciando uma dança. A Anciã olha com alegria e começa a puxar batidas do ritmo Carimbó. Todos se entregam à dança. A sonoplastia é composta por sons de palmas, pisadas e canto. Na ilha de instrumentos é tocado o triângulo, o agogô, a zabumba, a conga, a maraca e outros.*

*Ancião cantarola a melodia de “Pode chegar, minha gente, pode chegar / Vou contar uma história, mas é vocês que vão cantar”. E canta, como se estivesse lembrando:*

ANCIÃO – O Sol que brilha no Céu

PEREGRINOS – O Sol que brilha no Céu

ANCIÃO – A luz que bate no mar

PEREGRINOS – A luz que bate no mar

ANCIÃO – A semente que brota da terra

PEREGRINOS – A semente que brota da terra

*Ancião e Peregrinos se olham, emocionados, felizes pela memória acessada e a descoberta preciosa que conquistaram.*

ANCIÃO E PEREGRINOS – É a própria vida que há!

TODOS (2 coros, em ritmo de forró) – Zabumba, Triângulo, Agogô, Ganzá Prata.

O Sol que brilha no Céu

– O Sol que brilha no Céu

A luz que bate no mar

– A luz que bate no mar

A semente que brota da terra

– A semente que brota da terra

É a própria vida que há

– É a própria vida que há

Natureza, ó natureza, nos perdoe, por favor

– Natureza, ó natureza, nos perdoe, por favor

Ó, Mãe Natureza, tão bela que nos criou

– Ó, Mãe Natureza, tão bela que nos criou

*Em ritmo de carimbó! Palmas, Conga, Maraca do Mestre*

TODOS (2 coros)

O Sol que brilha no Céu

– O Sol que brilha no Céu

A luz que bate no mar

- A luz que bate no mar
- A semente que brota da terra
- A semente que brota da terra
- É a própria vida que há
- É a própria vida que há

*Em meio à alegria da dança, a Caçadora Grávida vai ao centro da festa, na frente do palco, e começa a dançar o ritmo de Carimbó com liberdade e alegria. Esse sentimento vai lentamente tornando-se o nascimento do seu filho e, então, ela começa a sentir contrações de parto. Todos se prontificam para ajudar, formando uma imagem de “concha” que envolve a mãe e o bebê. O parto acontece, trazendo grande comoção. No lugar de seu grito, ouve-se o som dos canos de eletroduto, simulando uma brisa suave.*

**Cena 9**  
**Vendaival de esperança**  
**O formigueiro II**  
**Redemoinho**

129

Personagens: Oásis, Peregrinos.

Cenário: Oásis, Terra Árida.

Sonoplastia: Trombetas, Canos Amarelos (Vento), Raio X (Trovão/Raio), Alfaia.

*Em êxtase por conta do parto, os Peregrinos, movendo-se muito lentamente para fora da “concha” em poses mais cotidianas, começam a sentir uma brisa leve atravessando seus corpos, eles respiram juntos. O parto representa a esperança, como se a Grávida tivesse dado à luz ao sonho. Os Peregrinos permanecem um período de tempo em pequenos núcleos reagindo à brisa e à alegria do nascimento. Em seguida, essa sensação vai levando-os a um abraço, ainda sentindo essa brisa, como se formassem outra vez o Formigueiro (mas dessa vez, eles estão acordados, em semblantes tranquilos, mirando o horizonte).*

*Imediatamente, as personagens do Oásis entram e se posicionam em plano alto ao redor dos peregrinos, mas evitando cobrir a frente do Formigueiro. Após o renascimento da esperança, eles personificam o sonho, agora mais próximo e*

*material do que nunca. Os humanos e a natureza são, juntos, o próprio sonho e a esperança de um futuro de abundância que o boi representa. Todos respiram felizes, embriagados.*

*A Caçadora Grávida começa a murmurar uma canção de ninar (Natureza, Natureza. Oh, Mãe Natureza) e todos escutam, enquanto movem-se lentamente e sincronizadamente da esquerda para a direita, embalando o sono que eles têm de olhos abertos. Aos poucos, os peregrinos unem-se aos murmúrios da Caçadora e vão parando o movimento pendular.*

*As Personagens do Oásis começam a parar em posições fixas ao redor do Formigueiro, como estátuas semoventes para apresentar sua exuberância e suas partituras míticas, apresentando os elementos da natureza, o sonho e o vento da mudança. Os Peregrinos vão se afastando, desfazendo o Formigueiro aos poucos (um núcleo de cada vez - Pixotes, Caçadores, Protetores, Caçadora 1), e passam pelos personagens do Oásis em direção à coxia. Restam apenas os anciões, atrás dos quais está escondida a planta crescida. Metade dos Oásis levam a Anciã e a outra metade leva o Ancião. Enquanto se afastam, os anciões trocam um olhar de cumplicidade. Dessa forma, as personagens do Oásis guiam os humanos em seus novos caminhos – os Peregrinos vão sendo conduzidos para fora aos poucos, até que resta apenas a planta no palco. Som do murmúrio da música “Natureza, Natureza. Oh, Mãe Natureza”.*

130

## **Cena 10**

### **A bênção**

Personagens: A Planta, elenco.

Cenário: O Sonho.

Sonoplastia: Vocalizações, Sons da natureza, animais e canto.

*Ouve-se ainda o murmúrio da Natureza, com a saída dos últimos personagens da cena anterior. No centro do palco fica a Planta. Dos camarotes, o elenco canta.*

1) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. (Sons delicados, como pássaros, vento, sapos e grilos, feitos com voz, instrumentos e percussão corporal.)*

*Ó, Mãe Natureza...*

*A luz muda sobre a Planta.*

2) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Todos apreciam a Planta no palco.*

*Ó, Mãe Natureza...*

*Sons de Natureza.*

3) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Pétalas azuis simulando flores de Ipê caem sobre a Planta, soltas pela contrarregragem acima do palco (uma mão).*

*Ó, Mãe Natureza...*

*Sons de Natureza.*

4) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Pétalas caem sobre a Planta, soltas por duas mãos.*

131

*Ó, Mãe Natureza...*

5) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Chuva de pétalas mais abundante cai sobre a Planta.*

*Ó, Mãe Natureza...*

6) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Dos camarotes, atores fazem uma chuva de pétalas sobre o público. Luz do palco sai.*

*Ó, Mãe Natureza...*

7) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Chuva de pétalas sobre o público.*

*Ó, Mãe Natureza...*

8) Natureza, Natureza...

*Sons de Natureza. Chuva de pétalas sobre o público.*

*Ó, Mãe Natureza...*

FIM?



## Espectáculo *Rastros*: uma produção dramatúrgica

Brenda Rozendo Melo<sup>31</sup>

Breno Taveira Mesquita<sup>32</sup>

João Pedro Ferreira de Oliveira<sup>33</sup>

Luana Catherine Gomes Prado<sup>34</sup>

O espetáculo *Rastros* teve sua dramaturgia concebida em processo coletivo com a turma do turno da noite do Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT), em 2023. Nesse sentido, foi iniciado um percurso de pesquisa e de montagem no módulo IV do curso, a partir de um momento de partilha dos atuentes em relação a suas urgências. O termo “urgência”, por sua vez, está relacionado às situações que causam indignação e que necessitam de uma reação e de uma ação crítica, transformadora e imediata dos sujeitos atuentes. (Joca, 2023).

Após essa partilha da turma, foram elencadas diversas temáticas que se encontram em confluência, termo que Nêgo Bispo conceitua sobre a relação de convivência dos elementos que se juntam mas não se misturam, pois nada é inteiramente homogêneo ou igual (Santos, 2015). Sendo assim, as divergências abriram espaços para as diversidades, bem como possibilitaram experiências que culminaram em debates e discussões nas temáticas de adoecimento humano e do colapso ambiental sob a perspectiva anticapitalista.

134

<sup>31</sup> Aluna egressa do Curso de Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2023/TJA). Atriz e integrante da equipe de dramaturgia do espetáculo *Rastros* (CPBT 2023/TJA - turma noite). Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente e Bacharela em Ciências Ambientais pela Universidade Federal do Ceará (UFC). brendarozendom@gmail.com

<sup>32</sup> Aluno egresso do Curso de Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2023/TJA). Ator e integrante da equipe de dramaturgia do espetáculo *Rastros* (CPBT 2023/TJA - turma noite). Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). brenotaveiram@gmail.com

<sup>33</sup> Aluno egresso do Curso de Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2023/TJA). Ator e integrante da equipe de dramaturgia do espetáculo *Rastros* (CPBT 2023/TJA - turma noite). Bacharel em Administração de Empresas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). jpedro.fdo@gmail.com

<sup>34</sup> Aluna egressa do Curso de Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2023/TJA). Atriz e integrante da equipe de dramaturgia do espetáculo *Rastros* (CPBT 2023/TJA - turma noite). Bacharela e Licencianda em Ciências Biológicas (UFC). lgpcatherine@gmail.com

Nessa perspectiva, foram apresentados os caminhos para a escrita dramatúrgica: a pesquisa fundamentada, a poética e a metáfora (Pallottini, 2005). Por meio dos encontros do grupo de escrita da dramaturgia, coordenado por Thiago Vasconcelos e orientado pelo dramaturgo Rafael Martins, foi realizada a fundamentação teórica sobre as temáticas escolhidas, bem como foram concebidas as escritas da narrativa e da poética do texto teatral do espetáculo de conclusão de curso.

Além disso, o processo também foi mediado com a turma pela professora e diretora Neidinha Castelo Branco, por meio da criação de cenas em sala a partir de propostas escritas e também escritas de cenas criadas em sala, considerando o processo de criação coletiva, assim como o processo colaborativo. Segundo Rubens Rewald (2009, p. 283):

Enquanto na criação coletiva o texto e a encenação são construídos pelo grupo sem assinatura de atribuição, no processo colaborativo a criação continua sendo feita conjuntamente, vivenciada em sala de ensaio, em discussões por todos os envolvidos, mas há pessoas que se responsabilizam pelo texto dramático, observando os ensaios, as discussões, as vivências, e traduzindo toda essa gama de experiências em um texto teatral.

135

Desse modo, a dramaturgia foi tecida pelo referencial de autores e de pensadores do teatro contemporâneo, tais como Augusto Boal, que concebe o Teatro do Oprimido e define como necessário se conhecer para que o “espectador” fique habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha a protagonista (Boal, 1991). Além disso, compôs o horizonte da escrita o referencial filosófico de Jerzy Grotowski e sua estética com o Teatro Pobre, em que se almeja o teatro não como um fim em si mesmo, mas como um veículo, um caminho para a vida (Nova; Pereira, 2000), bem como um encontro entre atuantes e o público de forma questionadora e engajada.

Outro referencial importante para a concepção dramatúrgica de *Rastros* foi Eugenio Barba, em que foi compreendido que a dramaturgia e ação dramática estão para além do texto e incorporam também as interações. Seja as interações

entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço; tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua sinestesia, é uma ação (Barba, 1995).

Em relação às temáticas do adoecimento humano e colapso ambiental sob a perspectiva anticapitalista, foi definido, após debates entre a turma e a equipe de dramaturgia, por fundamentar a pesquisa em relação à mineração e à ameaça de exploração de urânio no caso de Santa Quitéria-CE. Além da pesquisa dos casos em outras localidades - como Caetité (BA), que sofre as consequências da mineração de urânio a nível social, ambiental e de saúde pública (Paes, 2019; Lira *et al.* 2021; Rei, 2014), foram pesquisadas também localidades que sofrem as consequências da mineração e negligências das corporações empresariais (Pimentel; José, 2024; Fernandes, 2022), como os casos de Brumadinho (MG) e de Mariana (MG).

Também foi realizada a pesquisa do discurso em disputa e suas várias contradições, em relação à divulgação da mineração como energia limpa para transição energética e sustentável (Correia, 2024; Soares; Krenak, 2023). Por fim, é importante destacar que também foi realizada a fundamentação de pesquisa em relação às comunidades tradicionais, seus modos de vida e espiritualidade para compor a comunidade de Cajueiro da trama de *Rastros* (Dantes; Krenak, 2018; Kopenawa; Albert, 2019; Potigatapuya, 2023).

Dentre as problemáticas sociais referentes à mineração de urânio dissertadas por Melo (2015), algumas perturbações levantadas pelas comunidades no entorno da jazida de Itataia, no Ceará, são as doenças ocasionadas pela mineração, radiação e substâncias químicas, assim como a contaminação da terra e das águas superficiais e subterrâneas, além de preocupações sobre o abastecimento hídrico das populações, impactos à produção agropecuária e seu escoamento no mercado local e regional, já que os produtos locais ficariam vistos como contaminados, e também a qualidade do ar, devido à dispersão de poeira e radiação pelos ventos.

Além disso, foram apontadas questões sociais como negligência quanto à segurança do trabalho, aumento da exploração sexual, da violência e alterações nos modos de vida da população local, êxodo rural e desapropriação das comunidades em caso de acidente ou expansão da mineração (Melo, 2015). Tudo isso aumenta ainda a preocupação quanto às condições de vida para as futuras gerações.

A partir da necessidade de criar um espetáculo de conclusão que movimentava a ação crítica e criativa dos atores, bem como sensibilizar o público, pela ação teatral, sobre uma temática atual, urgente e que afeta negativamente a todos os cearenses seja direta ou indiretamente, foi tecida a narrativa de *Rastros*, que se ambienta nas consequências da mineração de urânio e adoecimento vivida por uma comunidade, assim como no discurso comercial em disputa que apresenta a mineração de urânio como sustentável e limpa.

Tudo isto no intuito de buscar inspiração e força política na arte - esta que se inspira na vida e, nesse caso, na luta comunitária dos povos originários e da população de Santa Quitéria-CE. Desse modo, o espetáculo tem como objetivo ecoar muitas vozes de luta, sensibilizar pela ação teatral e relação com o público, e transmitir uma mensagem política e engajada.

A estreia do espetáculo ocorreu no dia 10 de dezembro de 2023, com duas sessões no palco principal do Theatro José de Alencar. No dia 16 de março de 2024, integrou a programação da VI Mostra CPBT, com uma sessão também no palco principal do Theatro José de Alencar. E no dia 23 de abril de 2024 teve uma apresentação na Mostra CPBT no Teatro Dragão do Mar. É importante o reconhecimento coletivo de que o espetáculo *Rastros* alcançou mais de mil pessoas, dentre o público da cidade de Fortaleza, Santa Quitéria e da Comunidade de Serra das Matas, dos povos originários que compõem o Movimento Potigatapuya, bem como representantes da Articulação Antinuclear do Ceará e do MST, organizações que estão contra a mineração de urânio em Santa Quitéria e em Itatira, no Ceará.

137

## Referências

Acidentes, câncer e contaminação radioativa: o custo da energia nuclear no Brasil.

**Brasil de Fato.** Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/12/06/acidentes-cancer-e-contaminacao-radioativa-o-custo-da-energia-nuclear-no-brasil>>.

Acesso em: 24 nov. 2023.

Articulação Antinuclear Brasileira. Disponível em: <<https://brasilantinuclear.ning.com/>>.

Acesso em: 26 nov. 2023.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. da Unicamp, p. 68, 1995.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 143, 1991.

CORREIA, G. Brasil ainda está “virando a chave” para energia nuclear, dizem representantes do setor (VÍDEOS). 2024. Disponível em: <<https://sputniknewsbr.com.br/20240408/brasil-ainda-esta-virando-a-chave-para-energia-nuclear-dizem-representantes-do-setorvideos33977042.html>>. Acesso em: 26 abr. 2024.

DANTES, A.; KRENAK, A. **SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida** - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@selvagemciclo8>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

De Caetitê (BA) a Santa Quitéria (CE): As sagas da exploração do urânio no Brasil. Direção de Gigi Castro. Produção de Ana Cláudia de Araújo Teixeira. Realização de Núcleo TRAMAS/UFC em parceria com a Articulação Antinuclear do Ceará (Cáritas Diocesana de Sobral, Comissão Pastoral da Terra, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e Núcleo TRAMAS/UFC) e colaboração da CPT-BA nas filmagens em Caetitê. Coordenação de Raquel Maria Rigotto. Roteiro: Gigi Castro. 2013. (65 min.), son., color. Câmera, fotografia, edição: Lília Moema. Animação, títulos e caracteres: Luziany Gomes. Capa: Carlitos Pinheiro. Disponível em: <<https://youtu.be/8DIwpSbdTu4?si=pFdYNe8Y1ZlLfqE3>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

138

FERNANDES, P. P. **Desastre de Mariana: sete anos depois, ninguém foi punido e crimes podem prescrever**. 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/11/05/desastre-de-mariana-sete-anos-depois-ninguem-foi-punido-e-crimes-podem-prescrever>>. Acesso em: 16 nov. 2023.

JOCA, J. A. **Encontro, convívio e criação: a prática teatral no curso princípios básicos de teatro**. Fortaleza, CE: Editora da UECE, p. 158, 2023.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIRA, E. et al. Avaliação de impacto ambiental aplicada à extração de urânio no Brasil. [Gramado: 4º Congresso Sul-Americano de Resíduos Sólidos e Sustentabilidade]. 2021.

MELO, R. D. **Riscos ambientais, processos de vulnerabilização e controvérsias em torno do projeto de mineração de urânio e fosfato em Santa Quitéria, Ceará**. 2015. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

Disponível em: <[https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21836/1/2015\\_dis\\_rdmelo.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21836/1/2015_dis_rdmelo.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2024.

NOVA, V. C.; PEREIRA, E. M. C. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. **Revista Aletria**, p. 300-315, 2000.

PAES, C. F. Mineração de urânio no sertão da Bahia traz à tona memória de contaminação. **BBC News Brasil**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50077223#:~:text=A%20autoriza%C3%A7%C3%A3o%20trouxe%20de%20volta,pouco%20conhecidos%20ao%20meio%20ambiente.>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PALLOTTINI, R. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense. 2005.

PIMENTEL, A.; JOSÉ, S. Cinco anos de Brumadinho: o rastro devastador do crime ambiental da Vale. 2024. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/cinco-anos-de-brumadinho-o-rastro-devastador-d-o-crime-ambiental-da-vale/>>. Acesso em: 26 abr. 2024.

POTIGATAPUYA, MOVIMENTO. Carta ao Elmano.pdf. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1\\_fAltI-GYLjBbla43U7r2LcpcvcLoKTz/view](https://drive.google.com/file/d/1_fAltI-GYLjBbla43U7r2LcpcvcLoKTz/view)>. Acesso em: 14 nov. 2023.

139

REI, A. G. F. D. Contaminação da água por urânio em Caetité-BA. **Revista Educação Pública**, v. 14, n. 7, 18 fev. 2014.

REWALD, R. **Dramaturgia**: o texto e tudo mais ao redor. Sala Preta, v. 9, p. 281-291, 2009.

SANTOS, A. B. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, p. 89-91, 2015.

SOARES, J. P.; KRENAK, A. Bioeconomia é só um ajuste ao gosto do capitalismo. **DW** Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/bioeconomia-%C3%A9-s%C3%B3-um-ajuste-ao-gosto-do-capitalismo/a-67380875>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

**TEXTO TEATRAL**  
**RASTROS**  
**CRIAÇÃO EM PROCESSO COLABORATIVO**

**FICHA TÉCNICA 2023/2024**

**DIREÇÃO:** Neidinha Castelo Branco.

**ELENCO:** Alice Sampaio, Ana Queiroz, Antônio Levi, Baber, Bianca Braga, Brendinha Rozendo, Breno Taveiram, Catherine Prado, Cisco, Dalis Alves, Douglas Sales, Dryelle Lemos, Ellen Costa, Espedito Roza, Everton Jhons, Gabriel Lucena, João Pedro, Josi Andrade, Junior Arruda, Leonardo Colares, Levi Pinheiro, Liamê, Lili Pereira, Lu Fernandes, Lucas Costa, Mabini, Marcos André, Maria Luiza, Paulo Alvarez, Paulo Andrade, Richell Martins, Ronilson Moraes, Samires Costa, Taynara Ramos, Thais Lucena, Viggo Magalhães, Wesley Michaelis.

**ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Israel Lucas e Thiago Vasconcelos.

**DRAMATURGISMO:** Orientação de Rafael Martins e Coordenação de Thiago Vasconcelos. A equipe de Dramaturgia é composta por Brendinha Rozendo, Breno Taveiram, Catherine Prado, Douglas Sales, Espedito Rosa, João Pedro, Lucas Costa, Mabini, Paulo Alvarez.

140

**SONOPLASTIA:** Criação coletiva.

**EQUIPE DE SONOPLASTIA:** Antônio Levi, Dalis Alves, Emis Bastos, Gabriel Lucena, Paulo Andrade, Richell Martins. Percussionista convidado: Marcos Melo.

**PREPARAÇÃO CORPORAL:** Emis Bastos, Wesley Vitaliano.

**FIGURINO:** Alice Sampaio, Breno Taveiram, Liamê, Lili Pereira, Viggo Magalhães.

**CONFECÇÃO DE FIGURINO:** Lili Pereira, Liamê, Célia Carvalho e Márcia Magalhães (avó e mãe, respectivamente, do aluno Viggo Magalhães, responsáveis pela confecção dos fuxicos que ornamentam o figurino de parte do elenco).

**MAQUIAGEM:** Criação coletiva.

**ILUMINAÇÃO:** Ciel Carvalho.

**PRODUÇÃO GERAL E COMUNICAÇÃO:** Karoline Tedesco e Felipe Raulino.

IDENTIDADE VISUAL: Felipe Raulino, Bianca Braga, Ellen Costa, Espedito Roza, Levi Pinheiro, Lucas Costa, Mabini, Viggo Magalhães.

ELENCO DA ESTREIA: Alice Sampaio, Ana Queiroz, Antônio Levi, Baber, Bianca Braga, Brendinha Rozendo, Breno Taveiram, Catherine Prado, Cisco, Dalis Alves, Douglas Sales, Dryelle Lemos, Ellen Costa, Espedito Roza, Everton Jhons, Gabriel Lucena, João Pedro, Josi Andrade, Junior Arruda, Leonardo Colares, Levi Pinheiro, Liamê, Lili Pereira, Lu Fernandes, Lucas Costa, Mabini, Marcos André, Maria Luiza, Paulo Alvarez, Paulo Andrade, Richell Martins, Ronilson Moraes, Samires Costa, Taynara Ramos, Thais Lucena, Viggo Magalhães, Wesley Michaelis.

REALIZAÇÃO: Curso Princípios Básicos de Teatro, Teatro Escola - Teatro José de Alencar.

Organização do Núcleo de Personagens do Espetáculo *Rastros* e seu respectivo elenco:

PERSONAGENS/NÚCLEOS	ELENCO/TURMA
Moradores e moradoras de Cajueiro	Ana Queiroz, Antônio Levi, Brendinha Rozendo, Cisco, Espedito Rosa, João Pedro, Josi Andrade, Leonardo Colares, Levi Pinheiro, Lili Pereira, Lu Fernandes, Lucas Costa, Maria Luiza, Paulo Alvarez, Paulo Andrade, Richell Martins, Ronilson Moraes, Samires Costa.
Crianças	Alice Sampaio, Baber, Dalis Alves, Gabriel Lucena, Liamê, Taynara Ramos.
Encarregados	Bianca Braga, Breno Taveiram, Catherine Prado, Douglas Sales, Dryelle Lemos, Ellen Costa, Everton Jhons, Junior Arruda, Mabini, Marcos André, Thais Lucena, Viggo Magalhães e Wesley Michaelis.

É válido ressaltar que na construção do espetáculo *Rastros* optou-se por não se trabalhar com nomes, personagens individualizados. No entanto, foram definidos três núcleos (Desenvolvidos na tabela acima) bem distintos: a) os/as moradores/as da comunidade de Cajueiro; b) as crianças de Cajueiro; e c) os/as encarregados/as por supervisionar o trabalho realizado na Vala - antagonistas da trama.

A escolha de realizar núcleos de personagens não limitou a criação dos atuentes, pois cada atuante tem a possibilidade de “imprimir sua marca” única ao personagem que está inserido em um núcleo da trama. Ocorre que, ao não priorizar um personagem específico, é possível permitir que a potência do coletivo possa vir à tona. Assim, a criação dos atuentes, inclusive, tem influência no processo de compreender a intenção das falas e em encontrar as descrições de rubricas para o texto teatral. O teatro, desse modo, permite subverter a ordem das coisas, a construção e desconstrução do texto teatral e da ação dramática.

## **Rastros** **Prólogo: Encantaria**

142

*Atuantes na marcação do cajueiro no centro do palco. Corpo neutro.*

NARRADOR/A/E: *(Soa sino de vento)* Feito um só corpo - terra, céu, mar e fogo - tudo se equilibrava em seus opostos. Raízes fincadas, brisa atenciosa, águas que rastejam, calor dos corpos. Unidos. No fundo da terra há segredos e histórias que resistem ao tempo e abrem caminhos para troca de pele. *(pausa para sonoplastia da cobra)* Assim vivia a comunidade de Cajueiro, protegida pela encantaria de sua Guardiã: a cobra que repousa sob a sagrada árvore que deu nome ao local. *(sonoplastia da cobra)* Quem escuta o seu sibilar, participa da sabedoria que mantém os ciclos. *(silêncio total)* Mas há quem insiste em rasgar a terra e espalhar a morte. *(tambor dramático)* As crianças são as primeiras. *(tambor dramático)* O futuro devorou o fruto envenenado e Cajueiro, agora, colapsa. *(soa tambor)*

*Inicia a sonoplastia do Cajueiro em conjunto com a música “Vida e Morte de Cajueiro”- composição de Richell Martins. Atuantes no centro do palco formam o corpo de um cajueiro. Sonoplastia de brisa: leve balançar nos galhos (braços). Sonoplastia de*

*chuva: movimento com as folhas (mãos), sentindo a chuva. Inicia a sonoplastia de vento. O cajueiro começa a balançar mais forte. Soa tambor PET. Cajueiro faz 2 giros e depois começa a morrer. Sons de rangidos, o cajueiro começa a ruir. O cajueiro morre. Crianças saem. Encarregados saem. MORADORES/AS vão se direcionando para suas marcações, desolados/as.*

## **Cena 1**

### **A decisão de partir**

*O cajueiro começa a se desfazer, os núcleos vão se retirando: primeiro as CRIANÇAS, depois os ENCARREGADOS e, quando os(as) MORADORES/AS começam a se retirar, um fica no centro e chama a atenção dos demais, intervindo com a primeira fala:*

MORADOR/A/E: Nós não podemos ir embora! O que fizeram com Cajueiro foi sujo... Sem cara!

*Alguns(as) MORADORES/AS voltam ao centro, unindo-se ao que ficou.*

143

MORADOR/A/E: E é aqui que nós vamos encontrar nome e sobrenome de todos que estão por trás disso!

MORADOR/A/E: E nós vamos! Mas não aqui. Vocês querem morrer tentando? Nós já fizemos de tudo...

MORADOR/A/E: Mas sair daqui assim... abandonar nossa história? Um dia essa culpa me enterra.

MORADOR/A/E: Não! Essa culpa não é sua! Ela não é de ninguém daqui.

MORADOR/A/E: Vocês não percebem que só indo embora podemos resistir e salvar o que restou?

MORADOR/A/E: E o que restou? Viver como covardes?

MORADOR/A/E: Restou viver, morto não vingam ninguém. Nunca como covardes: primeiro, a gente sobrevive; depois, a gente luta.

MORADOR/A/E: Mas, e nossas casas, nossa terra, tudo o que a gente construiu aqui... vai ficar entregue ao nada?

MORADOR/A/E: *(com pesar)* Eu também não queria ir, mas é que...

MORADOR/A/E: *(interrompe)* Não importa, esse é o meu lugar! Foi o lugar que nós escolhemos pra viver.

MORADOR/A/E: *(decidida)* Eu vou ficar. E se eu ainda conseguir fazer alguma coisa, vou plantar um quintal de rosas... e vou deixar uma todo dia pro meu menino.

MORADOR/A/E: *(inconformado)* Eu trabalhei a minha vida inteira pra cuidar do meu filho, pra não deixar faltar o pão de cada dia. Aí vêm e tiram meu filho?! Quem é que vai me devolver ele?

MORADOR/A/E: A minha filha, o meu sangue, um pedaço de mim, morreu. Era a nossa última criança.

*MORADORES/AS sentem o pesar da morte das crianças.*

MORADOR/A/E: *(se afasta do centro, se unindo a outro grupo e fala com pesar)* Envenenaram o nosso futuro. Acabou! *(Se dirige para junto dos(as) MORADORES/AS que estão saindo).*

MORADOR/A/E: *(desolado)* Não tem outro jeito! Ou partirmos - com o que der pra carregar - ou não vai sobrar um pra enterrar o último.

*MORADORES/AS baixam a cabeça com sentimento de luto.*

*Inicia sonoplastia de chocalho de cobra junto à música “Procissão da Guardiã”, cantada por MORADORES/AS que surgem do lado oposto ao palco e caminham em direção aos/às demais MORADORES/AS, ecoando a canção.*

Tu és a guardiã fiel  
Teu rastro guia nossos pés  
Rogamos piedade ao Céu  
Olhando a flor da estrela, luz da nossa fé  
*(Procissão da Guardiã, composição de Richell Martins)*

*Na medida em que se aproximam dos/as demais MORADORES/AS, um sentimento de esperança começa a surgir, ainda que distante. Depois, todos vão até o fundo do palco e se organizam de forma a lembrar uma procissão. Então, todos/as/es fazem coro à canção e começam a caminhar com movimentos que remetem à cobra.*

## Cena 2

### Travessia sem chão

*A música encerra, a procissão se desfaz e toma forma de bloco redondo ao centro do palco, todos/as/es com a cabeça baixa. Um/a MORADOR/A/E se vira à frente olhando para cima, contemplando as estrelas, e começa a cantar “Estrela Destino”:*

“Vindo de tão longe  
Perdendo o chão  
Lá no céu se esconde, minha solidão  
Brilha estrelinha  
Por onde eu for  
Guia o meu destino  
Que morreu menino  
Cura nossa dor”  
(Estrela Destino, composição de Luccas Lee)

*Antes de terminar a música, o(a) MORADOR/A/E para e abaixa a cabeça, enquanto os(as) demais MORADORES/AS levantam o rosto e cantam juntos o último verso: “Cura nossa dor”.*

145

MORADOR/A/E: Faz tempo que não vejo tantas estrelas assim.

MORADOR/A/E: E já faz tempo que eu não te vejo olhar pra qualquer canto que não seja pra lá!

MORADOR/A/E: É que, depois que a gente perdeu o chão, só resta mesmo olhar pro céu. Talvez quem está lá nos ajude com o caminho.

MORADOR/A/E: Já eu deito toda noite agarrada a esse chão, rezando por um só sinal.

MORADOR/A/E: Sinal, caminho... e alguém aqui sabe para onde estamos indo?

MORADOR/A/E: Não, não sabemos. É que sem ter onde ficar, saímos sem rumo.

MORADOR/A/E: Mas se nós estamos aqui, vivos...

MORADOR/A/E: *(interrompe)* E por quanto tempo?! Faz dias que a gente anda e não encontra água nem comida... e o pouco que a gente trouxe já tá acabando!

MORADOR/A/E: *(explode)* Eu avisei! Saímos da nossa casa para morrer no meio do nada!

MORADOR/A/E: *(decidido/a)* Eu vou voltar!

MORADOR/A/E *(TODOS/AS/ES)*: NÃO!

MORADOR/A/E: *(inconformado/a)* Mas... a gente num teve nem tempo de se despedir... de nada.

MORADOR/A/E: A gente tem que ser grato por ter uma segunda chance.

MORADOR/A/E: E como é que vai ser sem a nossa terra?

MORADOR/A/E: Eu não sei. Eu. Não. Sei. Mas eu sei que a resposta não está no céu, mas pode estar ali. A gente tem que subir o rio, pra baixo tá tudo morto.

MORADOR/A/E: Eu não sei, ali pode ser tão diferente. Mas é a única opção, não tem escolha...

MORADOR/A/E: Que seja então, se a gente trabalhar o quanto for preciso... A gente se refaz e replanta Cajueiro.

MORADOR/A/E: *(encorajada)* É isso! Primeiro, a gente vai se reerguer. Depois, a gente vai replantar a casa da nossa Guardiã. A gente cuida dela e ela cuida da gente.

146

*Uma MORADORA começa a cantar “Momento de ir”. Conforme inicia a música, os/as MORADORES/AS desfazem o nó e abrem o centro. A MORADORA anda até a ponta do proscênio enquanto canta.*

MORADOR/A/E: *(cantando)*

Foi da terra de onde eu nasci

Que eu parti sem pra onde ir

*(Coro)*

Gente foi embora do que era seu

Levando a memória do que morreu.

Se tiver de ir

Sem ter amanhã

Peço: me proteja, ó, Guardiã

*(Coro)*

Se tiver de ir

Sem ter amanhã

Peço: nos proteja, ó, Guardiã.

(Momento de ir, composição de Richell Martins)

MORADOR/A/E: *(decidida)* Já que temos que ir, então vamos!

MORADOR/A/E: *(cantando)*

Gente foi embora do que era seu  
Levando a memória do que morreu.

*(Coro)*

Se tiver de ir

Sem ter amanhã

Peço: nos proteja, ó, Guardiã.

*Enquanto cantam em coro, MORADORES/AS descem do palco e saem de cena.*

### **Cena 3**

#### **A vala**

147

*Encarregados entram em cena formando figura V.*

ENCARREGADA/O/E: Bem-vindos! Vocês estão na Vala!

ENCARREGADA/O/E: Trabalhamos com projetos que geram impacto positivo na vida das pessoas.

ENCARREGADA/O/E: Aqui se esconde algo elementar que sustenta a exuberância das cidades.

ENCARREGADA/O/E: Assim como sempre fizeram em Cajueiro, vocês vieram para trabalhar na terra...

ENCARREGADA/O/E: ... Só que embaixo dela.

ENCARREGADA/O/E: O trabalho é simples. Buscar. Encontrar.

ENCARREGADA/O/E: ... E buscar de novo!

ENCARREGADA/O/E: Sabemos que a escuridão incomoda, mas ela será fundamental para a busca.

*Entrada gradativa som de fundo da música. Encarregado aponta para a plateia.*

ENCARREGADA/O/E: Ei, você!

MORADOR/A/E: Quem, eu?

ENCARREGADA/O/E: Você mesmo. Venha cá!

*Morador sobe as escadas e entra em cena no palco. Encarregados abrem sua figura em “V” para olhar para o centro onde o Morador fica olhando assustado, porém, curioso. Encarregados, como se cercassem uma presa, caminham em círculo encarando com sorrisos o Morador. Iniciam a música e a coreografia cênica.*

Acorda

Esse é o mundo

Isso é o tudo

Este é o futuro

Contudo

Desde o início de tudo

O Homem é quem manda e quem faz o mundo

Desperta, viva o presente, deixa o passado e vem com a gente (2x)

Se queres viver de crenças, lembra daquela que diz:

“Do suor se tira o sustento”

Não duvide do seu talento

Ora estamos aqui

Ora estamos aqui

Levanta! Veja tudo isso

Construções, máquinas, dispositivos

Esta é a Vala!

Este é o caminho (4x)

Desperta, viva o presente, deixa o passado e vem com a gente (4x)

(Acorda, composição de Paulo Andrade)

*Encarregado caminha até a frente do Morador, de costas para o público anuncia.*

ENCARREGADA/O/E: Agora, ao Trabalho!

*Morador sai de cena. Encarregados começam a cantar baixo “Desperta, viva o presente, deixa o passado e vem com a gente”, e saem de cena.*

## Cena 4

### Sonhos e pesadelos

*Crianças entram.*

VOZ EM OFF CANTA:

Nã nã nã nã nã nã nã (4x)

Brilha, oh, doce estrelinha

Brilha, brilha lá no Céu

Ela veio nos alegrar

Mas se foi e longe está

Nã nã nã nã

(Doce Estrelinha, composição de Paulo Andrade)

*Crianças formam um cajueiro com o corpo. Cajueiro de crianças morre.*

CRINANÇA: Quem viu caju? (*começa a gargalhar e as demais crianças riem junto*)

CRINANÇA:

Quem viu caju?

Caju, tomei do chão

Da terra foi crescer

O que tirou meu coração

(Quem viu caju?, composição de Alice Sampaio)

*Crianças brincam em ciranda e depois todas começam a cantar brincando em roda, fazendo uma coreografia com a letra da canção.*

CRINANÇA: Ei! Quero brincar de outra coisa!

*Crianças perguntam em coro: “o quê?”*

CRINANÇA: Passarim no ninho!!!

CRINANÇAS: Ou cobra no buraco!

*Começam a cantar em coro “Passarim no ninho ou cobra no buraco”, dando uma volta. Brincam de procurar. Correm de um lado ao outro, procuram e procuram.*

CRINANÇA: Ahhhhh! (*grita frustrada*) Faz tempo que a gente procura e nada!

CRIANÇA: Será que foi parar no rio? - *aponta para o rio, na plateia.*

CRIANÇA: A mãe disse que nas noites de lua nova, daquelas bem escuras, a cobra vem até o rio - *todos olham para a plateia* - só pra beber água.

CRIANÇA: E que caminho ela faz pra chegar sem luz?

CRIANÇA: Ela não precisa de luz, a cobra é encantada, ela mesma abre os caminhos... Até debaixo da terra ela sabe correr pelas estrelas.

CRIANÇA: E como a gente vai achar ela, então?

CRIANÇA: Ela vai rastejando... Tem que fechar os olhos e escutar.

*Crianças fecham os olhos, mas espiam umas às outras.*

CRIANÇA: Lembra daquele dia depois da chuva? A terra toda carimbada d'água... as marcas no chão... era caminho de cobra.

CRIANÇA: As estrelas também são caminho de cobra?

CRIANÇA: Quando a Guardiã muda de pele... ela pode virar qualquer coisa.

CRIANÇA: Até o rio! - *olha para a plateia maravilhada.*

CRIANÇA: Até criança... - *olha melindrosa pras outras crianças.*

*Crianças se entreolham com olhar de desafio. Uma delas aponta para outra criança, em tom de brincadeira.*

CRIANÇA: Ela! Ela é a Guardiã! - *começa um pega-pega.*

CRIANÇA: Não sou não!

CRIANÇAS: É sim! É sim!! É sim!!!

CRIANÇA: Ah, não sou não! Mas posso ser mais rápida que vocês!

*Sai de cena correndo e rindo.*

CRIANÇAS: Volta aqui!

*Crianças correm até o fundo do palco atrás da criança que saiu. Uma luz verde aparece em cena.*

*Atmosfera fantasmagórica com sonoplastia de "ooooooooo".*

CRIANÇA: Brilha como nós?

CRIANÇA: Não, não como nós. Isso não é uma estrela.

*Atmosfera fantasmagórica com sonoplastia de “oooooooo”.*

CRIANÇA: E esse rastro não é de cobra!

*Criança que saiu de cena surge na luz verde com um corpo bizarro. Crianças, assustadas, invocam a Guardiã.*

CRIANÇA: A gente cuida dela e ela cuida da gente!

*Crianças formam uma cabeça de cobra (a Guardiã) ao redor da criança contaminada e entoam a última fala, repetidamente. Ao som do assobio, elas saem correndo da cena, e a luz verde se apaga.*

## **Cena 5** **Suor e sonho**

151

*MORADORES/AS entram em cena, caminham em volta, iniciam alguns movimentos de trabalho com mineração. Sonoplastia ritmada. Ao chegarem em suas marcas, mantêm mais o ritmo do trabalho de mineração, até se sobressair o cansaço em um grito.*

MORADORES/AS: CHEGA!!! Chega. *(com a respiração vigorosa e cansada).*

MORADOR/A/E: Não faz sentido! Não faz sentido trabalhar igual máquina nesse buraco.

MORADOR/A/E: *(exaltado)* A gente já não combinou que esse é só um caminho para reconstruir Cajueiro?!

MORADOR/A/E: Acontece que esse caminho não vai dar onde a gente quer... Você não percebe que essa vala tá mais pra uma cova?!

MORADOR/A/E: *(exaltado)* Cajueiro é que tá mais pra uma cova. *MORADORES/AS ficam inquietos com a comparação* - Depois de tudo que nós passamos, eu prefiro trabalhar aqui... - *burburinho entre MORADORES/AS* - Quem sabe

até me tornar um deles.

*MORADORES/AS se agitam indignados com a afirmação. Até que uma MORADORA retruca com raiva.*

MORADOR/A/E: E deixar de ser um de nós?

MORADORES/AS: Hein?!

MORADOR/A/E: *(com orgulho)* O nosso povo sempre plantou vida no chão. Já aqui... *(com asco)* o rio se esconde no concreto. Até o ar é pesado!

*Retomam o trabalho árduo de mineração. Até uma MORADORA interromper.*

MORADOR/A/E: Não importa! A gente cuidou bem de Cajueiro e deu em quê?! Só em dor e perda!

MORADOR/A/E: Não foi o que a gente fez com Cajueiro, *(revoltada)* foi o que fizeram com a gente!

MORADOR/A/E: E vocês viram como está o mundo lá fora... Tudo às margens do rio parecia Cajueiro nos seus últimos dias...

152

MORADOR/A/E: *(reflexiva)* Cajueiro nos seus últimos dias... *(Se dirige à região próxima ao centro do palco)* *(assertiva)* Eu sonhei com isso!

MORADORES/AS fazem burburinho de “Eu também!”. *MORADORES/AS saem da formação em fila e formam uma figura com dois lados, com a atuante no centro falando sobre o sonho.*

MORADOR/A/E: *(Se dirige ao centro do palco)* Parecia tão real. Foi como se a Guardiã tivesse sussurrado no meu ouvido... *(sonoplastia de chocalho de cobra)* As crianças *(sonoplastia de risada das crianças, “Quem viu caju?”, “A cobra é encantada”, “Ela corre pelas estrelas”, “1, 2, 3, haha”, “isso não é uma estrela”)*...

MORADOR/A/E: E tinha um brilho... *(sonoplastia do urânio “Oooooo”)*.

MORADOR/A/E: É, pra mim isso foi um sinal!

MORADOR/A/E: Sinal de que a gente precisa trabalhar!

MORADOR/A/E: A gente precisa é descobrir!

*Os(as) MORADORES/AS se olham e se separam saindo da cena.*

## Cena 6

### Valores da vala

*Um encarregado entra em cena apressado e gritando. Os outros entram em cena alarmados.*

ENCARREGADA/O/E: O concreto! O concreto! O concreto desabou!

*Todes se entreolham.*

ENCARREGADA/O/ES: Que concreto?

ENCARREGADA/O/E: O concreto que separa a Vala desse rio podre!

*Rebuliço entre Encarregados: “a contaminação não pode chegar aqui”. “o tanto de material”. “as usinas não podem parar”. Um(a) Encarregado/a/e interrompe bruscamente.*

ENCARREGADA/O/E: Crise contornada!

*Contém o rebuliço.*

153

ENCARREGADA/O/E: Ativamos o protocolo de segurança e a situação está contida.

ENCARREGADA/O/E: É, talvez a situação, sim. Mas os chefes não vão gostar nada disso. Essa culpa vai cair no colo de quem?!

*Burburinho de negação, cada um acha que a culpa não pode ser sua. Todes se movimentam em cena durante o burburinho.*

ENCARREGADA/O/E: Mas... já temos o culpado!

ENCARREGADA/O/ES: *(se aproximam)* Quem?

ENCARREGADA/O/E: Um daqueles de Cajueiro...

ENCARREGADA/O/E: Isso! *(Encarregada/o/es caminham até uma extremidade pelo palco acompanhando)* Ele estava fazendo manutenção no concreto quando aconteceu. Ele caiu no rio *(olha para a plateia procurando)* e o corpo não foi encontrado *(desdém e alívio)*.

ENCARREGADA/O/E: Exatamente. Morto não fala. *(satisfeito)* Coloque nas

estatísticas: Acidente de trabalho (*orgulhoso*).

ENCARREGADA/O/E: Erro. (*corrigindo com desprezo*) Um erro. Cuidado para não defender quem não faz o serviço direito.

ENCARREGADA/O/E: Precisamos nos preocupar mesmo é com a versão que vamos contar dessa história. (os encarregados refletem e caminham aos poucos formando o V de Vala). Aprendemos com o passado para construirmos, juntos, um amanhã melhor!(*Encarregada/o/es falam juntos a palavra “Melhor”*).

*Orgulhosos e satisfeitos. Saem de cena em fila pelas laterais.*

## **Cena 7** **Investigação e articulação**

*Os(as) MORADORES/AS entram em cena, caminham em volta e retomam o trabalho árduo da mineração. Sonoplastia conjunta do trabalho. Até a voz de um MORADOR interromper o trabalho repetitivo, então os(as) MORADORES/AS param.*

154

MORADOR/A/E: Ele morreu trabalhando... Ele morreu trabalhando (*revolta*)! E colocaram a culpa nele!

MORADOR/A/E: Essa gente é podre... igual a esse lugar!

MORADOR/A/E: Do mesmo jeito que mentem sobre isso, mentem sobre esse elemento...

MORADOR/A/E: Os sintomas não negam: essa Vala é um câncer.

MORADOR/A/E: E esse câncer tá se espalhando pelo rio: o esgoto daqui vai todo pra lá.

ENCARREGADA/O/E: (*voz em off*) Trabalhamos com projetos que geram impacto positivo para a sociedade.

MORADOR/A/E: (*também ofegante*) Até o ar é pesado... A gente já passou por aqui.

ENCARREGADA/O/E: (*voz em off*) Somos feitos por pessoas e para pessoas. Por isso, o ser humano sempre está em primeiro plano no nosso negócio.

MORADOR/A/E: O que brota dessa terra já nasce doente... A gente já passou por aqui.

ENCARREGADA/O/E: *(voz em off)* Queremos abrir novas valas! Trabalhar mais, produzir mais!

*MORADORES/AS observam as mãos com a mesma estranheza das crianças na cena do sonho.*

MORADOR/A/E: As crianças... A gente já passou por aqui.

ENCARREGADA/O/E: *(voz em off)* Aprendemos com o passado para construirmos, juntos, um amanhã melhor!

*Os(as) MORADORES/AS estão reunidos em cena até um morador virar e se aproximar do centro.*

MORADOR/A/E: *(segurando uma pedra luminosa 'urânio')* Encontrei!! *(perplexo)*  
- *MORADORES/AS se voltam para observar* - Mas isso parece mais uma pedra de fogo.

MORADOR/A/E: *(indignado)* A gente já passou por aqui: foi isso que matou Cajueiro!

MORADOR/A/E: E foi nossa Guardiã que nos mostrou esse rastro!

*MORADORES/AS ficam em uma figura congelada em cena. Encarregada/o/es entram em cena formando uma figura "V" à frente dos/as MORADORES/AS.*

ENCARREGADA/O/E: O urânio é o futuro! *(convencimento)* A humanidade precisa dessa energia! *(fala com desespero contido)*

*Alguns(as) MORADORES/AS saem da figura congelada e se postam à frente de Encarregada/o/es.*

MORADORES/AS: O futuro dessa Vala é morte! *(revoltados)*

ENCARREGADA/O/E: A Vala não pode ser condenada por um ou outro acidente, por maior que tenha sido a tragédia!

*Alguns(as) MORADORES/AS saem da figura e ficam à frente de Encarregada/o/es. Falam em conjunto.*

MORADORES/AS: Não são acidentes, são crimes!

ENCARREGADA/O/E: Vocês estão presos ao passado.

*Demais MORADORES/AS entram na frente e cobrem a figura em “V” dos/as ENCARREGADOS/AS/ES. Falam em conjunto.*

MORADORES/AS: Vocês não vão mais apagar nossa história!

*Nesse momento, a canção “Procissão da Guardiã” é cantada novamente por um(a) dos(as) MORADORES/AS. O núcleo de encarregada/o/es começa a se assustar diante da potência da música dos/as MORADORES/AS de Cajueiro e vão recuando para o fundo do palco com medo e raiva na expressão. O povo de Cajueiro ento a música como uma oração falada com fervor invocando a força da Guardiã. Encarregados saem de cena. Os/As MORADORES/AS de Cajueiro saem decididos(as) do palco ainda entoando a oração.*

## **Epílogo**

### **Virar bicho**

156

*A cabeça da cobra surge - formada pelas crianças. O corpo da Guardiã vai se formando aos poucos com a presença de todos os atuantes. Ao se formar a cobra, ela se move lentamente acompanhando a sonoplastia. Em seguida, ela vai se transformando na figura do cajueiro, que cresce até a metade.*

FIM.

## DEPOIMENTO URGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS

Brenda Rozendo, Breno Taveira, Catherine Prado e João Pedro<sup>35</sup>

No último módulo do curso, a professora Neidinha pediu que nós falássemos, um a um, sobre nossas urgências, aquilo que nos aflige, que nos inquieta, algo que sentimos a necessidade de falar sobre e que nos identificamos com a pauta. Após finalizados os depoimentos, foi solicitado que a turma se dividisse em três grupos, sob a premissa de urgências convergentes e, assim, as equipes levantaram os temas: a) saúde mental e adoecimento humano; b) relações humanas; e c) anticapitalismo, questões trabalhistas e injustiça ambiental.

Então, as equipes trabalharam nas esquetes com seus temas durante aproximadamente um mês, apresentando, respectivamente: a) Vida em Desencanto: uma jornada onírica onde a própria vida se sente perdida, mas se encontra e se reconecta com sentimentos e aspectos da existência; b) Carcará: vínculos familiares e fragmentação de relações humanas, como também fortalecimento coletivo; e c) Vendaval: um cenário de conflito socioambiental enfrentado por uma comunidade devido a impactos gerados por empreendimento eólico, que causou perturbações ambientais, danos à saúde da população e aos modos de vida tradicionais, gerando divergências locais (divisão da comunidade) entre aqueles que queriam defender o território coletivo e aqueles que defendiam a lógica desenvolvimentista individualista.

157

Após as apresentações, foi realizado um momento para dialogar sobre as experiências e percepções construídas durante o processo, até que a turma decidiu abordar um tema que atravessasse questões sobre o colapso ambiental e o adoecimento humano – não porque as outras urgências fossem consideradas “menores”, mas porque essas duas nos chegaram com mais força. Vivemos um tempo no qual, mais do que nunca, “é preciso estar atento e forte” diante de um capitalismo cada vez mais desenfreado e predatório; no qual o teatro é um ofício que faz resistência, que tem a capacidade de usar a arte como potência de sensibilização para os problemas atuais de uma forma que ressoe no público para além do momento da encenação.

<sup>35</sup> Integrantes da equipe de dramaturgia do CPBT 2023, turma noite.

Para a construção dramaturgica, foram pautadas duas grandes ameaças que o estado do Ceará enfrenta hoje: os empreendimentos de eólicas *off shore* – que impactam o ambiente marinho e aterrorizam os povos da região litorânea – e a mineração de urânio em Santa Quitéria – uma ameaça radioativa no sertão do estado, com impactos que podem se estender até o litoral. Ambas pautadas no discurso desenvolvimentista da lógica capitalista onde o lucro está acima de questões socioambientais, culturais e espirituais.

Assim, a turma decidiu se inspirar na luta do povo da região de Santa Quitéria e seu entorno contra a exploração de urânio. Essa foi a espinha dorsal na qual focamos e costuramos nossas pesquisas, diálogos e dramaturgia, que também referenciou crimes ambientais ocorridos em Caetité (BA) e Brumadinho (MG), além de outras localidades que sofreram com mineração (como referência a impactos dessa atividade econômica) e com empreendimentos eólicos (como referência de conflitos ambientais locais).

Desde sua concepção tentamos construir algo político, mas que não soasse panfletário e entendendo que, apesar de abordarmos um tema real, não poderíamos reproduzir as realidades vivenciadas nos territórios afetados pela mineração de urânio. Ao mesmo tempo, consideramos importante trazer aspectos de ludicidade e encantamento durante toda a encenação. Assim, decidimos criar uma história fictícia com referências reais.

Escrevendo *Rastros*, tivemos a intenção de falar sobre a importância do território para o povo que nele vive. Para povos originários e comunidades quilombolas, ciganas, pesqueiras e de agricultores, dentre outras, o território não é só moradia, mas nele também são desenvolvidos modos de vida característicos de cada povo, é passado, presente e futuro, abrigo de memórias, encantarias e espiritualidades, é onde a autonomia é fortalecida e os ciclos giram e mantêm a vida pulsante.

Portanto, nossa construção dramaturgica inicia com o conflito posto: a morte de Cajueiro, ou seja, a perda do território. A contaminação que adoeceu Cajueiro deixou seus moradores sem chão, sem perspectivas de vida, porém, com vontade de lutar não apenas para sobreviver, mas para buscar justiça. Assim, as/os moradoras(es) decidem sair do território, afinal, já perderam todas as crianças. As crianças representam o futuro: se os ciclos naturais estão sendo quebrados, a

natureza (que também somos nós) está adoecida, sendo transformada em números (lógica capitalista), o que podemos esperar do futuro?

A partir de então, a trama se desenrola até os moradores descobrirem a causa de tamanha tragédia: a mineração de urânio realizada pela Vala - que representa os empreendimentos da indústria da mineração, que se apropria do discurso do desenvolvimento sustentável para explorar a natureza e obter lucro, doa a quem doer.

Dentro da equipe de dramaturgia, entendemos que seria necessário nos dividir para conseguir escrever o texto teatral do espetáculo em tempo hábil, porém, antes disso, era necessário alinhar objetivos: o que queríamos de cada cena? Decidimos pontos-chaves coletivamente para então trabalhar nas cenas. Assim, trazíamos as cenas novamente para o coletivo da dramaturgia para lapidar e, posteriormente, apresentar para a turma, que, por sua vez, trazia percepções que nos faziam revisar novamente as cenas. E, dessa maneira, foi se construindo o corpo do texto.

Além disso, durante os encontros, tivemos o auxílio e a colaboração de Thiago Vasconcelos, coordenando e orientando os processos de escrita e fundamentação teórica, bem como o auxílio e a orientação do dramaturgo Rafael Martins. Durante o processo de pesquisa e de montagem, participamos do terceiro módulo do curso de Dramaturgias em Teatro, realizado pelo Teatro Escola TJA entre 11 de outubro e 17 de novembro de 2023. Um integrante da equipe da dramaturgia ficou à frente e realizou o intercâmbio de conhecimentos para amadurecer nossos processos de escrita dramaturgical, orientado pelos dramaturgos e professores Ana Luiza Rios e Rafael Martins.

159

A participação na oficina foi fundamental para estabelecer de forma clara o conflito da trama e os objetivos dos protagonistas e antagonistas retratados. Os exercícios de escrita realizados em sala também contribuíram para a redução do campo de símbolos e metáforas trabalhados no roteiro até então, trazendo mais foco para a equipe de dramaturgia e tornando o texto em desenvolvimento mais coeso e objetivo. A orientação também possibilitou uma melhora na estrutura dramaturgical, adaptando a ordem dos fatos, visando uma melhor compreensão do texto.

Pesquisar, escrever e sentir (para poder atuar) a ameaça da mineração de urânio no nosso sertão foi algo desafiador que nos gerou sentimentos de dor, revolta, mas também de esperança nas lutas comunitárias. Essas resistências barraram mais de uma vez o projeto de exploração da jazida de Itataia, então é graças a elas que hoje estamos falando de uma ameaça, não de uma tragédia de fato. Por isso, buscamos contato com a Articulação Antinuclear, na pessoa da Iara Fraga, que veio acompanhada de Purumã (indígena da terra da Serra das Matas, localizada nos municípios de Monsenhor Tabosa e Tamboril) e Rossana (moradora de Santa Quitéria e ativista antinuclear) dialogar com nossa turma. Esse momento foi uma virada de chave para quem na turma ainda não estava sentindo a gravidade da situação e do quanto precisávamos falar sobre isso. Aumentou a responsabilidade, como também a dedicação e fortaleceu o coletivo em prol de uma causa central: alertar o público sobre os problemas da mineração de urânio, apontando danos dessa exploração e contradições dos discursos desenvolvimentistas.

Foi um processo muito rico, que trouxe muitas experiências, vivências e articulações, mas também onde precisamos dedicar muita energia, tanto na escrita quanto nos ensaios diários. Preciso destacar também que foi essencial estar bem em coletivo para seguir construindo, afinal, nada foi feito só. E se essa construção conseguiu despertar uma sensibilização para a questão das injustiças socioambientais ao público, imagine para a equipe do espetáculo, que necessariamente precisa sentir para fazer acontecer? Certamente, saímos transformados/as/es desse processo.







## Posfácio

Neto Holanda

Acreditamos que o circo possui particularidades únicas em suas formas de composição dramática. Cada modalidade circense, seja acrobacia, malabarismo, trapézio ou palhaçaria, demanda abordagens específicas que refletem a prática e o desenvolvimento de suas técnicas. Contudo, há também uma especificidade quando se trata da dramaturgia circense, que vai além da técnica e se conecta à essência narrativa do circo. Nesse sentido, na trajetória formativa de Dramaturgias em Circo, buscamos propor uma abordagem teórico-prática que incluiu debates, experimentações práticas e composições textuais, aprofundando o entendimento sobre as diversas camadas do circo.

Nesse percurso, vivenciamos um processo colaborativo enriquecedor. Cada participante trouxe sua perspectiva, contribuindo para uma experiência de criação coletiva que dialoga com a essência democrática e comunitária do circo. Através dessa vivência, revisitamos o circo sob um novo olhar, explorando tanto suas tradições quanto suas manifestações contemporâneas. Também levantamos questões que nos ajudaram a entender as diferentes formas de fazer circo, reconhecendo sua importância não apenas como espetáculo, mas como manifestação cultural multifacetada e pautada, inclusive, em questões autobiográficas e socialmente engajadas.

164

Dadas as particularidades dos processos criativos desenvolvidos durante as aulas, escolhemos a produção de um fanzine como produto de conclusão do curso. O formato do fanzine reflete a liberdade criativa, o caráter autêntico e a natureza colaborativa que permeiam o circo e suas criações. Este formato também permite a inclusão das vozes e contribuições de todos os participantes, resultando em uma obra coletiva que simboliza o espírito comunitário do circo. Acreditamos que a reflexão sobre o circo deve ser constante e convidamos os leitores a acessarem o zine completo do Curso de Dramaturgias em Circo, através do QR code disponibilizado. Essa produção é fruto do trabalho conjunto dos artistas-educadores Neto Holanda, Sâmia Bittencourt, Samara Garcia e Alysson Lemos, junto dos alunos e alunas envolvidos/as, e amplia as discussões aqui propostas.

Aponte a câmera do celular para o QR Code e leia o *Zine Dramaturgias Circenses*.





Edg  
**UECE**



**INSTITUTO  
DRAGÃO  
DOMAR**



**TEATRO  
JOSÉ DE ALENCAR**



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA