

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO

Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica

Tese de Doutorado

São Paulo

2014

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO

Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica

Tese apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para obter o título de Doutora em
Artes Cênicas

Área de concentração:
Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr.

Armando Sérgio da Silva

Coorientadora: Profa. Dra.

Helena Katz

São Paulo

2014



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sampaio, Maria Everalda Almeida
Dramaturgia de uma nau de loucos:: uma possibilidade
cênica / Maria Everalda Almeida Sampaio. -- São Paulo: M.
A. Sampaio, 2014.
215 p.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Armando Sérgio da Silva

Coorientadora: Helena Tania Katz

Bibliografia

1. Teatro documentário (pesquisa e criação) 2. Oficina da
essência 3. Teoria Corpomídia 4. Corpo cênico 5. Centro de
Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - Cepeca I. Silva,
Armando Sérgio da II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Maria Everalda Almeida Sampaio

Título: Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica

Tese apresentada à Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Aprovada em 24/04/14

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Armando Sérgio de Sá Instituição: ECA - USP

Julgamento: Aprovada Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. Sérgio Marcelo Lopes Instituição: ESCH

Julgamento: APROVADA Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. Helena R. de O. Tomazara Instituição: -

Julgamento: APROVADA Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. Yvnia Anderson Bastos Instituição: ECA - USP

Julgamento: Aprovada Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. Marcia Silvia Betti Instituição: ECA - USP

Julgamento: Aprovada Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu orientador

À minha coorientadora

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, pela paciência, compreensão, carinho e por abrir espaço à criação do meu trabalho.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Helena Katz, pelo carinho, atenção prestada, e compartilhamento da trajetória do projeto.

À minha mãe, Doraci, sempre.

Aos cepecanos Andressa Cabral, Brenda de Oliveira, Camila Scudeler, Christiane Lopes, Eduardo de Paula, Gisela Lourenção, Ipojucan Pereira, João Bourbonnais, José Carlos Machado, Livia Figueira, Marcelo Braga de Carvalho, Manoela A. Schaal, Maritza Farias Cerpa, Nathaly Matsuda Franzosi, Patricia Noronha, Raquel Serradas, Rejane K. Arruda, Renata Mazzei, Renata Kamla, Rogério de Moura, Ronaldo Ventura, Suzana Alves, Umberto Cerasoli Jr, Vanessa Bruno, Vera Lúcia Ribeiro e a todos os espectadores anônimos.

Aos professores e professoras Briseida Dogo de Resende, Ianni Régia Scarcelli, Marco Antonio da Silva Ramos, Maria Luisa Schmidt, Maria Thais Lima Santos, Marlene Fortuna, Miriam Fernandes.

Aos amigos e amigas Adriana Olivaira, Adriana Patrício, Antonio Gerassi, Clóvis Araújo, Eduardo S. de Lima, Gabriela Costa, Gina Monge, José Elias Araújo, José Eduardo Boaventura, Elis Lua, Janaina Leite, Jéssica Stuque, Lêda Maekawa, Leticia Olivares, Lilia Nemes, Marcelo Soler, Shalla Monteiro, Marília Capponi, Marilice Cosenza, Miriam Schnaiderman, Miguel Murúa, Nadir Moraes, Natassia Del Frate, Nelson Baskerville, Odete Machado, Paulo Frederico Teixeira, Pedro Ribeiro, Risonete F. da Costa, Rosangela Ferreri, Sofia Calabria, Sérgio Nóbrega (*in memoriam*), Soraia M. da Silva, Susana Carrillo, Vitor Ferreri, Waldemar Prado A. F. da Silva, Yanina Staseveskas, Zito Rodrigues.

À minha psicanalista Maria Ivanise Brandão Sales

RESUMO

SAMPAIO, M. E. A. **Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica**. São Paulo, 2014. 215 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

A pesquisa parte da observação do movimento do *corpooutro*, corpo do doente mental que mora nas ruas da cidade de São Paulo, considerando-o a *cellula mater* de uma prática metodológica capaz de colaborar para a criação artística de dramaturgia cênica, e tem por objetivo denunciar e provocar o debate sobre a situação do doente mental no país. Os procedimentos metodológicos abordados na tese de livre-docência de Armando Sérgio da Silva, *Interpretação: uma oficina da essência*; a Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner; e as brincadeiras de rua de minha infância serviram de base estruturante para o processo criativo da *Nau do asfalto* – resultado artístico da pesquisa. A encenação recorre a princípios do teatro documentário, de Erwin Piscator, a traços do teatro de Brecht, o pós-dramático e a performance. O projeto foi desenvolvido no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – Cepeca.

Palavras-chave: movimento do *corpooutro*, teatro documentário, *Oficina da essência*, Teoria Corpomídia.

ABSTRACT

SAMPAIO, M. E. A. **Dramaturgy of a ship of fools: a scenic possibility.** São Paulo, 2014. 215 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

The research comes from the observation of the movement of a crazybody, the body of mentally ill people who live in the streets of São Paulo city, considering it as a mother cell of a methodological practice which is able to contribute to the artistic creation of scenic drama, and which aims to report and provoke debate on the situation of the mentally ill person in the country. The methodological procedures approached in the Armando Sérgio da Silva's thesis: *Acting: a workshop of the essence*; Bodiesmedia Theory by Helena Katz and Christine Greiner, and the street games of my childhood served as the basis for structuring the creative process of *Ship of asphalt* – artistic research result. The acting uses some principles of the documentary theater by Erwin Piscator, Brecht's theater, the post-dramatic perspective and performance. The project was developed at the Research Center of Actor's Scenic Experimentation (CEPECA).

Keywords: movement of the *crazybodies*, documentary theater, workshop of the essence, Theory Bodiesmedia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Corpooutro</i> – Av. Paulista, foto de Maritza Farias Cerpa, 2012	24
Figura 2 - <i>Exposição Nau do asfalto em Retrato</i> . Saguão Teatro Laboratório. Foto de Miguel Murúa, 2012	35
Figura 3 - Evinha Sampaio, <i>Nau do Asfalto</i> , 2012 Erro! Indicador não definido.	61
Figura 4 - Anteparo <i>Saco plástico</i>	66
Figura 5 - Anteparos Tacho de ferro e as 200 bolinhas de gude	68
Figura 6 - Anteparos A mala e as bexigas	69
Figura 7 - Anteparo Letreiro manual de madeira	71
Figura 8 - Anteparo Caixa-casa de papelão de Raimundo	72
Figura 9 - Anteparo Lanterna de papel de seda, caixa de palitos de fósforo e vela	74
Figura 10 - Cavalinho de pau	75
Figura 11 - Anteparos Os balões sucateados e os bonecos de pano	76
Figura 12 - Anteparos Batom, esmalte e colar	77
Figura 13 - Anteparos Argilas em pó e barro	78
Figura 14 - Anteparo Vestido de Luciana	79
Figura 15 - Anteparo Figurino de Raimundo	81
Figura 16 - Vestimenta de Raimundo na Av. Pedroso de Morais	82
Figura 17 - Anteparos As placas de papelão	83
Figura 18 - Anteparo Placa de papelão 2	84
Figura 19 - Anteparo Cartaz papel <i>couche</i>	84
Figura 20 - Anteparo Placa com informações de Raimundo	85
Figura 21 - Anteparo Placa de papelão interferência do diretor de <i>Omissão de Socorro</i>	86
Figura 22 - Anteparo Estandarte	87
Figura 23 - Anteparo Banquinho de madeira	88
Figura 24 - Anteparo Garrafa com água	89
Figura 25 - Anteparo Colar luminoso	90
Figura 26 - Anteparo Óculos escuros	91

Figura 27 - Anteparo Duas toalhinhas de mão	92
Figura 28 - Anteparos Fotos do Raimundo na Av. Pedroso de Moraes e em Goiânia	93
Figura 29 - <i>Corpooutro</i> na Av. Rebouças	95
Figura 30 - Evinha Sampaio - <i>Nau do asfalto</i> 2012	114
Figura 31 - Evinha Sampaio, <i>Nau do asfalto</i> , ESSELx – Lisboa	149
Figura 32 - Obra exposta na Mostra das Escolas que participaram da Quadrienal de Cenografia de Praga, República Tcheca, representando o Brasil. Prêmio Triga de Ouro 2011.	166
Figura 33 - Atores no exercício nº 3, Cepeca, Brasil (2011)	167
Figura 34 - Esquema da técnica de Michael Chekhov	168
Figura 35 - Fotografia de Miguel Murúa, Detalhe da primeira cena	168
Figura 36 - Detalhe de <i>A intrusa</i> , de Maurice Maeterlinck,	169
Figura 37 - Raimundo escrevendo minipágina no seu canteiro-casa	173
Figura 38 - Detalhe de Raimundo escrevendo uma mini página, utilizando caneta, régua e o molde do formato	173
Figura 39 – Evinha Sampaio, <i>Nau do asfalto</i> , Lisboa	184

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. TRAJETÓRIA DO PROCESSO CRIATIVO DA <i>NAU DO ASFALTO</i>	19
1.1 Como e porque tudo começou	20
1.1.1 Posicionamento frente à questão da loucura e como se deu a aproximação	21
1.2 Definição de <i>corpoooutro</i>	24
1.3 O processo criativo no Cepeca	25
1.3.1 Início do doutorado	27
1.3.1.1 Primeiro ano	27
1.3.1.2 Segundo ano	33
1.3.1.3 Terceiro ano	38
1.3.1.4 Quarto ano	46
1.3.2 Dificuldades e soluções encontradas	49
2. A OFICINA DA ESSÊNCIA NA CRIAÇÃO DA <i>NAU DO ASFALTO</i>	55
2.1 Procedimentos metodológicos do processo criativo da <i>Nau</i>	56
2.1.1 A impressão digital e a criação de signos	60
2.2. Anteparos ganham novas funções no processo criativo da <i>Nau do asfalto</i>	62
2.2.1 O texto (Luciana e Raimundo)	62
2.2.2 Textos complementares	65
2.2.3 Saco plástico	66
2.2.4 O tacho de ferro e as 200 bolinhas de gude	68
2.2.5 A mala e as bexigas	69
2.2.6 Letreiro manual de madeira	71
2.2.7 Caixa-casa de papelão de Raimundo	72
2.2.8 Lanterna de papel de seda, caixa de palitos de fósforo, vela, canto gregoriano e música sacra	74
2.2.9 Cavalinho de pau	75
2.2.10 Os balões sucateados e os bonecos de pano	76
2.2.11 Batom, esmalte e colar; argilas em pó e barro	77
2.2.12 Vestido de Luciana	79

2.2.13 Figurino de Raimundo	81
2.2.14 As placas de papelão, <i>banner</i> e cartaz de papel <i>couche</i> e papelão	83
2.2.15 O estandarte	87
2.2.16 Banquinho de madeira	88
2.2.17 Garrafa plástica com água	89
2.2.18 Colar luminoso	90
2.2.19 Óculos escuros	91
2.2.20 Duas toalhinhas de mão	92
2.2.21 Fotos do Raimundo	93
3. A CONSTRUÇÃO DO CORPOMÍDIA NA OBRAMÍDIA	94
3.1 Prólogo	95
3.2 O corpomídia na obramídia	97
3.3 Do que o <i>corpooutro</i> é corpomídia?	101
3.4 Porque a Teoria Corpomídia	108
4. AS DIFERENTES LINGUAGENS INSERIDAS NA ENCENAÇÃO	113
4.1 Teatro documentário/ Teatro político – Erwin Piscator	114
4.1.1 Os documentos da <i>Nau do asfalto</i>	119
4.1.2 Como o teatro documentário foi introduzido na <i>Nau do asfalto</i>	126
4.2 Traços do teatro brechtiano	128
4.3 Traços do teatro pós-dramático e performance	132
5. A TRAJETÓRIA DA NAU DO ASFALTO	136
5.1 As apresentações selecionadas	137
5.1.1 Apresentação na VI Mostra de Recortes Espetaculares do Cepeca	137
5.1.1.1 Depoimento do Rafael Rios	137
5.1.2 Estreia no TUSP	139
5.1.3 Em Sorocaba - Praça Dr. Ferreira Braga	141
5.1.4 Escola Pastor João Nunes - Guarulhos/ SP e Escola Estadual Joiti Hirata de Ensino Médio – SP	141
5.1.5 Apresentações internacionais	142
5.1.5.1 Escola Superior de Educação de Lisboa – ESELx	142
5.1.5.2 Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL	143
5.1.6 Centro de Convivência e Cooperativa – CECCO São Domingos	146
5.2. Tabela das apresentações da <i>Nau do asfalto</i>	147
6. CONCLUSÃO	148

7. BIBLIOGRAFIA	150
8. ANEXOS	162
Anexo A - Artigo CSO 2012	163
Anexo B – Artigo CSO 2013	170
Anexo C – Lei Antimanicomial	175
Anexo D - Entrevista Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva	178
Anexo E – Depoimento Rafael Rios	181
Anexo F - Crítica <i>Nau do asfalto</i> por João Menau - Lisboa	184
Anexo G - Portfólio da <i>Nau do asfalto</i>	187
Anexo H - Comprovantes das apresentações e públicos	194
Anexo I - Relatório CECCO São Domingos	212
Anexo J – DVD: apresentação mais recente da <i>Nau do asfalto</i> – TUSP 2013	215

Introdução

A *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica* apresenta o relato e a reflexão sobre os procedimentos metodológicos, atividades, produções, pesquisas teórica e prática de uma criação artística, desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - Cepeca, onde tive a oportunidade de apresentar passo a passo a evolução do processo criativo que me propus a realizar.

Esta pesquisa partiu da observação dos movimentos dos *corposoutros*, corpos dos doentes mentais que moram nas ruas da cidade de São Paulo. A angústia por vê-los diariamente em condições, muitas vezes, subumanas desencadeou a necessidade e o desejo de evidenciar a situação no palco, debater com os espectadores e buscar o entendimento dos meus preconceitos. A pesquisa em tempo integral só foi possível por causa da bolsa CAPES/ Demanda Social – DS, durante os quatro anos.

À concretização dos objetivos, priorizei a prática, a criação artística *Nau do asfalto* e suas apresentações, em detrimento do aprofundamento teórico, porque assim entendi sua importância dentro do projeto e da necessidade do diálogo entre arte, academia e sociedade. Muito poucas teses abordam o fazer teatral no e do Brasil, por isso, destaco como os processos, criativo e pedagógico, ocorreram em meu corpo, e as principais atividades realizadas que influíram para e no resultado alcançado.

A tese encontra-se assim estruturada: no primeiro capítulo, *Trajatória do processo criativo da Nau do asfalto*, encontramos o caminho percorrido pelo processo criativo da *Nau*, como e porque tudo começou, o posicionamento frente à questão da loucura, e como se deu a aproximação ao tema, a definição do conceito *corpoutro*, o processo criativo desenvolvido no Cepeca, o relato do doutorado subdividido do primeiro ao quarto ano, com todas as disciplinas cursadas, as atividades realizadas pelo e no Cepeca, e as dificuldades e soluções encontradas na pesquisa ao longo dos anos.

O segundo capítulo, *A Oficina da Essência* na criação da *Nau do asfalto*, traz como os procedimentos metodológicos da *Oficina da essência* – anteparos, impressão digital e construção de signos – foram utilizados na criação, e

as novas funções dos anteparos descobertas ao longo da pesquisa, com fotos e o detalhamento de cada um.

A construção do corpomídia na obramídia, o terceiro capítulo, expõe como o corpo cênico da *Nau do asfalto* se constituiu a partir da Teoria Corpomídia e como se deu o processo. Explica os conceitos corpomídia e obramídia, as razões que me levaram a esta denominação, como o *corpooutro* é corpomídia, e porque recorri a esta Teoria. O capítulo foi orientado pela coorientadora.

O quarto capítulo, *As diferentes linguagens inseridas na encenação*, apresenta as estéticas utilizadas na encenação do resultado artístico, e destaca os princípios aproveitados dos teatros documentário, brechtiano e pós-dramático e da performance. Expõe como se dá a colaboração de cada estética à obra, dialoga com o cinema documentário, a importância do documento, e coloca trechos de algumas entrevistas de atores e diretores que trabalham com o teatro documentário.

O quinto capítulo, *A trajetória da Nau do asfalto*, registra suas principais apresentações e a tabela com o local, data e quantidade de espectadores que já assistiram ao trabalho.

Por fim, a conclusão, bibliografia e anexos, que recebem informações complementares à importância dada, pelo projeto, ao atravessamento das fronteiras do campus universitário: os principais artigos publicados durante o doutorado, a Lei Antimanicomial, entrevista publicada sobre o Prof. Armando Sérgio, depoimento Rafael Rios, portfólio da *Nau do asfalto*, comprovação da maioria das apresentações e público, crítica de João Menau – Lisboa, relatório Centro de Convivência e Cooperativa - CECCO São Domingos, e o DVD com a apresentação mais recente da *Nau do asfalto*.

Capítulo 1. Trajetória do processo criativo da *Nau do asfalto*

1.1 Como e porque tudo começou

Em 2006, iniciei o curso *Núcleo permanente de formação de educadores*, Projeto IMPAES, composto de seis módulos, no Instituto Tomie Ohtake. No último deles, realizei a *Exposição Horizontalidade Contemporânea – 2009*, em que expus fotos de pessoas deitadas e empacotadas nas ruas de São Paulo, com o intuito de mostrar os corpos excluídos. Talvez aqui esteja o princípio da pesquisa de doutorado, mas não posso desconsiderar meu histórico, crenças e sonhos.

Moro no centro de São Paulo há muitos anos e, ainda, em 2009, comecei a perceber nas ruas da cidade a presença de um corpo diferente do do catador de papel, do viciado em drogas, do bêbado e do morador de rua, era o do doente mental. O olhar sobre essas pessoas desencadeou o mote desta pesquisa: a angústia cotidiana ao vê-los nas ruas surtando ou em situações de absoluta precariedade. Presenciei cenas deprimentes, como, por exemplo, assistir a uma mulher, ainda jovem, tirar sua calça comprida, suja, sem zíper, em plena Av. Ipiranga, sol a pino, às 12h30, e fazer suas necessidades físico-biológicas, perante milhares de transeuntes e motoristas dentro dos seus carros.

Era impossível fingir não ver cenas tão desumanas e grotescas, além de tantas outras. Resolvi levar ao palco o descaso com essa população. Não me sentia, nem me sinto capaz de resolver o problema, mas ao trabalhar cenicamente a questão, entrei em contato com meu sofrimento, limites perceptivos, preconceitos e a sensação de impotência. Assim tudo começou.

1.1.1 Posicionamento frente à questão da loucura e como se deu a aproximação

Quando iniciei a pesquisa, não tinha a menor ideia do que iria enfrentar. Nunca havia me debruçado sobre o assunto, mas, aos poucos, fui me inteirando dele por meio da leitura da obra *História da loucura*, de Michel Foucault, e aprimorei o meu olhar por treinar a percepção diariamente ao vê-los nas ruas. Após a observação cotidiana e o esforço para compreender o que via, iniciei uma pesquisa às pinturas de Bosch¹, Brueghel², entre outros, vídeos no *youtube* sobre manicômios brasileiros e fotografias dos pacientes, pinturas de artistas doentes mentais que encontrei no Museu de Imagens do Inconsciente³ e alguns DVDs sobre as biografias desses pintores.

Paralelamente aos trabalhos da pesquisa, tomei conhecimento de algumas correntes, corporativista e política, dos profissionais da Saúde Mental. Destaco aqui apenas duas: a dos defensores da continuidade dos manicômios ou do atendimento recluso aos pacientes, e a dos que defendem o tratamento humanizado com a inclusão social do doente mental, criadores do Movimento da Luta Antimanicomial Brasileira⁴. Quase catorze anos depois de sua criação, o governo

¹ Hieronymus Bosch foi um importante pintor holandês. Pintou aproximadamente quarenta obras com temáticas bem diferentes daquelas retratadas nas pinturas do Renascimento Cultural. Bosch deu um grande destaque ao imaginário, retratando os medos, problemas psicológicos, criaturas imaginárias (humanos e animais) e cenas de horrores. As ações e os detalhes das cenas são outras características encontradas nas pinturas do artista. Mesmo sendo católico, Bosch privilegiou temas psicológicos ao invés de cenas religiosas, fugindo assim do que se esperava para um artista da época. Nos séculos XVI e XVII, foi considerado herege e suas obras renegadas pela Igreja Católica e burguesia europeia. Isto aconteceu, pois Bosch rompeu com a tradição artística do momento. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/pesquisa/bosch.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

² Pieter Bruegel, o Velho. Pintor, escultor, arquiteto e decorador de tapeçarias e vitrais flamengo. Criou uma rica pintura narrativa, documentando costumes de época, tornando-se um dos mais representativos pintores flamengos do período Cinquecento (1500-1599) do Renascimento. Recebeu influências do pintor Hieronymus Bosch. Além da sua predileção por paisagens, pintou quadros que realçavam o absurdo na vulgaridade, expondo as fraquezas e loucuras humanas, que lhe trouxeram muita fama. Depois de casado, as suas personagens tornaram-se maiores e disformes. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2902.html>. Acesso em 20 nov. 2012.

³ Não encontrei o site oficial do Museu de Imagens do Inconsciente, entretanto existem várias informações disponíveis a seu respeito na internet.

⁴ O Movimento de Luta Antimanicomial começou em dezembro de 1987 em Bauru. Disponível em: <<http://www.pol.org.br/lutaantimanicomial/index.cfm?pagina=apresentacao>>. Acesso em: 15 de mai. 2011.

federal brasileiro sensibilizou-se com a questão, mais atentamente, a partir da Lei Antimanicomial 10.216 (nos anexos), elaborada pelo deputado federal, Paulo Delgado, do Partido dos Trabalhadores – PT, em 2001, com a finalidade de melhorar a situação do doente mental: fechar os manicômios e substituí-los por Centros de Atenção Psicossocial – CAPS, Hospitais Dia, Casas de Acolhimento Transitório – CATs, Consultórios de Rua, Comunidades Terapêuticas, Serviço Residencial Terapêutico – SRT, Saúde da Família e o Programa de Volta para Casa – PVC, implantado, em 2003, com o objetivo de garantir ao doente mental o pagamento do transporte de ida e volta do atendimento médico a sua casa. O PVC assiste 3,7 mil pessoas em mais de 600 municípios do país, porém todas essas ações ainda são insuficientes para atender à demanda social.

Dados do Ministério da Saúde registram que

3% da população geral sofre com transtornos mentais severos e persistentes; mais de 6% da população apresenta transtornos psiquiátricos graves decorrentes do uso de álcool e outras drogas; 12% da população necessita de algum atendimento em saúde mental, seja ele contínuo ou eventual; 2,3% do orçamento anual do SUS é destinado para a Saúde Mental.⁵

O problema está longe de ser resolvido em termos mundiais, tanto que, segundo a Organização Mundial da Saúde – OMS, da qual o Brasil é membro, as doenças mentais e neurológicas atingem aproximadamente 700 milhões de pessoas no mundo, ou seja, um terço do total de casos de doenças não transmissíveis. A OMS se reuniu em Genebra, na Suíça, em maio de 2013, com vários especialistas, para discutir o Plano de Ação para a Saúde Mental 2013-2020 no qual as doenças mentais estão presentes:

Os Estados-Membros têm quatro grandes objetivos: reforçar a liderança eficaz na saúde mental, proporcionar saúde mental abrangente, integrada e ágil com serviços de assistência social em ambientes comunitários, implementar estratégias de promoção e prevenção em saúde mental e fortalecer os sistemas de informação, evidências e investigação sobre o assunto.

O plano estabelece novos rumos para a área, incluindo um papel central para a prestação de cuidados baseados na comunidade e uma maior ênfase nos direitos humanos. Ele também enfatiza a

⁵ Disponível em: <<http://www.saude.sp.gov.br/humanizacao/areastematicas/saude-mental>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

capacitação de pessoas com deficiência mental e a necessidade de desenvolver a prevenção e uma sociedade civil forte.

O documento propõe indicadores e metas, tais como o aumento de 20% na cobertura do serviço para transtornos mentais graves e a redução de 10% da taxa de suicídio até 2020.⁶

Meu objetivo não é estudar nenhuma doença mental, apesar de trabalhar com as evidências que observei nos surtos psicóticos e no comportamento daqueles que estou nomeando de *corposoutros*, que será definido mais adiante. Utilizei o que foi observado em matéria-prima da criação artística, para trazer à tona o debate e a reflexão sobre a situação do doente mental nas ruas da cidade de São Paulo, que refletem a situação em todo o país. A aproximação ao tema foi apenas até onde necessito das informações, para a criação de um resultado artístico.

Segundo os psiquiatras, psicólogos e terapeutas ocupacionais entrevistados e que participaram dos debates nas apresentações do trabalho, os *corpooutros* observados na pesquisa de campo são pessoas que apresentam traços de transtornos mentais, como, por exemplo, da esquizofrenia, que traz no seu quadro sintomático o delírio e as alucinações. O delírio se caracteriza por uma visão distorcida da realidade, e as alucinações levam o paciente a acreditar que está sendo perseguido e a ouvir vozes, que podem ordená-lo a cometer suicídio ou homicídio.

No resultado artístico da pesquisa, utilizo dois textos do documentário *Omissão de socorro*, de Olívio Tavares de Araújo, que defende a continuidade do tratamento recluso. A omissão de socorro refere-se à falta de assistências médica e hospitalar oferecida pelo tratamento recluso aos doentes mentais. O grupo de psiquiatras envolvido no documentário entende que apenas o fechamento dos manicômios não resolveria o problema, acontece que o tratamento oferecido nos manicômios é considerado desumano. Contudo, utilizei os textos, com a autorização do diretor, mas, isso não significa que estou defendendo o prosseguimento dos manicômios, muito pelo contrário, mostro no palco a condição do doente mental nas ruas, sua criatividade, resistência, solidão, a beleza dos seus textos, mesmo em estado mental de delírio, e, principalmente, trago o problema em um formato artístico para ser debatido com os espectadores.

⁶ Disponível em: <<http://www.onu.org.br/66a-assembleia-mundial-de-saude-termina-com-nova-ameaca-a-saude-global-identificada/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

Trata-se de um assunto bastante complexo, de difícil solução. Penso que estamos em processo de acomodação e adaptação, provocado pelo fechamento de muitos manicômios.

Após a trajetória dos quatro anos do doutorado, entendo que existem graus de intensidade de cada paciente: os casos graves precisam de internação humanizada, e outros podem conviver socialmente se forem medicados e mantiverem o acompanhamento médico. No decorrer da tese, certamente voltarei ao assunto, porque as descobertas, convivência, depoimentos etc., ocorreram com frequência ao longo do projeto.

1.2 Definição de *corpooutro*



Figura 1. *Corpooutro* – Av. Paulista, foto de Maritza Farías Cerpa, 2011 (arquivo pessoal).

O conceito de *corpooutro*, corpo do doente mental que mora nas ruas de São Paulo, cunhado por minha coorientadora, sob a concordância do meu orientador, substitui o de *corpoulouco*, criado por mim. Utilizei-o por três anos e meio da pesquisa, até que compreendi ser necessário substituí-lo, pois carregava o estigma do louco, que vai de encontro ao que estou defendendo no projeto.

Cabe salientar, que não fiz nenhum exame neurológico ou de qualquer outra espécie nesses corpos, porque não me propus tal desafio, apenas trabalhei com a observação empírica. Vejo-os diariamente, e, aos poucos, fui conhecendo vários deles, sem nunca me aproximar, porém, fiquei sabendo onde costumavam ficar, horários em que eles poderiam passar, chegar ou sair de determinados lugares, se tinham perdido seus pertences, aumentado ou diminuído de peso, entre outras. Vi muitos desses *corposoutros* viverem seus processos de definhamento, ao longo dos quatro anos, presenciei surtos e cenas constrangedoras, como, por exemplo, ver um deles rasgar sacos de lixo e espalhar tudo pela rua, ou jogar no chão a sua refeição. Nesses momentos, me sinto impotente e não sei como agir.

O movimento do *corpooutro* é o principal estímulo do resultado artístico da pesquisa e será aprofundado no terceiro capítulo sob os princípios da Teoria Corpomídia⁷.

1.3 O processo criativo no Cepeca

Sou membro do Cepeca desde agosto de 2009, e tive a felicidade de ingressar no doutorado em 2010. A pesquisa está intrinsecamente ligada ao Cepeca, porque participei de todas as atividades desenvolvidas por ele, durante todo o projeto. O Cepeca e eu somos uma espécie de amálgama tão consolidado, que não sei onde começa um e termina o outro. Meu trabalho se confunde com o

⁷ A Teoria Corpomídia tem seus pilares na Semiótica peirceana, Neurologia e darwinismo. Eu a utilizo na fundamentação teórica da construção do corpo cênico, a partir da relação entre meu corpo, o *corpooutro*, anteparos, ambiente e público. O corpo de que fala a Teoria Corpomídia é um corpo que se faz em processo coevolutivo permanente de trocas com o ambiente.

Cepeca, e antes de comentar sobre o processo da *Nau do asfalto*, especificamente, exponho como funciona esse espaço privilegiado de pesquisa e criação artística das artes cênicas.

O Cepeca é um centro de pesquisa oficializado pela Universidade de São Paulo - USP e registrado, por mim, no CNPq. Em seus domínios acadêmicos, desenvolvem-se atividades artística e pedagógica, às quintas-feiras, das 10h às 14h, e a cada 21 dias, de preferência, seus 'pesquisadores'⁸ mostram os processos de criação dos projetos de mestrado e doutorado em andamento, e daqueles que ainda vão ingressar na pós-graduação.

A mostra permanente dos processos criativos ao meu orientador, fundador e coordenador do Cepeca, ao professor Eduardo Coutinho, vice-coordenador e aos colegas 'pesquisadores' é um privilégio, uma característica da nossa sistematização. A troca de conhecimento, sugestões, debates e críticas propositivas, só contribuem para a construção dos espetáculos, e pesquisas que proporcionam o aprimoramento do aprendizado do ator em todos os sentidos. Cada 'pesquisador' é o responsável por seu projeto, é quem filtra as sugestões propostas nos debates.

A obrigatoriedade da teoria vir acompanhada da prática, em qualquer projeto de pós-graduação, é o traço diferencial do Cepeca, conforme rege em seu estatuto:

[...] o objetivo principal do CENTRO DE PESQUISA é reunir, em grupo de estudos práticos sobre interpretação, professores, alunos de pós-graduação e de graduação. Metodologicamente projeta a realização de um roteiro de trabalho que compreende a aplicação de ações, procedimentos e exercícios decorrentes de projetos de pesquisa desenvolvidos por cada componente, visando resultados perceptivos em trabalhos práticos. (Estatuto do CEPECA, 2008, p. 2).

A prática artística verdadeiramente instituída pelo Cepeca inova e contribui para a reflexão de sua importância na ambiência acadêmica, afinal é a linguagem genuína do intérprete criador, seja qual for sua arte. O debate é bastante polêmico entre artistas e acadêmicos, e está apenas começando.

⁸ O termo *pesquisador*, cunhado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, provém da junção das palavras pesquisador e ator e está no título da primeira publicação do Centro, CEPECA: uma oficina de PesquisAtores.

Destaco o viés prático, tanto do meu projeto quanto o do Cepeca. Todas as inúmeras atividades desenvolvidas por mim e pelo Centro, mesmo aquelas que não parecem ser parte do desenvolvimento da pesquisa são importantes e colaboraram para os resultados teórico e artístico, e fazem parte do processo mútuo, inclusive as disciplinas cursadas.

1.3.1 Início do doutorado

1.3.1. 1 - Primeiro ano

Participei, oficialmente, pela primeira vez no Cepeca na Mostra *Experimentos/TUSP*⁹ - *Estudo, Ensaio, Exercício Cênico* na qual apresentei duas vezes a mesma sequência de movimentos do *corpooutro*: a primeira, com a música *Cry Baby*, de Janis Joplin, que impôs um ritmo aos movimentos; e a segunda, com um trecho da poesia China¹⁰. Nas mostras do Centro, costumamos realizar aulas públicas, em que apresentamos a teoria e prática da pesquisa. A participação do público só enriquece as reflexões das pesquisas.

No início de 2010, o professor Armando Sérgio sugeriu que nos dividíssemos em núcleos de criação artística. Convidada por Rejane Kasting Arruda, também doutoranda, constituímos o *Núcleo ZERO1*. Organizamos uma agenda para todo o ano, com ensaios às terças-feiras, das 13h às 17h30, na sala do Centro, com metade do tempo para cada uma, ou conforme a necessidade do processo e as

⁹ TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo – Rua Maria Antônia, 294 – Consolação – São Paulo/SP, em 31 de março, às 20h.

¹⁰ Moramos no terceiro mundo a contar do sol. Número três. Ninguém nos diz o que fazer. As pessoas que nos ensinaram a contar estavam sendo muito boazinha. Sempre é hora de ir embora. Se chover, você ou tem ou não tem um guarda-chuva. [...]. Oi, advinhe o que aconteceu? O quê? Aprendi a falar. Fantástico. A pessoa cuja cabeça estava incompleta começou a chorar. [...]. (PERELMAN, apud JAMESON, 1996, p. 55). DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

apresentações no Cepeca. Foi um ano de criação intensa, no qual criei a base do resultado artístico.

Matriculei-me no primeiro semestre em três disciplinas: *Teatralidades textuais não-dramáticas: lugares de luta na linguagem da dramaturgia contemporânea*¹¹, ministrada pelo Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC; *Os seres ficcionais: identidade e alteridade*, pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto Junior, da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP; e *V. Meyerhold e o ator do futuro: processos de incorporação vistos pelas neurociências*, pela Profa. Dra. Yedda Carvalho Chaves - ECA/ USP. Todas as disciplinas foram cursadas paralelamente ao desenvolvimento da pesquisa e das atividades no e do Cepeca.

A disciplina do professor Baumgärtel fora condensada em duas semanas com aulas diárias, e, por isso, ele priorizou o estudo dos textos. Analisamos vários autores contemporâneos: Heiner Muller, Gerd Poschmann, Martin Crimp, Jon Fosse, Peter Handke, Sara Kane, Jean-Luc Lagarce, Reinaldo Maia e Grace Passo.

A cada dia líamos um autor e discutíamos a respeito da teatralidade, performatividade, teatro pós-dramático, as inúmeras questões que caracterizam cada gênero, e os conflitos ainda bastante presentes entre os conceitos de dramático e pós-dramático, ou pós-dramático e performativo, ou teatralidade e performatividade. Vimos os princípios do texto contemporâneo e suas diferenças em comparação ao dramático, em cada autor. Não havia tempo de apresentarmos seminários, então na monografia intitulada *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica PERFORMATIVA?* apontei os princípios da teatralidade e performatividade da pesquisa, que serão comentados adiante.

Conclui que os textos-delírios utilizados são extremamente contemporâneos, mas não cabe uma comparação entre eles e os textos profissionais. Aqueles são documentos¹², algo contíguo à realidade, registros de um momento da vida real dos doentes mentais.

¹¹ A Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi (ECA/ USP) também era responsável pela disciplina.

¹² O termo “só ganhou a concepção moderna de prova ou testemunho, reino da razão, no fim do século XVIII. Embora o cinema só tenha surgido em 1895, parto da noção de documentário como um domínio repleto de possibilidades discursivas e de olhares subjetivos mais próximos do conselho, da opinião, que de uma comprovação objetiva.” Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9881@1&msg=28#>. Acesso em: 10 set. 2013.

Na segunda disciplina, o professor Bonfitto propôs a criação de um ser ficcional, não necessariamente um personagem, a partir de um tema escolhido pelo ator. Preferi a saudade, que se transformou em complemento da dramaturgia do projeto de doutorado. Ainda muito no início da pesquisa, o assunto provocou-me a busca por materiais que pudessem materializá-la na cena, e apoiei-me no movimento do *corpoooutro*, mas tão incipiente até aquele momento, que não deu o resultado esperado nas primeiras demonstrações nas aulas.

Nesse processo, trabalhamos em duplas, com três parceiros diferentes, um em cada fase. Na primeira dupla, mostramos nossos primeiros rascunhos, propomos mudanças uma à outra, para que fossem acatadas pelo parceiro.

Na segunda, surgiu a imagem dos balões cheios de gás hélio, como uma concretização da saudade, mas não havia ação dramática em desenvolvimento, porém, logo comecei a me relacionar com os balões no teto, e ali surgiu o verdadeiro processo. Abandonei a sequência anterior de movimento, aprofundei a relação corporal com os elementos cênicos e continuei a criação. Veio a imagem dos balões cheios de gás hélio saindo de dentro de uma mala, pois, até aquele momento, eu segurava com a mão os barbantes dos balões. Depois introduzi a argila em pó, em barro, a água e um trecho do poema *Adeus ano velho feliz*, de Sebastião Nicomedes¹³.

E na terceira, devíamos encontrar um ponto de intersecção entre as cenas das duplas, mas não conseguimos. No penúltimo dia de aula, apresentamos ao público o resultado alcançado.

Durante o curso, debatemos sobre o ator compositor, o ator criador independente que atua com mais autonomia, sem a dependência do diretor, que é justamente a proposta do Cepeca. Ainda na disciplina, levantamos questões sobre as ações físicas como eixo no trabalho do ator de Stanislávski a Barba, discutimos sobre personagem/ ser ficcional, diferenças entre experiência e informação (BONDÍA, 2001), a fluidez dos atores de Peter Brook, processos de criação, entre outros, e assistimos a alguns vídeos de Pina Bausch.

¹³ Sebastião Nicomedes de Oliveira é um ex-morador de rua a quem recorri, em 2010, na busca de um texto para o meu trabalho. Utilizei trechos de suas poesias até encontrar o documentário *Omissão de socorro*, e assisti a sua peça *Diário de um carroceiro*. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/_index.php/historia/8143-sebastiao-nicomedes/texto>. Acesso em: 10 dez. 2007.

No trabalho final intitulado *Práxis ou poiesis em uma nau de loucos* exponho as dificuldades e conflitos entre a *práxis* e a *poiesis* durante o processo criativo: até onde ator e personagem se mantêm nos seus espaços; até onde é possível equilibrá-los ou ter consciência de cada um no instante da criação; se é necessário esse domínio; e se ele pode ser alcançado. No último dia, refletimos sobre a prática e a teoria dos limites entre o ator e a alteridade; até onde o ator e suas dimensões corporais e psíquicas influenciam no personagem e vice-versa.

Anos depois, compreendo o quanto a disciplina dialogou com a pesquisa, apesar de eu não estar trabalhando com a criação de uma alteridade ficcional, mas com pessoas reais, que ao serem construídas, por mim, para o palco, tornam-se ficcionais. No entanto, é uma ficcionalização que tem suas particularidades e ajudou-me a olhar e aceitar as diferenças entre mim e o *corpooutro*.

A última disciplina do semestre, da professora Yedda Carvalho Chaves, que abordaria os “processos de incorporação vistos pelas neurociências”, a partir dos movimentos da Biomecânica de Meyerhold, poderia ter dialogado com a Teoria Corpomídia, que fundamenta a criação do corpo cênico, contudo o fato de a professora ter ficado doente, para a tristeza de todos, com certeza interferiu no desenvolvimento do curso.

O pouco tempo que tivemos para a prática dos *études* e outros exercícios biomecânicos, evidentemente, não permitiu uma maturação do processo, entretanto, despertou-me o interesse pelo tema. Ao fazer o *étude o golpe do punhal*, por exemplo, detectei a dificuldade de percepção de todo o corpo, em termos de postura, gesto, respiração, olhar, direção, forma, emoção, sentimento, entre outros. Era como se fosse preciso decompor o *étude* e treinar muito cada posição, cada gesto, ou repeti-lo de outra forma, como se estivesse olhando-o de fora. Foi possível experienciar, na prática, a falta de “compreensão psicofísica dos princípios biomecânicos”.

Também tive de faltar a duas aulas, porque o dia da disciplina coincidia com o curso do Cepeca na SP Escola de Teatro, sobre o qual comento mais adiante, e isso me prejudicou.

A monografia intitulada *Um diálogo entre uma nau de loucos, a Biodinâmica e a Neurociência* procurou mostrar as conversas possíveis entre estes elementos e o movimento do *corpooutro*.

Ainda no semestre, participei como ouvinte-assistente da disciplina *Encenações em jogo: experimentos de criação e aprendizagem do teatro contemporâneo*, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins. Fiquei responsável por anotar todas as instruções dadas aos alunos, durante os aquecimentos e jogos do curso, que seriam postadas no *blog* Acupuntura Poética.2010.

Trabalhamos com os processos de criação de Robert Wilson, Pina Bausch, La Fura Dels Baus e Zé Celso Martinez. O professor expunha a teoria do método, assistíamos aos vídeos e, em seguida, vinha a prática do modelo estudado. Os alunos se dividiam em grupo e mostravam suas criações no final da aula ou de cada bloco.

O conteúdo da disciplina influenciou-me bastante no início do processo criativo, pois pensava em criar um teatro de imagens, inspirado em Robert Wilson, e sei que muitas das que surgiram no trabalho tiveram influência do seu teatro. Ao longo da pesquisa, elas continuaram e ganharam outro significado, muito mais sociopolítico do que estético, pois compreendi a seriedade do que estava elaborando. A essa altura os objetivos já eram outros.

Paralelamente aos ensaios, disciplinas, Mostra Tusp, monografias, leituras de textos, trabalhei durante seis meses na organização da primeira publicação do Cepeca, na função de secretária executiva, antes mesmo da nomeação oficial¹⁴ em 12 de agosto de 2010. Organizei todo o material gráfico do livro, recolhendo os arquivos, organizando-os e assumindo a tarefa de contato entre a editora, diagramador e Cepeca. Também recolhi os termos de autorização de autor, publicação de imagem e fotografia dos dezesseis autores, um trabalho hercúleo. O livro foi publicado pela Associação dos Artistas Amigos da Praça - ADAAP, uma Organização Social – OS, por intermédio do contato de Ivam Cabral, ator e um dos fundadores da Companhia de Teatro Os Satyros.

Durante o processo de organização e produção, Cabral convidou o Prof. Armando e o Cepeca, para ministrarem o curso *Técnicas Convergentes para o Ator*, de maio a setembro, às quintas-feiras, das 14h30 às 17h30, carga horária de 64h, com férias em julho.

¹⁴ Trato de nomeação oficial a comunicação do Prof. Armando Sérgio perante todos os ‘pesquisadores’.

Ministrei 15h/aula, nas quais utilizei o *DVD* com as filmagens realizadas de alguns doentes mentais nas ruas de São Paulo. Expus aos alunos um resumo da pesquisa e o material que iríamos trabalhar, com o objetivo de apresentar um resultado no final do curso, inspirado na *Valsinha*, de Chico Buarque de Holanda e Vinícius de Moraes, uma sugestão do meu orientador.

Pratiquei com os alunos a observação do movimento do *corpoooutro*, as variações de ritmo e intensidade, com deslocamentos no espaço, e a ocupação dos planos baixo, médio e alto. Provoquei a reflexão a respeito do tema e coloquei em prática o mesmo processo desenvolvido na construção da dramaturgia cênica da pesquisa: a utilização do movimento do *corpoooutro* como estímulo à criação, e solicitei aos alunos que observassem os doentes mentais nas ruas e trouxessem o material.

Na segunda metade do curso, partindo da improvisação de cada encontro, íamos selecionando o material produzido e, aos poucos, montando uma dramaturgia cênica de 15min, composta por contribuições das técnicas propostas nos projetos de todos os 'pesquisadores'. O resultado foi apresentado ao público na própria SP Escola de Teatro. Na qualidade de secretária executiva, colaborei com a SP informando sobre os contratos do curso e recolhendo as assinaturas dos 'pesquisadores'.

No segundo semestre, matriculei-me na disciplina Encenação e Processos Compartilhados de Criação: da criação coletiva ao processo colaborativo, ministrada pelo Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva, que me inspirou a escrever o artigo *Uma nau de loucos em construção*, para o Grupo de Trabalho - GT/ Dança, Corpo e Cultura da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE -, da qual participava. No trabalho final do curso, escrevi sobre a existência ou não do processo colaborativo nas criações artísticas do *Núcleo Zero1* e do Cepeca. Três anos depois, transformei a monografia em um artigo para o segundo livro do Cepeca, a ser publicado em 2014¹⁵.

Ainda no segundo semestre, fui selecionada para o estágio do Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino – PAE, na matéria *Interpretação II*, do Curso de Artes Cênicas da ECA – USP. Acompanhei os ensaios dos trabalhos finais

¹⁵ *Cepeca: uma oficina de Pesquisatores 2.*

de cinco alunos¹⁶, e organizei a agenda de reuniões e apresentações das cenas dos alunos aos professores Armando Sérgio e Eduardo T. Coutinho.

Apresentei no VI Congresso da ABRACE o referido artigo, cursei a oficina *Trabalhando com a performance*, de Lois Weaver¹⁷ e apresentei a performance *Nau do asfalto*, selecionada dentre as doze das mais de trinta inscrições realizadas para a Mostra¹⁸, no Auditório de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Ao me inscrever, batizei o nome do resultado artístico da pesquisa. Ainda sob a influência das aulas com o professor Bulhões, adaptei a apresentação para aquela oportunidade. Era a primeira vez que apresentara fora do Cepeca, a experiência foi muito válida.

Durante todo o ano de 2010, fiz aula de dança contemporânea e participei das reuniões semanais, do Centro de Estudos em Dança – CED, na PUCSP, criado e coordenado pela Profa. Dra. Helena Katz, minha coorientadora desde o início do projeto, quando o professor Armando Sérgio sugeriu que eu tivesse um especialista em corpo.

1.3.1. 2 - Segundo ano

No ano seguinte, o Cepeca recomeçou as atividades em março, com os ensaios para a *Mostra Experimentos TUSP 2011*, na qual, em abril, participei pela segunda vez, apresentando dez minutos de aula teórica sobre a pesquisa, e 25 minutos de resultado cênico. Antes da apresentação, a jornalista Natassia Del Frate¹⁹, do portal <www.guiadoator.com.br>, entrevistou-me.

¹⁶ São eles: Ana Carolina Fabri, Caio Augusto Paduan, Fernando Interlandi Ferreira de Souza, Marcela Bannitz Colleto e Thiago Campos Amaral.

¹⁷ Lois Weaver é uma artista independente. Diretora, ativista e professora de Performance Contemporânea no Queen Mary College da Universidade de Londres. Disponível em: <www.portalabrace.org.br>. Acesso em: 30 out. 2010.

¹⁸ A Mostra de Performance do VI Congresso da Abrace foi uma homenagem póstuma a Renato Cohen dos seus curadores, os Profs. Drs. Lucio Agra e Marcelo Denny.

¹⁹ Cf. Entrevista do processo de criação em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-halcyopQDM>>.

Inscrevi-me na disciplina *Processos (em) Criação – Com ênfase em aspectos encontrados na German Dance*, ministrada pela Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira. Durante o curso, participei de quatro atividades que foram propostas: apresentação e projeto escrito do seminário; apresentação do gesto individual, dez minutos de cena da pesquisa; e uma monografia relacionando o conteúdo da matéria à pesquisa.

O curso me aproximou da *germany dance* e ajudou-me a perceber que a repetição possui significado bem diferente, na pesquisa, daquele compreendido por Pina Bausch e tantos outros artistas da dança, teatro e performance. O *corpoutrou* utiliza a repetição em sua vida real e, por isso, a coloco em cena, para demonstrar seu comportamento, e não como um recurso estético, pois o *corpoutrou* pode ficar várias horas repetindo o mesmo movimento, sem demonstrar cansaço. A repetição tem outra origem, vem de outro lugar, é uma característica de vários *corpoutrous* e um dos princípios da pesquisa.

Dando continuidade às experimentações da criação cênica, resolvi incluir na cena da Luciana, um pequeno trecho do hino *Pange Lingua*.²⁰ Para aprender a cantá-lo em latim, contatei o professor Marco Antonio da Silva Ramos²¹, que me indicou seu mestrando, Paulo Frederico de Andrade Teixeira. Ele me ensinou a pronúncia da letra da música e ensaiou comigo: *Tantum ergo Sacramentum/ Veneremur cernui/ Et antiquum documentum*.²²

Entre 21 e 22 de maio, participei do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança da Associação Nacional de Dança – ANDA²³, o qual foi realizado na Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sobre as *Contrações Epistêmicas* - outros saberes que permeiam a dança ampliando o seu conhecimento.

Participei do comitê Dança e (em) Política, sob a coordenação da Prof.^a Dra. Gilsamara Moura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, e tive a

²⁰ O Hino *Pange Lingua* foi escrito por São Tomás de Aquino (1225 -1274), como um convite para a adoração do Mistério da Eucaristia. As duas estrofes finais (*Tantum ergo* e *Genitori, Genitoque*) são cantadas dentro da capela durante a incensação final que conclui o ato. Este Hino é considerado o mais bonito dos hinos compostos pelo Aquinate e é um dos sete grandes hinos da Igreja Católica.

²¹ Coordenador do Projeto *Comunicantus*: Laboratório Coral, da Faculdade de Música da ECA/ USP.

²² Tradução: O Sacramento tão grande/ Veneremos curvados/ E a Antiga Lei. Disponível em: <<http://letras.mus.br/catolicas/tantum-ergo-latim/traducao.html>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

²³ A ANDA está dividida em seis comitês temáticos: 1) Produção de Discurso Crítico; 2) Dança e Mediações Educacionais; 3) Dança e (em) Política; 4) Dança em Configurações Estéticas; 5) Interfaces de Dança e Estados do Corpo e 6) Memória e Devires em Linguagem de Dança.

oportunidade de debater sobre a postura política da pesquisa, dança e movimento do *corpoooutro*, além da troca de conhecimento com os demais participantes.

Quatro dias depois, o Cepeca realizou a exposição *Núcleo Zero1 em Retrato*, com vinte e seis fotos coloridas, tamanho 30x40 cm, que registraram os processos de criação de Rejane K. Arruda e o meu, no saguão do Teatro Laboratório do CAC/ ECA/ USP, onde permaneceu por um mês. Uma fotografou a outra. O evento foi transmitido *online*²⁴, com música ao vivo do violonista Thiago Faria, da Faculdade de Música da ECA/USP, um coquetel simples, sorteio de livros e a inauguração da placa com a logomarca²⁵ do Cepeca. O evento recebeu o apoio da Comissão de Cultura e Extensão Universitária – CCEx/ ECA/ USP, sem o qual não seria possível a sua realização. Produzi todo o evento, do projeto de solicitação da verba ao lançamento.



Figura 2. *Exposição Nau do asfalto em Retrato*. Saguão Teatro Laboratório. Foto de Miguel Murúa, 2012 (arquivo pessoal).

²⁴ Cf. <www.iptv.usp.br>.

²⁵ A logomarca foi idealizada por Sérgio Nóbrega, do Departamento de Assessoria e Comunicação da USP.

Depois do saguão do Teatro Laboratório, expus individualmente na Passagem Literária da Consolação²⁶, a *Exposição Nau do asfalto em Retrato*, entre 10 de julho e 4 de agosto, com vinte fotos e elementos cênicos do resultado artístico; e, de 1º a 22 de setembro, na Cooperativa Paulista de Teatro - CPT. Também, em vários espaços onde apresentei o trabalho, no entanto a quantidade de fotos varia conforme as possibilidades do local, e sempre com entrada franca.

O registro do processo de criação em fotos tem sua importância no decorrer do desenvolvimento do processo, porque documentou um momento intenso de construção da dramaturgia cênica: elas destacam os anteparos utilizados na cena, fazem uma antessala para o espectador, despertam seu interesse pelo trabalho e aquecem-no para o que ele vai ver no palco.

Em 20 de setembro, apresentei o resultado cênico na *V Mostra Recortes Espetaculares do Cepeca 2011*, no Teatro Laboratório – Sala Alfredo Mesquita, quando minha coorientadora assistiu a ele pela primeira vez; e, no dia seguinte, na sala do Cepeca, também com debate.

No primeiro dia, recebi um presente: o depoimento do artista plástico e funcionário do CAC, Rafael Rios, que me ajudou na confecção de alguns adereços cênicos da *Nau*, com mais de 15 minutos de elogios, que foi transcrito na íntegra para os anexos; e no segundo, recebi, também, pela primeira vez, a presença de cinco psicólogos do CAPS - Taboão da Serra/ SP.

Era importante para o andamento da pesquisa, conhecer a opinião de profissionais da Saúde, pois era minha intenção saber se estava no caminho certo, porque o objetivo da pesquisa não era apenas cênico, mas sociopolítico, e, até aquele momento, apenas artistas, com foco no conhecimento técnico e acadêmico do teatro, tinham colaborado.

Paralelamente à continuação da pesquisa, entrevistei meu orientador e submeti a entrevista à seleção da Revista *Lamparina*²⁷, da Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG, que traz a trajetória acadêmica do entrevistado, da

²⁶ A Passagem Literária da Consolação é um espaço cultural que possui três sebos e exposições permanentes de artistas plásticos, fotógrafos, entre outros. Está situado embaixo da Rua da Consolação. É uma travessia subterrânea que pode ser acessada nos dois lados da rua, e um deles fica ao lado do cinema Belas Artes. A curadoria do espaço é de Odete Machado.

²⁷ A entrevista foi publicada impressa na *Lamparina Revista de Ensino de Teatro*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes – UFMG, v. 1, ano 2, p. 159-161, 2011. E também *on-line*. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/49/39>>.

graduação à criação do Cepeca, destacando a importância do Centro na pesquisa de pós-graduação em Artes Cênicas. Também se encontra nos anexos.

Particpei da oficina *O corpo musical no teatro*, ministrada por Jean-Jacques Lemêtre, músico do Théâtre du Soleil, entre 17 e 19 de outubro no CAC, na qual pratiquei exercícios de criatividade, coordenação motora, ritmo, concentração, trabalho em grupo, voz, entre outros. O trabalho corporal e o conhecimento transmitido por Lemêtre, não só pela prática dos exercícios, mas também por suas convicções ideológicas, provocaram reflexões sobre os materiais recicláveis com os quais trabalho.

Apresentei a pesquisa no 1º Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - SPA/ ECA/ USP, em novembro. O evento reuniu pesquisadores com o objetivo de divulgar e trocar conhecimentos. Questionaram-me se possuía autorização de imagens das pessoas que apareciam no vídeo que apresentei - doentes mentais nas ruas de São Paulo. Evidentemente, que não, pois não tinha coragem de me aproximar deles, e não via sentido, porque eles podem inventar um nome e muitas vezes não possuem documentos. Esse material só foi utilizado em trabalhos acadêmicos, sem fins lucrativos.

Logo no início de novembro, apresentei o resultado cênico no Cepeca, exclusivamente, para uma plateia de convidados: professores do Instituto de Psicologia da USP – IPUSP e da Psicologia das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU, uma psicóloga do CAPS Butantã, duas usuárias²⁸, Jorge Loureiro, dramaturgo e encenador português, e alguns amigos. Foi a primeira vez que usuárias assistiram ao trabalho. Uma delas deu um depoimento bastante estimulador, o qual está postado no portal do Cepeca: <<http://www.eca.usp.br/cepeca/index.php?q=node/109>>.

Devido a esta apresentação, a Profa. Dra. Maria Luisa Schimidt, do IPUSP me convidou, para apresentar o resultado cênico em 2 de dezembro, no encerramento da disciplina *Psicologia e Saúde* aos alunos da graduação, com debate no final, em que também esteve presente a psicóloga e psiquiatra Yanina Stasevskas, do CAPS Butantã. Ela me aconselhou a ter um acompanhamento psicológico ao longo do doutorado, pois o tema era muito delicado, e eu não poderia

²⁸ O termo “usuária (o)” é utilizado nos CAPSs para denominar os pacientes que o utilizam, e não possui nenhuma relação com usuário de droga.

continuar sem esse apoio. Sua recomendação deixou-me preocupada, e volto a abordar o assunto ao comentar sobre as dificuldades da pesquisa.

1.3.1. 3 - Terceiro ano

Diante da situação financeira restrita, sobrevivendo tão somente com o valor da bolsa Capes, propus à Associação Cristã de Moços – ACM, apresentar a peça gratuitamente em troca do condicionamento físico pela musculação, pois precisava tratar de uma contratura muscular crônica²⁹ nas coxas, recomendado pelo médico do Hospital das Clínicas, da Medicina Esportiva. Acordamos que eu ministraria cinco workshops para os sócios e funcionários e apresentaria a peça; em troca, faria todas as aulas que quisesse e pudesse. Ganhei o plano completo e iniciei o tratamento imprescindível para continuar a pesquisa.

Ainda em janeiro, fiz a primeira e única visita ao CAPS Butantã, no dia da festa de aniversário dos seus usuários. Era uma visita difícil para mim, contudo, precisava enfrentar meus limites e preconceitos. Permaneci do início ao fim da comemoração, mas não foi fácil, pois fico muito deprimida ao ver alguns *corposoutros* que a minha percepção não conseguia compreender.

Não sei encarar com naturalidade um *corpooutro* paralisado, que mal consegue falar uma palavra, caso específico de um usuário abandonado pela família em um manicômio, sem ninguém no mundo, felizmente tratado e mantido pelo Serviço Residencial Terapêutico - SRT³⁰. Sai de lá bastante cansada, triste e me questionando da cabeça aos pés, com dúvidas existenciais que ninguém sabe me responder.

²⁹ Tratei do problema e da preparação corporal para a pesquisa ao longo do projeto.

³⁰ “O Serviço Residencial Terapêutico (SRT) – ou residência terapêutica ou simplesmente “moradia” – são casas localizadas no espaço urbano, constituídas para responder às necessidades de moradia de pessoas portadoras de transtornos mentais graves, institucionalizadas ou não. O número de usuários pode variar desde 1 indivíduo até um pequeno grupo de no máximo 8 pessoas, que deverão contar sempre com suporte profissional sensível às demandas e necessidades de cada um.” Disponível em: <<http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/120.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

Escrevi o artigo *Cepeca: uma banca permanente*³¹, para o Congresso Internacional Sobre outras Obras – CSO 2012³² da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – Portugal, o qual fora aprovado pelo sistema *double blind review*³³. Obtive a verba da Pró-Reitoria da Pós-Graduação da USP – PRPG, para participar do evento.

Antes da viagem a Portugal, retomei o projeto de doutorado juntamente com o Cepeca. Iniciei os ensaios e a finalização da produção da *Nau do Asfalto* para a estreia na *Mostra Experimentos TUSP 2012*, e comecei a produção executiva da participação do Centro no evento, no qual costumamos participar anualmente. Providenciei sua inscrição, os *banners* dos espetáculos, a venda de livros e a divulgação. Foram apresentadas duas peças e quatro aberturas de processo.

Convidei Adriana Patrício, atriz, produtora de teatro e dança, para me ajudar na divulgação da estreia. Ela contatou a aluna Gabriela Costa, do Curso de Jornalismo da PUCSP, que me entrevistou e publicou a entrevista no *Youtube*³⁴. Também foi ao ar pela TV PUC no Canal Universitário, 11 na NET e 71 na TVA, no *Programa Universidade Aberta*.

Em 14 de março, estreei a peça realizando um debate, após a apresentação, com a participação de Miriam Chnaiderman, psicanalista e cineasta, o Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho – CAC/ ECA/ USP e Patrícia PatVanjú Noronha, professora da UNICAMP, artista da dança e do teatro que, naquela ocasião, era professora do CAC. Também trouxe de volta a *Exposição Nau do Asfalto em Retrato*.

Ainda na estreia, entreguei ao público papel sulfite para que registrassem suas impressões, sentimentos, sensações que haviam vivenciado

³¹ No artigo, descrevo a dinâmica das atividades do Cepeca e comento a respeito de duas de suas pesquisas em desenvolvimento. O artigo está nos anexos e no site: <http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Atas_2012.pdf>.

³² O CSO só permite que se apresentem artigos sobre as obras de outros artistas. Sendo assim, selecionei as pesquisas dos mestrandos João Bourbonnais e Maritza Fariás Cerpa. Disponível em: <<http://www.cso.fba.ul.pt/>>. Acesso em: 10 out. 2012. O CSO 2012 ocorreu nos dias 30 e 31 de março a 3 de abril, com atividades das 9 às 19h e intervalos para o almoço e os *coffee breaks*.

³³ Nesse sistema, primeiro enviamos o resumo e, se aprovado, enviamos o artigo completo. Nas duas etapas o nome do autor é omitido.

³⁴ Matéria TV PUC: <<http://www.youtube.com/watch?v=wHI5g0y2cv8&feature=youtu.be>>.

durante a apresentação da *Nau do asfalto*. Destaco, dentre o material recolhido, a poesia de Elis³⁵ Lua, colaboradora da Revista *Viração*.

A seguir, tratei de organizar a viagem a Portugal. Embarquei dia 27 de março e voltei dia 4 de abril. O CSO teve início dia 29 de março e terminou em 3 de abril. Além do artigo, apresentei na Sala de Eventos³⁶ o *Cepeca em Vídeo*, com algumas de suas pesquisas em andamento.

Era a primeira vez que um artigo de minha autoria fora apresentado em um congresso internacional e, com muita honra e alegria, divulguei o *Cepeca* no continente europeu. Todo esse processo desde o escrever o artigo, passar pelas duas seleções, descobrir uma maneira de ir ao congresso, preparar os documentos exigidos pela reitoria, atualizar o passaporte, viajar ao exterior, entrar em contato com outros artistas e muitos trabalhos durante toda a permanência em Lisboa, só colaboraram com o meu amadurecimento acadêmico.

Em Lisboa, contatei a Escola Superior de Teatro e Cinema - ESTC, que estava em recesso pascal, mesmo assim, conversei com alguns professores por e-mail, e deixei de presente no hotel, para a ESTC, um exemplar do nosso primeiro livro. O contato acabou resultando em nossa ida a Portugal, quando ganhamos o Edital de Intercâmbio e Atividades de Cultura da USP 2012.

Ainda em Portugal, soube que o *Cepeca* participaria do *III Seminário de Pesquisa da ECA*, em maio, e que o meu artigo seria o texto apresentado no evento.

De volta ao Brasil, recebi o link da matéria do *youtube*, e a partir de de abril, escrevi um texto e comecei a enviar às escolas, faculdades, centros de convivência, amigos, entre outros, propondo a apresentação gratuita da *Nau do asfalto* onde fosse possível.

A divulgação proporcionou quatro apresentações na Semana de Luta Antimanicomial³⁷: dia 15, apresentei no Centro de Convivência e Cooperativa

³⁵ Poesia *Elogio de loucura*, de Elis Lua criada na estreia da *Nau do asfalto* no TUSP em 2012. “A dor que me dói/ Não é minha/ Vozes gritam/ A perfurar a alma/ O sangue pinga / A conta gota/ A sugar o Direito/ A anular o Humano/ Humano? Humano!/ A rua não é opção/ Assusto a Ordem/ Meu nome?/ Rá Rá Ra/ PIADA / O Delírio, minha casa/ Vivo a mentira/ FUJO PARA SER EU/ Transito a cidade nua crua/ Sou vista, temida, Louca – SOU EU/ Esse Momento é o Caos.”

³⁶ A Sala de Eventos estava programada para receber as atividades práticas do CSO. As apresentações eram realizadas durante os intervalos para o *coffee brake*.

³⁷ A Semana de Luta Antimanicomial é sempre naquela em que se encontra o dia 18 de maio, logo a data do início varia.

de Vila Maria/ Vila Guilherme - CECCO VM/VG-TROTE, equipamento da Secretaria Municipal de Saúde de São Paulo; dia 17, em praça pública, a convite do Conselho Regional de Psicologia de Sorocaba, fui antes conhecer o espaço; e dia 18, encerrei as comemorações da Semana de Luta no IPUSP, a convite de Danilo de Carvalho Silva, Diretor Geral do Centro Acadêmico Iara Iavelberg - Gestão Mãe de Pano. Ele havia assistido à peça no ano passado. Como não se tinha pauta no teatro da faculdade naquela semana, a Profa. Dra. Miriam Fernandes, do Curso de Psicologia da FMU, também me convidou para apresentar no dia 23.

Ainda em maio, o Cepeca lançou sua Revista Científica Eletrônica *PesquisAto*³⁸. Divulguei o evento e colaborei, desde o princípio da ideia de Umberto Cerasoli Jr., doutorando do Centro de Pesquisa, com os encaminhamentos burocráticos para conseguir a autorização da revista. O processo durou um ano e meio. O lançamento encontra-se no *Youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=eB2mzxso8cU&feature=youtu_data_player_ube>.

Concedi uma entrevista ao jornalista Eduardo Sales de Lima, do *Jornal Brasil de Fato*: <www.brasildefato.com.br>, em 13 de junho, que foi publicada no site <<http://www.brasildefato.com.br/node/11391>> e no jornal impresso³⁹. Lima estava elaborando uma matéria sobre o morador de rua e soube da *Nau do asfalto*.

Inscrevi-me no II Congresso da Associação Nacional de Dança 2012 – ANDA, com o artigo intitulado *Três minutos de coevolução na Praça Desembargador Mário Pires*. O evento foi realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP - Campus São Paulo, e organizado pelos Programas de Pós-Graduação da UNESP e USP de 4 a 6 de julho.

A Profa. Dra. Briseida Dogo de Resende, do IPUSP, avisou-me que Raimundo Arruda Sobrinho, um dos autores dos textos-delírios da *Nau do asfalto*, havia ganhado um *blog* <<http://ocondicionado.blogspot.com.br>> e um perfil no *facebook* <<https://www.facebook.com/ocondicionado>>. Criados por Shalla Monteiro, publicitária, eles ajudaram Raimundo a ser reencontrado por sua família e a deixar o canteiro central da Av. Pedroso de Moraes, em Pinheiros, um dos bairros nobres de São Paulo, onde ele morou por mais de 18 anos. Essa transformação na vida de Raimundo trouxe alterações na criação da *Nau*. Acrescentei um cartaz com a

³⁸ Disponível em: <<http://revistas.usp.br/pesquisator/user>>. Acesso em 2 dez. 2012.

³⁹ LIMA, Sales de. *O corpolouco à deriva*. **Brasil de Fato**, São Paulo, 7 jan. 2013. Entrevista, p. 10.

novidade, porque nessa fase da pesquisa, já tinha a consciência de que estava trabalhando com teatro documentário.

Matheus Rufino e Vanessa Negrini, alunos do segundo ano do Curso Superior do Áudio Visual – Cinema, Televisão e Rádio – CTR, da ECA/ USP, diretores do curta-metragem *Trauma*, convidaram-me para interpretar “A madrasta”, porque tinham visto algumas cenas do meu trabalho no *Youtube* e desejavam utilizar um dos figurinos e textos da peça no filme⁴⁰.

Em algumas cenas do curta, minha personagem falava o texto da *Nau*, para conversar com sua enteada e os participantes do baile. O texto dito de outra forma e em outra linguagem artística ofereceu novas possibilidades no fazer e divulgou a pesquisa.

Marquei o Exame de Qualificação e convidei para a banca, sob a aprovação do meu orientador, as Profas. Dras. Maria Helena F. de Araujo Bastos (CAC/ ECA/ USP) e Helena Rosalia de Oliveira Tassara, cineasta. E para assistirem à apresentação, convidei os alunos e professores da Escola Estadual Alberto Torres, no Butantã. Ainda não havia apresentado o trabalho a alunos do Ensino Médio e da Educação de Jovens e Adultos – EJA.

Abro um parêntese, para justificar o convite à escola, pois ao longo da carreira, tenho desenvolvido alguns trabalhos pedagógicos com alunos de escolas públicas, a respeito das peças ou espetáculos de dança que lhes apresento. Com antecedência, realizei uma reunião com a diretora e os professores da escola: expliquei a pesquisa, o tema da peça e como ocorreu o processo criativo, indiquei filmes sobre o assunto, e foram distribuídas 50 cartilhas doadas aos alunos por Marília Capponi, secretária do Conselho Regional de Psicologia de São Paulo - CRPSP. A apresentação do exame ocorreu no Teatro Laboratório da ECA/ USP e, no dia seguinte, fui à escola conversar com os alunos que assistiram à peça, porque não fora possível realizar o debate por causa da qualificação.

Para o Exame de Qualificação, organizei no saguão do teatro a *Exposição Nau do Asfalto em Retrato*, expus todos os materiais e elementos cênicos já utilizados durante o processo criativo, e com a colaboração de Vitor Mendes Coroa - aluno do quarto ano do Curso Superior de Audiovisual da ECA/ USP -

⁴⁰ O roteiro foi inspirado no conto de fada *Cinderela*, de Charles Perrault. O curta-metragem estreou na Semana do Audiovisual - SAV, em 16 de agosto de 2013, no Auditório A do CTR.

montamos uma cabine e conseguimos finalmente mostrar um cinema⁴¹ feito em uma caixa de sapato, objeto que também fez parte das minhas brincadeiras de rua da infância. Entretanto, por motivo de segurança, utilizamos uma de madeira, e o público assistiu a sete *slides* com imagens dos pacientes do manicômio de Barbacena⁴², mais conhecido por Colônia, projetados pelo cineminha dentro da cabine.

Ainda em 23 de agosto, apresentei a *Nau do asfalto*, com debate, na 9ª Mostra de Artes Cênicas do Senac, pois havíamos sido convidados por Laura Melamed Barbosa, docente coordenadora do Senac Santana. Produzi a Mostra do começo ao fim.

Dando sequência à trajetória da *Nau*, uma semana depois, a apresentei na Escola Estadual Pastor João Nunes, em Guarulhos aos alunos de EJA, com debate.

O PPGAC promoveu o curso *A Política da Experiência Estética nas Performances Contemporâneas Europeias*, ministrado pela Profa. Dra. Kati Röttger e pelo Prof. Alexander Jacobs, da Universidade de Amsterdã, entre 6 e 17 de agosto, que coincidia com o Exame de Qualificação. Contudo, participei como ouvinte de apenas três aulas, porque me interessava o seu conteúdo: vídeos de performance e exposições de arte, antropologia da imagem na e da cena, assunto bastante estudado na Alemanha e textos de Umberto Eco, Vladimir Propp e Hans Belting.

Inscrevi-me na disciplina *O ator como forma fílmica*, condensada em oito semanas, organizada pelos Profs. Drs. Ismail Norberto Xavier e Pedro Maciel Guimarães, sendo as aulas ministradas por este. Por se tratar de cinema, entendi que a matéria poderia contribuir com a pesquisa, já que estou trabalhando com teatro documentário.

Estudamos o trabalho do ator e do diretor em diferentes formatos e escolas cinematográficas: curta e longa-metragem, documentário; cinemas

⁴¹ A montagem desse cinema foi um processo longo, pois não sabia como fazê-lo, até encontrar o Vitor. Na infância, o cineminha era confeccionado em uma caixa de sapato, e meus irmãos e alguns amigos desenhavam a história e projetavam-na na parede da sala. As imagens não eram animadas. Já na igreja, o padre projetava à noite, ao ar livre, filmes religiosos. Era um dia especial.

⁴² Manicômio de Barbacena, Minas Gerais, criado em 1903, para o tratamento de tuberculose na Fazenda da Caveira, que pertenceu a Joaquim Silvério dos Reis, conhecido oficialmente como traidor da Inconfidência Mineira. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=-2O0WIW5pFc>>. Acesso em 10 out. 2009.

americano, europeu e brasileiro; assistimos a várias cenas que serviam de exemplo ao assunto debatido; na penúltima aula, recebemos Vanderlei Bernardino, professor e ator, que expôs a trajetória do Teatro de Arena e do Cinema Novo, juntamente com Renan Roviada, diretor de cinema e ator, que comentou sobre seu filme *Entre nós dinheiro*; e na última aula, recebemos as diretoras de curta-metragem Jasmine Tanure (*Descompasso*), Gabriela Amaral Almeida (*A Sutil Circunstância*), e o diretor Marco Dutra, do longa-metragem *Trabalhar Cansa*.

Para a avaliação, o professor solicitou um *paper* a respeito de um ator que trabalhasse em mais de uma mídia e que analisássemos se o conceito “ator-autor”⁴³, de McGilligan, estava presente na obra desse ator. Escolhi Lima Duarte atuando nos filmes *Sargento Getúlio*, de Hermano Penna, e *Eu, tu, eles*, de Andrucha Waddington; e pela TV, a novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes. Senti dificuldade ao longo da matéria, porque não possuía repertório condizente à maioria dos alunos a respeito do universo cinematográfico, mas o aprendizado sobre cinema e especificamente sobre documentário colaborou com a pesquisa.

A Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos ofereceu a disciplina *Da Pedagogia à Cena (C. Stanislavski - J. Grotowski), da Cena à Pedagogia (V. Meyerhold - T. Kantor): Perspectivas, Heranças e Fricções* que teve início em 16 de agosto. Assisti às aulas como ouvinte, porque tinha apresentações agendadas da *Nau*. Os textos eram lidos em casa e na sala de aula, com o objetivo de localizar alguns conceitos dos referidos autores que são divulgados erradamente e caem no senso comum como se estivessem corretos.

Antes de iniciarmos a leitura dos textos na sala de aula, os quais eram lidos recorrendo a mais de uma tradução, no intuito de encontrar a melhor compreensão do autor, Maria Thais introduzia os dados históricos do país de cada diretor, com a participação dos alunos. Esse panorama sociopolítico do autor nos mostrou o quanto é importante conhecê-lo, para compreender a criação de sua poética. Após a leitura dos textos das duplas – Stanislavski e Grotowski/ Meyerhold e Kantor – tínhamos de escrever um pequeno texto apontando alguma questão trazida por eles e fazer uma reflexão crítica sobre o assunto.

Viajei ao Rio de Janeiro, para apresentar a comunicação *Um recorte em um fluxo de coevolução* na qual comento o discurso de um delírio, semelhante

⁴³ O ator-autor é aquele intérprete capaz de inserir seu estilo pessoal de interpretação ao personagem, a um plano ou à *mise en scène* do filme.

aos utilizados no meu resultado cênico, no *VI Seminário da Faculdade Angel Vianna*⁴⁴. Utilizei os conceitos da Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER), no qual abordo como ocorre o fluxo de informações entre os corpos e o ambiente. O artigo foi apresentado dia 28 de setembro na mesa *Clínica e Práticas Terapêuticas*.

A partir de 1º de outubro, comecei a frequentar as aulas teóricas, como ouvinte, do *Curso de Especialização Técnica Klaus Vianna* da PUCSP, aos sábados, que acolhe em sua grade curricular a Teoria Corpomídia. As aulas sobre a Teoria foram divididas entre suas autoras, Helena Katz e Christine Greiner.

A Faculdade Paulista de Artes - FPA convidou o Cepeca para apresentar, em suas instalações, a *VI Mostra de Recortes Espetaculares*. Aos alunos de pós-graduação, apresentei a pesquisa teórica no Auditório da FPA, e aos da graduação e o público em geral, a *Nau do asfalto* no Teatro Ruth Escobar, com entrada franca. Os debates foram muito proveitosos, porque todos os espectadores eram alunos-atores e demonstraram grande interesse pela pesquisa.

No dia seguinte, participei do "*Projeto Vocacional Apresenta - Fórum de Ação Cultural* no CEU Feitiço", também com debate, a convite de Paco Abreu, professor e ator, com a presença dos alunos do Ensino Médio da Escola Estadual Joiti Hirata. Realizei antes a reunião com a coordenadora da escola, Marilda Lopes e os professores.

Ainda em outubro, a psicóloga Rosângela Kohlmann, organizadora do XXV Encontro de Abordagens Humanistas e Fenomenológicas-Dasein Marília, convidou-me para abrir o evento em 26 de outubro às 19h30 na Universidade de Marília – UNIMAR.

Participei da oficina *Dramaturgia Corporal*, ministrada por Marcelo Gabriel⁴⁵ na Galeria Olido, inserida no IV Festival de Dança Contemporânea 2012. A oficina propunha "uma revitalização instintual e pré-interpretativa na comunicação aplicada às artes cênicas, como força dramático/expressiva". (GABRIEL, M., 2012).

⁴⁴ O seminário foi realizado na Faculdade Angel Vianna – FAV, no Rio de Janeiro de 27 a 29 de setembro de 2013.

⁴⁵ Criador, diretor, ator, dançarino, escritor e *videomaker*. Em 1987 fundou a Companhia de Dança Burra, por meio da qual ele busca realizar "uma dança de resistência, um teatro físico que se baseia num depoimento pessoal e intransferível". A obra do artista se compõe essencialmente de solos. Recebeu dois prêmios APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte: em 1995, pelo espetáculo O Estábulo de Luxo (melhor concepção) e em 1996 por O Nervo da Flor de Aço (melhor interpretação). Disponível em: <http://www.conectdance.com.br/quem_e_quem.php?pag=3>. Acesso em 4 dez. 2012.

Gabriel trabalhou várias técnicas corporais e filosóficas: *yoga*, *shiatsu*, *aikido* e meditação zen budista; em dança, técnicas de balé clássico e Graham; e trabalhou improvisação em cenas com textos e improvisação corporal a partir de comandos dados por ele, com foco na dramaturgia do corpo.

Particpei da *19ª Mostra Cultural e Científica da Escola de Aplicação* da Faculdade de Educação da USP - FEUSP, em 7 de novembro, apresentando a *Nau do asfalto* e no debate contei com a presença da psicóloga Ana Melo, da professora de teatro Adriana Oliviera e outros professores do Ensino Médio.

Encerrei as apresentações deste ano na *Mostra Fomento ao Teatro – 10 anos*, organizada pela CPT, dia 23 no Teatro Studio Heleny Guariba, com a presença dos alunos do Movimento de Alfabetização de Jovens e Adultos - MOVA Achiropita, e representei o Cepeca inaugurando a participação do nosso grupo *PesquisAtores* filiado à CPT.

1.3.1. 4 - Quarto ano

Iniciei o ano recebendo duas ótimas notícias no mesmo dia: a aprovação do artigo *O Condicionado: o poeta de rua*, também avaliado pelo processo *double blind review*, no IV CSO 2013⁴⁶, em Lisboa, e a autorização da verba para a viagem pela PRPG/ USP. Apresentei-me em 22 de março na FBAUL.

A comunicação relata parte da vida de Raimundo Arruda Sobrinho e algumas de suas “minipáginas”, um quarto de uma folha A4, onde ele escreve suas pequenas poesias, o que determinou a inserção do artigo na categoria “arte bruta”. Ele escreveu compulsivamente durante, pelo menos, 18 anos, enquanto esteve morando no canteiro central da Av. Pedroso de Moraes. A apresentação teve grande importância para a pesquisa, porque Raimundo é parte do meu trabalho, e houve interesse do público pelo assunto. A comunicação foi publicada na Revista Croma

⁴⁶ O IV CSO 2013 ocorreu entre os dias 21 e 28 de março na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL.

²⁴⁷, sendo a primeira publicação internacional impressa do Cepeca, também disponível em: <<http://issuu.com/fbaul/docs/croma2>>.

De volta ao Brasil, retomamos os encontros do Cepeca, e tive um mês para organizar a viagem de volta a Lisboa, onde apresentei a *Nau do asfalto* na Escola Superior de Educação de Lisboa – ESELx e na FBAUL. Algumas apresentações serão comentadas no capítulo cinco, subtítulo 5.1 As apresentações selecionadas.

Cheguei de Lisboa em 14 de maio, e quatro dias depois apresentei o trabalho na Companhia Teatro Documentário a convite de seu diretor, Marcelo Soler, com debate e a exposição de seis fotos do processo criativo. Dois dias depois, viajei para o 14º Simpósio da *International Brecht Society*⁴⁸ e apresentei a comunicação *Nau do asfalto sob o olhar de Brecht*, em 21 de maio.

De volta a São Paulo, viajei a Salvador para participar do III Encontro Científico da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança - ANDA, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em Salvador, entre 26 e 29 de maio, onde apresentei a comunicação *Corposoutros atualizando os espaços: a dramaturgia de doentes mentais que moram nas ruas da cidade de São Paulo*, no qual comento sobre um delírio que ouvi na rua e faço uma intersecção entre a Teoria Corpomídia e os conceitos “fixo, fluxo, psicofera e tecnofera” de Milton Santos.

Assim que voltei, apresentei a *Nau do asfalto*, em 4 de junho no CECCO São Domingos, e retomei as atividades no Cepeca.

Em julho, o Centro realizou a *VII Mostra de Recortes Espetaculares do Cepeca* no TUSP, na qual apresentei a *Nau* dia 19, e para o debate recebi o psiquiatra e psicoterapeuta, Rafael Casali Ribeiro, que relatou sobre sua experiência em dois Retiros de Rua – os participantes moram na rua por quatro dias e três noites - ocorridos em São Paulo, em 2011 e 2012, organizados pela Ordem Zen Peacemakers.⁴⁹

⁴⁷ REVISTA CROMA. Estudos Artísticos, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa/ Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, v. 1, n. 2. Anual. 2013. ISSN 2182-8547.

⁴⁸ O simpósio foi realizado entre os dias 20 e 23 de maio na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

⁴⁹ Ordem Zen Peacemakers. Disponível em: <<http://zenpeacemakers.org/about-zen-peacemakers/>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

Em agosto e setembro, dediquei-me a escrita de artigos: dois para o segundo livro do Cepeca, sendo que um deles relata o desdobramento da utilização dos conceitos cunhados e praticados por Armando Sérgio em sua tese de livre docência, em minha pesquisa; e o outro analisa se o processo colaborativo, segundo Antônio Araújo⁵⁰, se faz presente na criação coletiva, nos processos criativos do Núcleo Zero1 e do Cepeca. Também escrevi, para a edição especial da *PesquisAtor*, um artigo sobre o intercâmbio entre o Cepeca e a ESTC em Lisboa, no qual descrevo a experiência das duas apresentações do meu trabalho e as inter-relações culturais a respeito do tema abordado na peça.

A Escola Teatro Macunaíma recebeu a *VII Mostra de Recortes Espetaculares do Cepeca* em outubro. Apresentei uma palestra sobre o processo criativo e os resultados alcançados da pesquisa a alguns alunos da 'pesquisatriz', Renata Kamla, também professora daquela instituição.

Complementando as atividades que foram propostas no *Edital Intercâmbio de Atividades de Cultura e Extensão 2012 – USP*, realizamos a *Exposição Inter-câmbios: a dramaturgia do ator* na sala do Cepeca e no saguão do Teatro Laboratório da ECA, com entrada franca. Cada 'pesquisador' apresentou ao público sua experiência em Lisboa.

Encerrei as atividades de 2013, participando da organização do SPA como parecerista de alguns artigos enviados e cadastrando os inscritos nos dias do evento, 7 e 8 de novembro.

Toda a dedicação e realizações só foram possíveis por causa da bolsa CAPES. Dediquei-me exclusivamente às obrigações da pesquisa e do Cepeca, onde desenvolvi todo o processo prático e a pesquisa teórica, com a orientação do Prof. Armando Sérgio e dos colegas cepecanos.

⁵⁰ O Prof. Antônio Araújo é diretor do Teatro da Vertigem.

1.3.2 Dificuldades e soluções encontradas

As dificuldades estiveram presentes desde o início da pesquisa, pois havia me comprometido com a criação de um resultado artístico, e não sabia por onde começar. Parecia-me extremamente difícil, contudo, preferi criá-lo primeiro e depois abordá-lo teoricamente.

Quando assisti às primeiras cenas de surto psicótico na rua, ainda não tinha clareza do que significava aquela situação, só depois de observar os *corposoutros* por mais tempo e me inteirar do assunto, comecei a compreender do que se tratava. Antes mesmo de ingressar no doutorado, iniciei o projeto enquanto me preparava para o exame de seleção da pós-graduação, quando ministrei meu primeiro exercício aos colegas cepecanos: imprimir as fotos dos pacientes do Museu da Loucura⁵¹, coloquei-as no chão e solicitei que eles reproduzissem a imagem da foto, o movimento anterior e o posterior àquela imagem. Em seguida, registraram suas dificuldades e sensações.

Prosseguindo com a pesquisa, iniciei uma aproximação a este universo, como já relatei. Ainda sem ter filmado os doentes mentais, fui colecionando seus movimentos na memória e repetindo-os para não esquecê-los. Assim criei a primeira sequência sem texto e a apresentei no Cepeca. Surgiu a oportunidade de apresentá-la na V Reunião Científica da ABRACE (2009). O professor Armando Sérgio sugeriu que introduzisse um texto, e escolhi um trecho da poesia China, com o deslocamento no espaço, procurando variar a intensidade da voz e dos movimentos, mas ainda sem nenhuma clareza do que viria pela frente em relação ao desenvolvimento do trabalho.

Quando me apresentei na Mostra Experimentos/TUSP - Estudo, Ensaio, Exercício Cênico com a mesma sequência apresentada na ABRACE, inseri um elemento novo, a música *Cry Baby*, de Janis Joplin, que impôs um ritmo aos movimentos e à métrica da poesia. Contudo, tanto a poesia quanto a música se encerravam em si mesmas, não havia entrosamento cênico entre as cenas. Busquei novas soluções.

⁵¹ O Museu da Loucura ocupa as instalações do Manicômio de Barbacena, Minas Gerais.

Essas oportunidades oferecidas pelo Centro de Pesquisa são extremamente valiosas, porque desde o princípio o 'pesquisador' se expõe, amplia a troca de conhecimento com o público, não se limita às sugestões do Cepeca e vai criando confiança para seguir nos processos prático e teórico.

Naquele semestre, participei do Curso Estudo do Movimento, ministrado pela Profa. Dra. Rosa Hercoles da PUCSP, e no último dia de aula mostrei um fragmento da pesquisa. A aula terminou por volta das 12h30 e só cheguei a casa às 17h30, e até hoje não sei onde estive, nem o que fiz.

Segundo o neurologista Jairo Degenszajn, do Hospital Universitário da USP – HU, tive uma amnésia global transitória. O ocorrido deixou-me bastante temerosa, porque minha mãe não aceitava a pesquisa, ela temia que eu enlouquecesse, e, coincidentemente, quando isso aconteceu, ela estava em minha casa, e foi um desespero total. O médico me orientou que seguisse a vida normalmente, e que isso poderia voltar ou não a acontecer durante toda a vida, então não adiantava se preocupar. Em minha opinião, foi o excesso de trabalho que provocou o problema.

Não sei explicar como voltei para casa, mas sei que ao descer do ônibus, próximo da minha residência, olhei o relógio, assustei-me com a hora, percebi que havia perdido a aula de espanhol, e não sabia o que havia acontecido.

Fiquei por alguns meses com receio do fato se repetir, e não conseguir mais voltar à vida. Também temi que a situação voltasse ao apresentar a cena, pois vinha o receio que fora a cena a provocadora, porque foi quando a apresentei que isso ocorreu, porém precisava enfrentar. Percebi que alguns sintomas de pânico me rodearam, contudo, respirava fundo e controlava o medo olhando para o relógio. Segui com a terapia neurolinguística, que fazia à época, e, aos poucos, retomei a confiança. Foi um período bem difícil do projeto. Ao longo da pesquisa, minha mãe entendeu melhor meu objetivo, porém não gosta de assistir ao trabalho. Compreendo perfeitamente seu gosto estético e respeito-o com muito carinho.

Um ano depois, ao apresentar o trabalho no IPUSP, antes da estreia, Yanina Staseveskas, psicanalista e psicóloga, do CAPS Butantã, falou, logo no início do debate, que seria importante um acompanhamento psicológico que caminhasse paralelo ao projeto, que eu não poderia continuar sozinha. Fiquei preocupada com aquela recomendação, então a entrevistei, e ela me esclareceu:

Quando você terminou a apresentação, que você retirou a maquiagem⁵², a sua expressão no rosto, você estava completamente pálida, e vi que você estava se contendo para poder fazer o debate, sair daquilo (da emoção da cena), para poder entrar na discussão. Vi que para você era um esforço fazer isso, mas era um esforço importante, que você estava tomando pé da situação, você queria fazer. Porque se eu tivesse visto que você estava naquele estado, mas não soubesse que você queria, eu teria te interrompido, porque aí o que precisava fazer, era você ter um tempo de repouso, tomasse um suco, algo que lhe proporcionasse energia (informação verbal).⁵³

Ela tinha razão, e procurei obedecê-la daquele dia em diante. Durante algum tempo, só trabalhei com o texto da Luciana Avelino da Silva, um dos doentes mentais moradores de rua da pesquisa, travesti, soro positivo e tuberculoso, que nunca mais foi encontrado onde costumava frequentar. A angústia estava muito presente na cena, o sofrimento do doente mental, sua solidão, envolvia-me demais, chorava muito, até que meu orientador me alertou: “você precisa trazer a piada, o sofrimento, a irreverência, a sensualidade, o *nonsense*”. Era preciso mesclar os sentimentos e emoções.

Continuava procurando um texto para a peça, mas, estava muito difícil, porque ainda não sabia o que queria. Fiz várias tentativas: recorri ao texto do ex-morador de rua, Sebastião Nicomedes; e à frase do artista plástico Fernando Diniz⁵⁴, do Museu de Imagens do Inconsciente: “uma casa com poltrona é a maior riqueza.”

As dificuldades continuavam em todas as direções, até que na disciplina *Os seres ficcionais: identidade e alteridade* foi proposto, pelo Prof. Matteo Bonfitto. Transpus a cena criada no curso para a criação da *Nau*, recortei o tema amplo de saudade, que passou a ser apenas a das brincadeiras de rua da infância.

A busca por materiais que concretizassem a saudade de alguma forma na dramaturgia cênica, e que deixassem marcas, rastros levaram-me ao encontro do artista plástico Robinson Machado⁵⁵, que me presenteou com o DVD do documentário *Omissão de socorro*, do qual retirei os dois textos da *Nau do asfalto*,

⁵² Yanina se refere ao barro e à argila que tenho no rosto, quando termino a cena da Luciana.

⁵³ Entrevista concedida por STASEVSKAS, Yanina. Entrevista. [fev. 2012]. Entrevistador: a pesquisadora. São Paulo, 2012. 1 arquivo mp3 (90 min).

⁵⁴ A frase foi retirada do documentário *Em busca do espaço cotidiano*, direção de Leon Hirszman, a qual permaneceu no trabalho.

⁵⁵ Robinson Machado nomeou sua linguagem de *Poptic*, uma fusão das expressões artísticas da Pop Art e Op Art. Disponível em: <<http://poptic.wordpress.com/robinson-machado/>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

me fez encontrar o caminho. Desde o início da pesquisa, intuitivamente, os textos que encontrava não me satisfaziam, pois ainda era inconsciente o desejo de trabalhar com textos originais do doente mental, até encontrar os de Luciana e Raimundo que possuíam potência teatral.

Agora a dificuldade se localizara em como elaborar as ações cênicas e falar um texto que não contava uma história, não propunha nenhuma ação dramática, nem tinha a lógica estrutural que conhecemos e se aproximava da dramaturgia do teatro pós-dramático.

Procurando a forma ideal para mostrá-lo, convidei a Artista Orientadora - AO, Tatiana Leme Guimarães⁵⁶, minha professora de dança contemporânea, para ver se juntas encontraríamos o caminho, mas não deu certo. Tivemos dificuldades com as agendas e quando mostrei no Cepeca, o pouco que conseguimos criar, sugeriram que abandonasse a formalização proposta e voltasse à espontaneidade anterior.

Reli o texto inúmeras vezes procurando uma saída, até que as imagens começaram a surgir, e comecei a experimentá-las. Quando as apresentei pela primeira vez no Cepeca, a recepção foi estupenda, havia descoberto o tesouro. Um dia de imensa satisfação, inesquecível, entretanto era apenas o começo de uma nova etapa.

Utilizara as brincadeiras de rua da infância – pega-pega⁵⁷, esconde-esconde⁵⁸, amarelinha⁵⁹ - para os deslocamentos e conforme o texto ia sendo dito com os movimentos dos *corposoutros*, que cada vez mais iam se atualizando em meu corpo e deixando de imitar seus autores, as ações iam acontecendo naturalmente. Alterei a ordem de alguns parágrafos buscando uma mescla de sentimentos e emoções da intérprete e da encenação, até definir a sequência ideal. O texto ia ficando cada vez mais firme, os anteparos iam sendo definidos, surgiram as primeiras ideias sobre o figurino da Luciana, inspirado na maneira criativa dos

⁵⁶ Formada em cinema pela Universidade Anhembi Morumbi, onde desenvolveu o projeto de iniciação científica “O Cinema Reinventa a Linguagem Corporal em Eu, Você e Todos Nós”. Tatiana Guimarães também é intérprete da Cia Druw, sob a direção de Mirian Druw, desde 2003, e da Cia Viga, sob a direção de Sônia Soares, desde 2005.

⁵⁷ Em Garanhuns, minha cidade natal, chamávamos pega-pega de apanhada, quando pegávamos alguém, dizíamos “apanhada”. É uma brincadeira proveniente dos escravos.

⁵⁸ Esconde-esconde era conhecido por 31. Contávamos até esse número, para procurar os escondidos, e se eles fossem encontrados, aquele que estava contando, tinha de bater na parede três vezes e falar 31.

⁵⁹ Ainda em Garanhuns, amarelinha era conhecida por cademia.

doentes mentais, com seus desfiles inusitados pelas ruas, uns destoantes, grotescos, outros incríveis.

Durante o processo de elaboração, apresentei inúmeras vezes o trabalho no Cepeca. Experimentei vários anteparos, dentre os quais alguns foram eliminados, processo natural da criação, como, por exemplo, o projetor que não daria certo em muitos lugares, sem estrutura técnica, que já imaginara apresentar. Também o turíbulo e as réplicas de doentes mentais confeccionadas com papel Kraft, jornal e cola pelos artistas do PalhAssada Atelie⁶⁰, inspiradas em fotos dos internos do Manicômio de Barbacena.

Experimentei aumentar o texto de Luciana, colocando outros em meio ao dela, mas o resultado foi insatisfatório, alterou o ritmo, criou uma “barriga”⁶¹ na encenação. Mostrei várias tentativas, alternei a sequência das cenas, dos movimentos, trouxe novos anteparos, modifiquei objetos e materiais, contudo, retirei os textos dos outros autores. Terminei o primeiro ano, 2010, com 20 a 25 minutos de encenação, apenas com o texto dela. Em 2011, introduzi o texto de Raimundo.

Outra dificuldade era mostrar que o processo de construção cênica não necessitava da lógica requerida pelas ações físicas de Constantin Stanislavsky, mesmo sem ainda ter clareza que caminhava em direção ao teatro documentário. Não tenho nada contra o referido mestre, mas neste trabalho não via sentido recorrer a ele, pois não havia o desejo de construir um personagem, havia o medo de enlouquecer, ou que o tema me causasse algum problema de saúde, por causa da experiência já relatada. Além disso, estava falando de pessoas reais e, só mais adiante percebi a responsabilidade da atitude, quando meu orientador me avisou que o trabalho estava indo ao encontro do teatro documentário. Era algo novo, nunca havia trabalhado com essa estética e comecei outra etapa.

Entrevistei Marcelo Soler e li sua dissertação de mestrado *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*, o *Teatro político*, de Erwin Piscator, entre outros, entrevistei a atriz Janaina Leite e, por último, Nelson Baskerville, assisti a documentários, participei do *É tudo verdade* – 18º Festival Internacional de

⁶⁰ Em 2010, contatei o PalhAssada Atelie, de Marcos e Karina – M & K, e eles confeccionaram cinco bonecos de papel Kraft e jornal, materiais que eles costumam trabalhar artesanalmente. A ideia era fazer as réplicas para entregar ao público, mas o custo seria inviável, e a ideia não era correta. Poderia tornar a réplica um fetiche, o que iria totalmente contra o que propunha o trabalho. Disponível em: <<https://www.facebook.com/palhassada>>. Acesso em: 29 out. 2010.

⁶¹ Tempo espaçado, lento, desnecessário e prejudicial ao bom andamento rítmico da peça.

Documentários 2013, e procurei conhecer os conceitos do documentário cinematográfico.

Tudo que descobri me atualizou, me contaminou e realizei novas adaptações na encenação, porque se fazia necessário assumir novas posturas diante do espectador. Nas primeiras apresentações, iniciava nas coxias, e só entrava em cena, quando o foco era dado. Agora, fico no palco desde o início e, em muitos lugares aonde tenho ido, o público acompanha a preparação do palco e meu aquecimento. Percebi que era necessário descortinar, abrir, ser transparente, avisar ao espectador, logo no início, que os textos eram de doentes mentais, antes só o avisava no debate. Até o letreiro manual foi se transformando e seu mecanismo, cada vez mais, ficando a vista do espectador.

Quando me perguntavam que tipo de teatro eu fazia, tinha dificuldade para responder, porque, em minha opinião, era uma mescla de vários gêneros. As dramaturgias, da intérprete e da encenação, foram sendo criadas a partir das necessidades de uma série de fatores envolvidos, desde o que pretendia mostrar até as possibilidades financeiras, que também interferem na criação artística.

Após um ano só trabalhando o texto de Luciana, mostrei o de Raimundo Arruda Sobrinho, a metade que faltava. O meu orientador me pediu que unisse as duas cenas, e em uma enquete no Cepeca, venceu a sequência Luciana/Raimundo. Primeiro o texto delírio-lúdico e depois o delírio-reflexivo, mas ainda não sabia como encerrar uma cena e passar para a outra, pois os textos são totalmente independentes, não há ligação entre eles na cena, se opõem em termos de conteúdo e, ao mesmo tempo, se complementam.

Conforme ia mostrando o trabalho e assumindo os princípios dos teatros documentário, brechtiano e traços da performance, fui descobrindo o momento de me distanciar dos textos e o de assumir a intérprete-narradora, que informa sobre a vida deles e os dados estatísticos das pesquisas referentes à situação dos doentes mentais em São Paulo, no Brasil e no mundo ao espectador. O discurso de Raimundo propunha outra postura, outro corpo, e era importante chamar a atenção do espectador para o que ele diz, então optei por realizar poucos movimentos dos *corposoutros*.

Capítulo 2. A Oficina da Essência na criação da *Nau do asfalto*

2.1 Procedimentos metodológicos do processo criativo da *Nau*

Tudo começou por causa da minha angústia ao ver doentes mentais morando nas ruas de São Paulo, e na busca de encontrar uma solução, escrevi o projeto, e criei como hipótese principal a seguinte questão:

o movimento do *corpoooutro* pode ser a *cellula mater* de uma prática metodológica capaz de colaborar para a criação artística de uma dramaturgia cênica?

Iniciei a metodologia pelo entendimento das cenas de surtos psicóticos presenciadas nas ruas da cidade, procurando compreender de quem eram aqueles corpos desassistidos, em seguida, recortei a área a ser observada, o centro da cidade e outros lugares por onde passasse eventualmente. Parti para a pesquisa de campo observando os movimentos dos *corpoooutros*, criei sequências de movimentos, inseri música, poesia, textos em experimentações cênicas, em busca do modo de criação do resultado artístico.

Para desenvolver a pesquisa, acrescentei à observação do movimento do *corpoooutro*, a tese de livre docência *Interpretação: uma oficina da essência*, de Armando Sérgio da Silva, a Teoria Corpomidia, das Profas. Dras. Helena Katz e Christine Greiner, da PUCSP, e ainda outros colaboradores, conforme a necessidade da obra.

Na *Oficina da essência*, o referido autor define “anteparos” na própria acepção do termo: “[...] designação genérica das peças (tabiques, biombos, guarda-ventos etc.) que servem para resguardar ou proteger alguém ou alguma coisa. 3. Resguardo, proteção, defesa.” (SILVA, 2010). Os anteparos podem ser uma música, imagem, objeto, texto, movimento, desde que seja algo concreto, não podem ser um sentimento, e podem ou não ser mostrados ao público. Eles são estímulos e provocam o intérprete na criação e apresentação.

Grosso modo, Silva propõe três ações para facilitar o trabalho de interpretação do ator: A) estímulos (anteparos) – configuração e detalhamento

inicial; B) impressão digital (potencialidade expressiva); e C) composição de signos⁶² teatrais. Segundo Silva, o ator precisa

.../ conhecer, desvendar o objeto, já que o que lhe foi dado não passa de um indício, de uma aresta, de um estímulo. Depois deve criar esse objeto com seu corpo e mente, ou seja, incorporar tal objeto e, como se ainda não bastasse, deve transformar esse objeto em um dado intencional de comunicação, em um signo articulado para a percepção do espectador. .../ Se entendermos a personagem como um futuro objeto a ser dado à observação, a primeira ação seria desvendar o objeto, descobrir seus estímulos, conhecer suas potencialidades. A segunda é a incorporação do objeto, torná-lo orgânico, dar-lhe existência física e concreta. A terceira é expressá-lo, transformá-lo em signo articulado para confrontá-lo, mostrá-lo, expô-lo. (SILVA, 2010).

O objeto citado por Silva pode ser substituído, por exemplo, por um texto que é entregue ao ator, e este é seu primeiro estímulo, o qual precisa ser desvendado, incorporado... O autor da *Oficina da essência* designa o anteparo como elemento estrutural da criação, ele é a base, o solo firme do ator, uma proteção real que o deixa seguro em cena.

O primeiro e mais importante anteparo na pesquisa é o movimento do *corpooutro*, que ao longo do processo se naturalizou em meu corpo, é o principal estímulo da criação do corpo cênico da *Nau do asfalto*, fundamentado pela Teoria Corpomídia no terceiro capítulo. O movimento do *corpooutro* é o protetor mor, que foi sendo incorporado e transformado em um “dado intencional de comunicação” (SILVA, 2010). Os movimentos serviram de estímulos criadores e, paulatinamente, foram assumindo outros papéis não abordados pelo autor da *Oficina da essência*. Na pesquisa, o anteparo é também coautor das dramaturgias da intérprete e da encenação, ele transpassa a fronteira estrutural e assume outras funções. Este é o principal desdobramento da *Oficina da essência* na pesquisa.

O movimento do *corpooutro* primeiro foi observado, depois repetido inúmeras vezes para ser decorado, naturalizado e atualizado pelo e em meu corpo.

⁶² O conceito de signo seguido por Silva é o de Husserl “(...) para alcançar uma essência é preciso começar por uma percepção (...) daquilo que foi concretamente experimentado. A visão da essência é essencial saber-se retrospectiva. (...) Se é verdade que o pensamento refletido que determina a essência ou o sentido acaba por possuir seu objeto e envolvê-lo, é também verdade que, sob outro aspecto, a percepção concreta da experiência, sempre, aqui e agora é visada pela intuição da essência como alguma coisa que a precede, lhe é anterior e a envolve”. (SILVA, 2010, p. 89 apud PONTY, Merleau, 1973, p. 44).

Criei algumas sequências de movimento, mas, depois de algum tempo, percebi, ainda na improvisação, que elas me paralisavam, era como se tivesse que obedecê-las, sem ouvir o desejo natural do movimento do corpo. Logo decidi que os movimentos deveriam ser apenas trazidos ao meu corpo, livres da sequência para que eles se manifestassem no momento requerido pela ação cênica, sem a necessidade de parar e escolher qual seria o melhor movimento, confiei na seleção do corpo, e assim o processo foi sendo constituído. Conforme os anteparos eram definidos, meu corpo entrava em contato com eles e o texto na improvisação, e das inter-relações surgiam as composições da intérprete e da encenação.

O movimento do corpooutro foi o anteparo que mais seguiu as instruções da *Oficina da essência*, porque se prestou, realmente, a sua função estrutural: passou por um processo interno e externo de atualização e foi encaixado plasticamente no manuseio dos anteparos objetos e materiais, que provocou as dramaturgias. A dramaturgia da intérprete é tudo que realizo durante a apresentação.

O processo de incorporação do movimento do corpooutro vivenciado, ao longo da criação, dá-lhe uma qualidade e uma posição de destaque diferente dos demais. Contudo, o movimento do corpooutro e qualquer anteparo também será sempre atualizado, cada um a seu modo. A qualidade da atualização não pode ser medida, porém o movimento do corpooutro possui a qualidade de ser vivo e os outros de serem não vivos - objetos, textos, materiais, música, entre outros.

Em vez de recorrer ao anteparo como estímulo para desvendar o texto, as cenas e microcenas como Silva indica, em sua tese de livre docência, acreditei, ainda sem o texto, na potencia da relação entre mim e cada um dos anteparos. Aqui está a grande diferença dos meus procedimentos metodológicos do processo criativo, a partir dos anteparos: eles foram escolhidos e expostos desde a improvisação, compuseram as imagens, cenas, microcenas e cenário com suas presenças físicas, exceto os movimentos dos *corposoutros*, e as brincadeiras de rua de infância, que se adaptaram à encenação. Não brinco de esconde-esconde, nem de pega-pega, nem de amarelinha, mas os deslocamentos pegam emprestadas suas dinâmicas e ganham outras camadas de significantes e significados.

Não segui a ordem e os exercícios propostos por Silva, para a criação de personagem na *Oficina da essência*, porque não era esse o objetivo. Enquanto a criação da personagem exige a particularização, o detalhamento, as

descobertas dos princípios para a sua materialização ficcional, segui o caminho inverso: a observação de vários *corposoutros*, para a criação de um que fosse capaz de representá-los, e não se tratava de uma ficção, mas da observação da vida real compartilhada nas ruas.

Nunca tive a preocupação de construir a personagem Luciana Avelino da Silva, nem a de Raimundo Arruda Sobrinho. Eles são quase uma alegoria da loucura, e, por isso mesmo, posso afirmar que ampliei as possibilidades dos procedimentos metodológicos da *Oficina*, porque estes foram utilizados de maneira diferente em uma peça com estrutura não dramática.

Todos os anteparos serão detalhados um a um no subtítulo 2.2 *Anteparos ganham novas funções no processo criativo da Nau do asfalto*, mas aqui demonstro como os manipulei da improvisação à cena. Criei uma trilha visceral, eles foram e continuam sendo, ao mesmo tempo, protetores e coautores da encenação, porque todos estão presentes no palco, são conhecidos pelo espectador, preenchem os espaços e colaboram na construção das imagens cênicas. Contudo, poderiam ser ocultos, posso retirar o gesto de uma imagem figurativa de um pintor, e usá-lo como anteparo, sem a necessidade de contar ao público. Ele pode me servir de estímulo na criação do movimento ou estado corporal em cena. Uma imagem abstrata também pode me provocar corporal e emocionalmente. Talvez, inconscientemente, desde o princípio, optei pela revelação, que cada vez mais se incorporou à criação.

O contato real com os anteparos expostos é notificado, quando manuseio o letreiro, que não é uma ação interpretada, no sentido de que não se trata de uma ação fingida, pois se dá naquele momento, apesar de compor um espaço ficcional. Ela ganha uma camada cênica a mais, e assim, da mesma forma, ocorre com alguns outros elementos no palco. Da improvisação à cena, manipulei os anteparos como protetores e coautores e, por isso, entendo o processo criativo como visceral, que se caracteriza por mostrar tudo que for possível ao espectador, semelhante àquele cineasta que aproxima a câmera da pele do ator, e o público ver o seu suor.

Seguida a essa etapa, mas quase que, concomitantemente, a anterior, por causa da opção pelo caminho do referido processo, vem a criação da “impressão digital do ator”.

[...] que pode ser definida como sua maneira pessoal e intransferível de reagir a estímulos físicos. A impressão radical e definitiva da sua experimentação pessoal à configuração do desempenho. Uma espécie de “dicionário” de “potencialidades expressivas” personalíssimas, que nascem de reações sintomáticas a estímulos físicos, propostos pelos próprios atores, segundo os “impulsos dramáticos” ou “microcenas” definidas a partir dos primeiros estímulos. (SILVA, 2010).

2.1.1 A impressão digital e a criação de signos

A impressão digital surge de imediato em resposta aos estímulos provocados em meu corpo pelos anteparos, pelo ambiente e pelo espaço, durante o processo no Cepeca e nas apresentações ao público. O movimento do *corpooutro*, que também já é meu corpo, não me permite a execução de um movimento isento da coleção de informações dos *corposoutros*. Meu corpo reage aos estímulos já com o acréscimo da coleção de informações do *corpooutro*, que trouxe uma impressão digital de outra qualidade. “São essas reações, essas pérolas orgânicas, que não devem ser perdidas, as quais eu chamo de ‘Potencialidades Expressivas’” (SILVA, 2010). Na Ação C, construção de signos, elas devem ser transformadas “em linguagem expressiva, em signos articulados.” (SILVA, 2010).

As “Potencialidades Expressivas” estão imbricadas nas relações com os anteparos, nos deslocamentos pelo espaço cênico a partir de brincadeiras de rua de minha infância, no falar o texto e na criação das imagens que remetem à composição de signos teatrais. Elas foram se constituindo à medida que as trocas de informações vão se dando entre meu corpo, os anteparos, o ambiente, o espaço, meu orientador, os cepecanos e, posteriormente, o público em geral. Segundo, Silva, a “potencialidade expressiva” é o mesmo que linguagem simbólica da arte, e para construí-la é necessária a abstração, que leva à essência.

Em se tratando da *Nau do asfalto*, tanto as “Potencialidades Expressivas” quanto a composição de signo estão a serviço da construção das dramaturgias, e não a serviço da consolidação da personagem, porque selecionei a estética dos teatros documentário, brechtiano e pós-dramático, com alguns

elementos da performance. Reafirmo, sem a construção de personagens dramáticos.

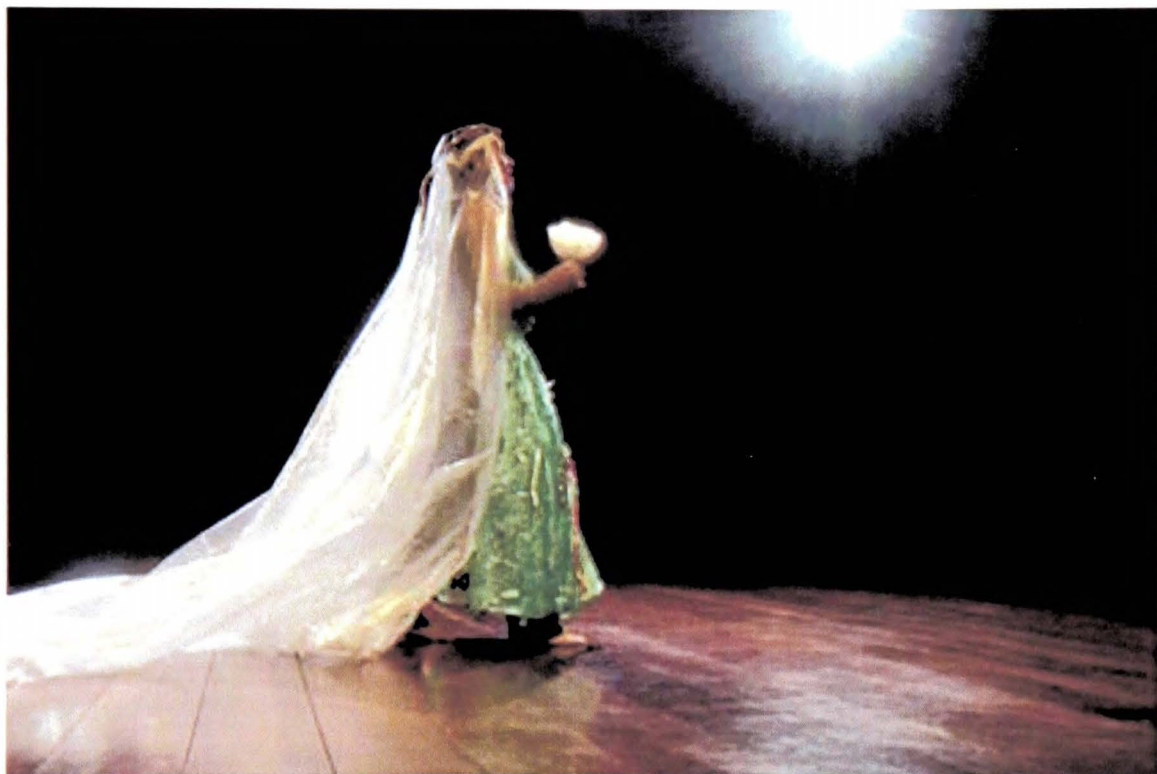


Figura 3. Evinha Sampaio, *Nau do Asfalto*. Foto de Miguel Murúa, 2012 (arquivo pessoal).

Ao mesmo tempo, na cena, onde ocorrem as inter-relações dos elementos envolvidos, se instalam as impressões digitais e explodem os signos teatrais. Todos os signos que se mostram em cena foram criados espontaneamente, resultantes da troca contínua de informações entre todos os participantes do jogo teatral. Por exemplo, quando utilizo o saco plástico, que é preso em minha cabeça, e carrego nas mãos uma lanterna de papel, com a vela acesa, que usava nas procissões, ainda criança, eles podem me transformar em noiva, ou santa, ou receber qualquer outro significado que o espectador possa imaginar. Creio ter vivenciado quase todas as etapas propostas pela *Oficina da essência*, porém por caminhos distintos.

As dramaturgias da intérprete e da encenação foram construídas dessa maneira, e, paralelamente, à criação, experimentei os figurinos, adereços, elementos cênicos, as várias estéticas de teatro, pesquisa de dados estatísticos de instituições públicas, atualização dos dados, utilização das placas, *banners*, fotos, observação do espaço urbano e dos objetos presentes no cotidiano do doente mental que mora na rua, materiais recicláveis, entre outros. É um conjunto de ações permanentes que organizadas resultaram na criação da *Nau do asfalto*.

2.2 Anteparos ganham novas funções no processo criativo da *Nau do asfalto*

2.2.1 O texto (Luciana e Raimundo)

Em grau de importância, situo os textos de Luciana e Raimundo em segundo lugar na pesquisa. O de Luciana é um delírio-lúdico, um registro de sua situação mental, um documento e, por isso, foi muito difícil encontrar a maneira de mostrá-lo. Felizmente descobri as ações cênicas, a maioria por meio das imagens que eclodiram em minha mente, com brincadeiras de infância, sem nenhuma relação lógica com o que é dito no texto, e outras surgiram na improvisação ao me relacionar com os anteparos.

Analisando seu delírio como se fosse um texto de um dramaturgo, Luciana se aproxima extremamente da estrutura pós-dramática, rompe com a fábula, não recorre às três unidades basilares do drama – lugar, tempo e ação – e vai ao encontro do entendimento de Hans-Thies Lehmann: “O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral.” (LEHMANN, 2007, p. 26). Eis Luciana:

Tudo diz que foi a Sonia Braga, porque ela faz assim. Ela não tem o cabelo encachiado? Então ela sempre tira o lenço e faz

assim. É a gente falar no Dener, ela faz como a Roberta Close. E no dia, na noite que matou o Dener, roubou a coroa do Carmo, e a coroa do Carmo. E quem tava se casando era a Perla, então quer dizer que ela não sabia com o Beto Carreiro, mas o bruxo do Edu, o babalorixá, e o padre Dom Helder sabia que essas menininha que foram morta, elas foram morta por estropador colocado, aí o homem parece assim com Sid Magal. Elas grita: buçu ensaboado, seu desgraçado, seu desgraçado.

Então quer dizer que tem uns que chora, como Oton Nascimento pedindo pra vingar a morte do filho, mas quantas pessoa já num morreram, com a máfia do Parque Xangai? Porque todo mundo sabe quem é o Parque Xangai.

Quem me persegue hoje é a mulher nanica pequena, porque a menina nanica pequena, ela não tem escrúpulo. Parece que ela foi gerada cum anão. Parece que ela se submeteu com o Jô Soares a transar com o anão do circo. Parece que ela é frustrada. Parece que ela botou na cabeça que ela é a mão que balança o berço, quer dizer qu'ela tem medo de gerar de um homem mais alto, para não acontecer alguma coisa. É igual uma cadela, ela, se ela gerar de um cachorro maior, prejudica a natureza dela.

A casa amarela tem uma piniqueira, você sabe o que é uma piniqueira? A piniqueira é uma escrava branca. Não, não é a vida, a vida pra gente é Evita, então quer dizer Evita, então quer dizer é a menina abelha, a menina que se jogou, e ele matou. Matou ela e o amor dela, assim como Sara e Abrahão, Jucelino Kubichek e Evita, Edson Celular e Cláudia Raia. Ela disse que a mãe e o pai dela morreram em acidente. Ele é um ator profissional. Ele tá fazendo um levantamento.

Ah! Essa indiazinha, essa curumim, essa Ceci, e essa menina, ela fica me acordando assim: Luciana, Luciana, aí o dragão, a gente tem que vencer o dragão, ele matou o pai, e eu no Copan. Luciana, sou eu. E o Joelma?

O que me deixa feliz é ser como um cara que quando assim roba uma mascote, roba um cavalo ou então sequestra um Evita pra matar, e daqui a pouco os Trapalhões, Renato Aragão mostrar que o sonho não acabou, que ela tá viva no coração da gente, que ela era a filha de Eredina Cabral de Oliveira, que ela foi encontrada tomando banho num pé de cajá de paudalho, que ela é o milho de Luiz Gonzaga, que ela era a menina que a bendita Virgem Maria ajudou até a hora da morte, amém.

O delírio de Luciana possibilita a fricção entre texto e ação, não há um diálogo coerente entre eles, cada um segue uma trilha, e o próprio desencontro é a encenação.

Já o delírio-crítico de Raimundo denuncia criticamente sua própria condição humana, é um desabafo e um lamento. Seu texto possui a lógica da nossa estrutura linguística, tem coerência, é sério, e, por isso, meu corpo precisou se organizar de outra maneira para dizer-mostrar Raimundo. O processo de construção foi o mesmo, apenas selecionei ações e movimentos mais contidos, porque o mais

importante era destacar seu texto, não cabia as brincadeiras de rua da infância. Eis Raimundo:

Eu fui nascido e criado numa das regiões mais atrasadas do país e até agora vivi na maior pobreza, mas não está se tratando de um mendigo, tá se tratando com uma vítima da violação dos direito humano, que fundamenta a minha luta no artigo, no artigo 141, parágrafo 8 da constituição de 18... setembro de 19...46 e artigo 153 da atual constituição de 27, de 24 de janeiro de 1967, que diz: a casa é o asilo inviolável do indivíduo.

Eu saía de casa, morava em cubículo. Saía de casa, fechava, fechava e era quando em minha ausência era invadida, com chave falsa, e ninguém dava notícia. Os dono da casa, polícia não tomava providência. Eu perlustrei das delegacias de polícia civil ao gabinete do secretário da segurança pública ao palácio do governo, ao palácio dos bandeirante, e, inclusive, em 27 de junho de 75, eu escrevi a sua excelência o governador do estado, na época, Paulo Egídio Martins, entreguei a carta numa sexta-feira, e no início da tarde no Palácio dos Bandeirante, Morumbi. A essência da carta era essa: eu pedindo a, a, o respeito à inviolabilidade do meu domicílio, que é uma garantia constitucional, como eu já citei, e não deu nada, e desde 29 de abril de 78, eu vivo em desabrigo. Olha, isso aqui é violência, essas condições que eu me encontro é violência.

Perguntam: - não é uma opção?

Só é opção quando há duas alternativas.

Por que eu fui internado? Eu consultei o médico. Dr., eu tô numas condições que não posso ver uma mulher, que eu num fique olhando para os seio delas, virou as costas, eu tô olhando pras pernas, o homem é barrigudo, eu fico olhando pra barriga dele, virou as costas eu fico olhando pro fundo das calça. Ele disse é problema... consultei por escrito, ele disse é problema de psiquiatria. Procure o departamento de psiquiatria do hospital das clínicas, ali é um hospital escola, é um tratamento mudelar, alimentação, cê, alimentação cinco vez por dia, um tratamento distinto, ninguém olha ali pra outra pessoa cum, cum mau olhado, cum má vontade, cum sorriso, cum, cum, cum desprezo, cum escárnio, cum nada. Eu saí de lá do mesmo, quase do mesmo jeito.

Hoje, ninguém me diz, mas hoje eu sei, isso faz parte, essa patologia, faz parte do que eu chamo grande capítulo das fixações psiquiátricas. O psiquiatra fixou, a pessoa numa, em qualquer coisa, cabou, isso é uma instituição, são uma instituição humana que pega as pessoa, que pega as pessoas e ela controla os quatro costado. Controla o estado, controla a religião. Tando controlado essas três coisa, a pessoa não tem pra onde ir.

Por que o problema, a gravidade da invasão do domicílio? Invadiam o domicílio e falsificavam e danificavam tudo. Eu escrevo uma página, antes de eu escrever ela está falsificada. Tudo que é meu falsificado. Isso cumeçou em casa, meus próprios pais, eu disse o seguinte: - eu fui traído espontâneo, compulsoriamente pelo próprio lar paterno.

Eu me considerava, até 81, eu me considerava brasileiro dos quatro costado. Em 81, informaram-me, pela interna voz que eu ouço, não sei quem fala, nem de onde. Uma voz sotaque português

passou uma ou duas vezes, alta hora da noite, talvez de madrugada e diz: - Raimundo Arruda Sobrinho anda dizendo, ele e outra pessoa, que eu não vou citar, não por motivo estranho a minha vontade, eles andam dizendo que são brasileiro dos quatro costados, que representam a legalidade no Brasil. Nenhum dos dois é brasileiro.

Quem falsificaria? Quem está comigo escravizado. São aquelas pessoas que estão comigo escravizado é que falsificam, são, são, que me, vamos dizer... que me custodiam. Andam atrás sorrateiramente vendo tudo que eu faço, tudo que eu penso, essas pessoas tão incumbidas de falsificar tudo que é meu.

Aparentemente eu estou em liberdade, e tem todas as características de liberdade, ninguém me diz coisa alguma. Aparentemente eu faço o que eu quero, mas estou controlado, porque todos recebem, recebem, todos têm o rádio e o gravador. Essa aqui é a escravidão humana com a psiquiatria. É rádio colocado no cérebro. Se eu não morrer nessas condições, tem que passar pela mão do psiquiatra e ele desmanchar. Isso aqui é o seguinte, foi feito por médico, só médico desmancha. O responsável é o presidente da república.

Ambos os textos deram o sentido e definiram a estética do trabalho, com eles as dúvidas referentes à encenação foram dirimidas e, aos poucos, aprimorei a criação. Tinha de ser um teatro documentário.

2.2.2 Textos complementares

Acrescentei aos textos de Luciana dois pequenos anteparos de textos complementares. Um deles é a frase do artista plástico Fernando Diniz, do Museu de Imagens do Inconsciente: “uma casa com poltrona é a maior riqueza”. Eu a introduzi logo nos primeiros meses da pesquisa, quando procurava o texto para a peça. Fernando Diniz era filho de uma costureira que trabalhava em casas da classe média do Rio de Janeiro, onde ele via as poltronas que nunca teve em sua casa. Mesmo o espectador não conhecendo a história de Diniz, a frase mostra uma extrema simplicidade e carência material, que também é denunciada por Raimundo.

O outro texto é um diálogo curto, presenciado, entre uma doente mental anônima e o motorista do ônibus: “- ô motorista, você quer comprar um

cavalinho? É importado do Japão, é 50 real, compra motorista, compra.” Ela tirou um cavalinho lindo de dentro da bolsa, mas o motorista não o comprou e pouco lhe deu atenção.

Na criação, já existia uma cena com um cajado, que logo se transformou no cavalinho de pau. Trago ao palco o descaso que os *corposoutros* costumam receber, pois dependendo do grau de intensidade da doença, ele sente a rejeição e sofre por não ser considerado, respeitado, ouvido.

2.2.3 Saco plástico⁶³



Figura 4. Anteparo *Saco plástico*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

O saco plástico ganhou outras funções na dramaturgia cênica, ele é um anteparo-figurino-coautor, que possui potencialidade e é parte da composição imagética da peça, pois vai além da existência funcional do objeto, ou seja, vai além

⁶³ Depois de procurar um saco plástico de colchão de casal em oito lojas do centro de São Paulo, ganhei dois de Ricardo, funcionário da Fábrica de Colchões São Jorge LTDA, de Poá, que, por coincidência, conhecia o Prof. Armando Sérgio. Narro essa aventura, porque defendo que, absolutamente, tudo faz parte do processo criativo.

de sua utilidade. É uma função descoberta na pesquisa, que amplia a de estímulo estrutural da criação, e que não deixa de ser desvendado, incorporado e transformado “em um dado intencional de comunicação, em um signo”, como propõe Silva na *Oficina da essência*. Isso ocorre pela via do processo visceral. Não só o saco plástico, mas todos os anteparos-coautores da *Nau do asfalto* perfuram, transpassam o limite dado na *Oficina da essência* e se posicionam no espaço cênico compondo a encenação, e assim ocorre o desdobramento do conceito na pesquisa.

E como usá-lo em cena? Na primeira tentativa, prendi-o com um lenço amarrado na cabeça, preso também com grampos, pois precisava dos braços livres. Evidentemente, não funcionou, porque ele pesava muito, era necessário um adereço, o qual foi produzido por Rafael Rios, do CAC. O adereço passou por algumas adaptações até funcionar muito bem.

Com os detalhes técnicos resolvidos, brinquei com o saco plástico, descobri sua flexibilidade, peso, tamanho, como manuseá-lo em cena, o que seria possível fazer com ele. Nas improvisações, descobri que poderia enchê-lo de ar correndo com ele aberto, entrar nele, criar a imagem de uma bolha, usá-lo como se fora um tecido, manto, véu, entre outros. Experimentei colocar outros adereços dentro dele, mas não funcionou, ficava mais pesado e dificultava as outras cenas.

Fomos adaptando-nos um ao outro, trocando nossas coleções de informações, e as imagens foram se concretizando. O plástico se tornou grande aliado cênico e juntos construímos as dramaturgias da atriz e da encenação, o cenário, a distribuição de todos os elementos no palco. Seja onde for a apresentação, a organização dos outros anteparos depende do espaço necessário para o deslocamento e passagem do saco plástico.

A cena em que entro nele ainda cheio de ar é uma das mais comentadas pelos espectadores, e muitos já falaram de sua aflição e angústia ao me vir dentro daquela bolha, pois lhes dá a impressão que não tenho ar. Cada espectador cria seu significado: bolha, casa, útero, universo solitário, entre outros. Também experimentamos - eu, ele e o espectador - a alegria, festejo, prazer, suspense, dor, tristeza... Tudo se dá pela relação, pelo contato do meu corpo com ele, texto, ambiente, espaço e público, sem o psicologismo das ações.

2.2.4 O tacho de ferro e as 200 bolinhas de gude⁶⁴



Figura 5. Anteparos *Tacho de ferro e as 200 bolinhas de gude*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Considero-os anteparos-coautores, e um existe em função do outro, por isso, são abordados juntos. Na primeira vez que joguei as duzentas bolinhas pelo chão da sala do Cepeca, fora com os pés, em um acesso de raiva. Naquela etapa da criação, os anteparos ficavam distribuídos pelo palco, agora quase todos ficam juntos da Luciana. Ao longo das apresentações, as bolinhas vão diminuindo e são recolocadas. Mais adiante no processo de criação, introduzi a sensualidade sugerida pelo meu orientador, e utilizei o tacho de ferro na cabeça.

O ato de atravessar o palco em diagonal, com o tacho na cabeça cheio de bolinhas, sem segurá-lo com as mãos, apenas acreditando no equilíbrio, e que posso ou não conseguir alcançar a meta traçada, cria um suspense, uma aflição no espectador. Ele acha que as bolinhas vão cair a qualquer momento, porém se caírem não tem problema, é um trajeto performático e de *nãorepresentação*, a ação

⁶⁴ Para mim, elas são chimbres; jogar chimbre. Fazíamos pequenos buracos na areia e tínhamos que jogá-las lá dentro, e também acertar as dos companheiros do jogo.

ganha a camada da presentificação, o ato de ultrapassar a fronteira da ficcionalização que existe no palco, e transportar a ação para um lugar do tempo presente, do tempo real. Não estou interpretando que estou carregando o tacho com as bolinhas, realmente estou carregando e tudo pode acontecer, não é possível fingir que o risco não existe, ele está no presente, é real, as bolinhas podem mesmo cair.

Alcançada a meta, pego o tacho e jogo-o, com as duas mãos, e as bolinhas se espalham no chão, e seus tilintares criam uma sonoplastia única e sempre nova a cada jogada, além do brilho próprio de cada uma. Quando o silêncio se instaura, comemoro, rindo da vida, do jogo, do risco, e saio correndo, vibrando o acontecimento. O espectador cuida de sentir, torcer, vibrar, deliciar-se com a imagem das bolinhas correndo e seus encontros sonoros.

2.2.5 A mala e as bexigas



Figura 6. Anteparos *A mala e as bexigas*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Estes foram os primeiros anteparos que surgiram na criação, antes mesmo dos textos de Luciana e Raimundo, ou de saber de que maneira eles comporiam a cena. A mala ganhou mais um significado, agora proveniente do universo urbano pesquisado, pois alguns doentes mentais carregam seus pertences em malas velhas, sacos plásticos, carrinhos de feira ou de supermercado, sacolas ou mochilas. Os pertences são o seu mundo.

As três bexigas cheias de gás hélio são guardadas dentro de uma mala gasta e antiga, amarrada com uma tira de tecido em duas cores. Uma das poucas surpresas que faço ao espectador. Quando abro a mala, elas vão embora, mas continuam na cena em um plano bem alto, no teto. Viram saudade, estão presentes e são inalcançáveis, provocam a dor da perda, melancolia, impotência e angústia. A mala é amarrada e, mais adiante, a cena é repetida, mas sem os balões, e aquelas sensações e sentimentos podem ser revividos por todos. Já presenciei alguns *corposoutros* chorando na rua, confesso que é muito angustiante, eles parecem sofrer de solidão absoluta, assim os percebo.

A dor é formatada pelos movimentos dos *corposoutros* e pelos anteparos sonoros, onomatopeias, grunhidos, sons que ouvi em surtos nas ruas e que também foram naturalizados em meu corpo. É outra imagem muito lembrada pelo espectador nos debates ou em conversas reservadas.

A imagem dos balões indo embora da mala não veio durante a improvisação, mas dentro do ônibus, enquanto pensava na criação. Para realizá-la, precisei encontrar a bexiga correta, o tamanho e a resistência mais adequada por causa do gás, como enchê-las, amarrá-las, o tamanho dos barbantes, tudo foi um aprendizado. Sempre coloco na cena duas vermelhas e uma branca ou vice-versa.

2.2.6 Letreiro manual de madeira



Figura 7. Anteparo *Letreiro manual de madeira*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

A imagem do letreiro surgiu com o texto da Luciana. No documentário, o diretor lhe pergunta: - quem matou Dener?⁶⁵, e ela responde com o texto-delírio descrito acima. Para resolver a ausência de outro intérprete e também por não querer falar uma palavra sequer que não fosse do *corpooutro*, veio a imagem de um letreiro eletrônico. Porém, vários fatores influenciaram na opção pelo mecanismo manual: a estética da loucura⁶⁶, que se caracteriza pela variedade de cores, criatividade, utilização de materiais e objetos recicláveis; a questão financeira; os problemas técnicos que poderiam ocorrer; e a ciência de que o letreiro eletrônico não se encaixava na concepção que o trabalho estava se encaminhando.

⁶⁵ Dener Pamplona de Abreu foi um dos estilistas brasileiros mais famosos entre as décadas de cinquenta e setenta, jurado do Programa de Televisão Flávio Cavalcanti e vestia as mulheres mais famosas do país.

⁶⁶ Cunhado por mim, o termo define a estética observada no universo urbano dos doentes mentais.

Desenhei o letreiro, e o Zito Rodrigues, cenógrafo do CAC, o construiu. O primeiro foi utilizado durante um ano, mas algumas pessoas reclamaram do tamanho da letra, então pedi que ele fizesse outro, um pouco maior, e depois ainda fiz diversas adaptações aumentando o espaço por onde passam as informações. O plástico utilizado em que escrevo as frases, foi o material que me deu mais trabalho, pois não consegui encontrar um tipo que satisfizesse a exigência técnica da cena, ele precisava ser mais duro. Sua simplicidade torna-o um objeto admirado pelo espectador.

O letreiro fica pendurado em meu pescoço, como se fosse um tabuleiro de doce, oferecendo ao espectador uma imagem paradoxal em relação à informação dada por ele, que pode beirar o grotesco, mas que mostra uma realidade cruel de milhares de brasileiros doentes mentais. No lugar dos doces, o espectador ler: "Luciana, travesti, soropositivo, tuberculosa, desapareceu. Não se sabe se está viva ou morta." A frase é do documentário *Omissão de socorro*.

2.2.7 Caixa-casa de papelão de Raimundo

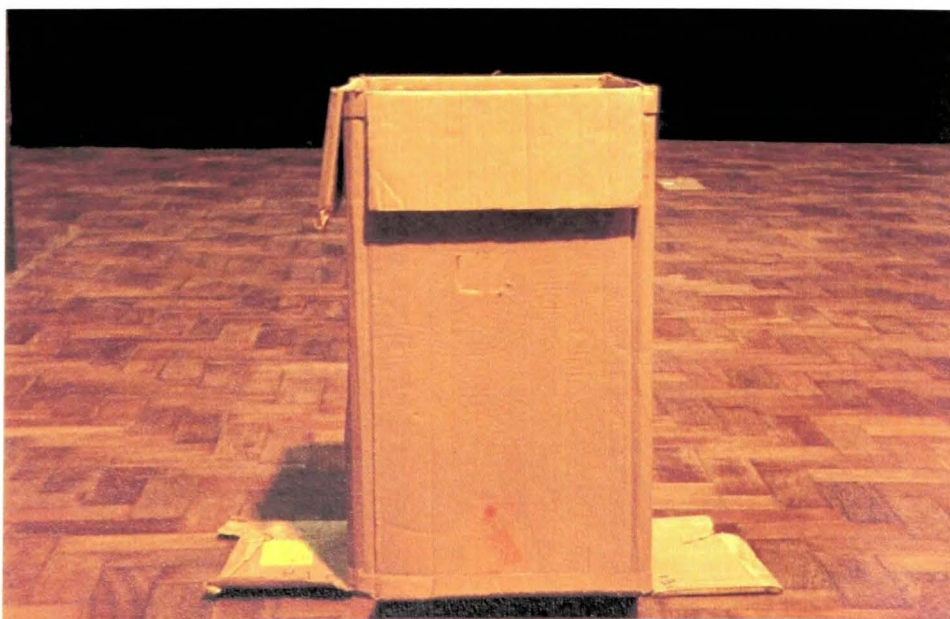


Figura 8. Anteparo *Caixa-casa de papelão de Raimundo*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

A imagem da caixa-casa de papelão foi registrada em uma noite fria. O papelão serve de cobertor aos moradores de rua e, passando pela Praça Dom José Gaspar, vi uma caixa sentada em um banco da praça, tão estática que não percebi que havia uma pessoa dentro dela. Voltei, e prestando mais atenção, percebi que ela estava sentada, com as pernas encolhidas e só apareciam os pés, era uma imagem chocante. Resolvi reproduzi-la no palco, com as devidas adaptações. Providenciei alguns furos na caixa de papelão, para que pudesse falar e ver. É uma casa portátil, aonde vou, ela vai comigo, assim como faz Raimundo.

A caixa-casa está no palco desde o princípio da apresentação e tem a função de anteparo-cenográfico fundamental na construção de Raimundo e no todo da criação, além de assumir outras camadas de significantes e significados no transcorrer da cena. A imagem surpreende o espectador ao mostrar o isolamento de Raimundo, assim como o de Luciana dentro do saco plástico. No texto, ele deixa clara a importância da casa em sua vida. A caixa-casa de papelão ganha uma dimensão desproporcional a sua materialidade: ao mesmo tempo em que Raimundo fala da casa que ele fechava e era invadida com chave falsa, a casa no palco é de papelão; a segurança de uma e a insegurança da outra; a proteção e a fragilidade; o aconchego e a falta dele; o que é verdade e o que é delírio.

No filme *À margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel, Raimundo conta como e porque foi morar na rua: “começaram torturar-me, cenas de terrorismo. A casa começou, começou, as paredes começaram a evaporar, a suar e me torturar, com um foco de calor na garganta, no peito, nos pulmões, fígado etc”.

2.2.8 Lanterna de papel de seda, caixa de palitos de fósforo, vela, canto gregoriano e música sacra



Figura 9. Anteparo *Lanterna de papel de seda, caixa de palitos de fósforo e vela*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

A lanterna de papel de seda, a caixa de palitos de fósforo e a vela são três anteparos componentes de uma microcena que perfura o texto de Luciana. Detectei em vários discursos dos *corposoutros* ouvidos na rua, no documentário *Estamira*, de Marcos Prado, e no delírio de Luciana e em minha infância a presença da religião. Lembro-me que participei de algumas procissões em que as mulheres e crianças carregavam as lanternas com as velas acesas, uma lembrança bonita, que coloca no palco, mais uma maneira de como ocupei a rua naquela época.

Incrementando o tom religioso da microcena, adicionei a frase cantada em latim, que interrompe apenas o texto de Luciana, a ação desencadeada continua sem sofrer alteração. Há uma inserção de outro clima e ritmo. É nesse

momento que o plástico do colchão de casal se transforma em véu de noiva ou manto sagrado. O canto reforça a presença da religião.

Complementando o universo católico, coloquei a música sacra *Scapulis suis* do CD *Ofertórios*, de André da Silva Gomes, em outros dois momentos: inteira no fim do texto de Luciana, e parte dela no final do de Raimundo. As músicas são anteparos sonoros.

2.2.9 Cavalinho de pau



Figura 10. *Anteparo Cavalinho de pau*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

O cavalinho de pau é um cabo de vassoura, no qual amarrei fios de lã de sobras de tricô, duas flores de papel que ganhei de uma aluna, cabelos de lã de uns bonecos de pano, uma folha seca que encontrei no CAC, e que depois foram colados por Rafael Rios. Brinco, cavalgo com alegria e depois tento vendê-lo ao motorista. É um anteparo objeto, construído com sucatas, com o qual me relaciono de várias maneiras, sensações e sentimentos.

Ao falar aquele texto curto do diálogo com o motorista, atuo em coerência com o que é dito, é o único momento da cena de Luciana que isso ocorre. Mesmo quando a frase de Fernando Diniz é dita, ela é jogada no ar, e não tem sintonia com a ação.

2.2.10 Os balões sucateados e os bonecos de pano



Figura 11. Anteparos *Os balões sucateados e os bonecos de pano*. Foto de Evinha Sampaio (arquivo pessoal).

Três balões coloridos metalizados⁶⁷ e três bonecos de pano comprados no Lar São Francisco. Os balões foram usados na pesquisa de Suzana Alves, 'pesquisatriz' do Cepeca, e depois de murchos, os requisitei para a *Nau*. Os balões e os bonecos são amarrados uns aos outros e colocados no pescoço, quando brinco de cavalo de pau. Alguns *corposoutros* costumam carregar seus pertences dessa maneira, geralmente, sucatas.

Todos contribuem na carnavalização e na estética da loucura, que aparece nos figurinos e objetos. Eles adornam a concepção cênica do trabalho e retratam no palco o universo urbano pesquisado.

2.2.11 Batom, esmalte e colar; argilas em pó e barro

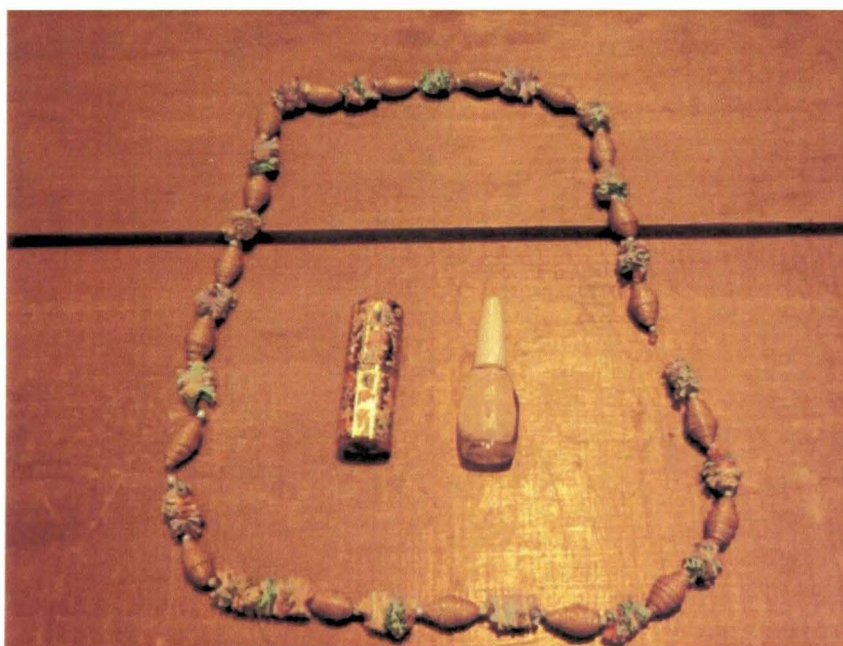


Figura 12. Anteparos *Batom, esmalte e colar*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

⁶⁷ Os balões metalizados são aqueles que parecem ser confeccionados de papel laminado.



Figura 13. Anteparos *Argilas em pó e barro*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Em busca da feminilidade e sensualidade de Luciana e da materialização da saudade, recorri ao batom e esmalte. As argilas, em pó e barro, chegaram antes, quando procurava por materiais que pudessem imprimir no palco ações com rastros. Incluí a argila em barro, com o objetivo de trazer a sujeira das ruas e a dos *corposoutros*, porque nem todos aceitam a higiene pessoal ou não possuem acesso a ela. A argila em barro ainda traz consigo o significado da gênese humana, do ponto de vista cristão, e soma-se à presença da religião no discurso do *corpooutro*. Em outro momento, acrescentei a argila em pó, igualmente colocada em meu rosto, como se fosse pó compacto, e que também deixa rastros na pele. A maquiagem se transforma em uma grande sujeira.

Completando o embelezamento de Luciana, ela pinta as unhas, coloca batom e colar, tudo feito de maneira inacabada ou pouco organizada, porque as ações não precisam ser perfeitas, nem estão correlacionadas ao texto falado. O texto e as ações correm paralelos no espaço, e às vezes pode ocorrer alguma intersecção em que eles se complementem, para construir o mesmo objetivo cênico. O texto de Luciana, quando ela está se pintando, lembra uma oração, e inclusive se encerra com a frase “ela é a menina que a Bendita Virgem Maria ajudou até a hora da morte, amém.”, que pode parecer um pequeno ritual para a morte, mas nunca

planejei tal objetivo, não busco a coerência, ela pouco se apresenta no comportamento do corpooutro.

Denomino as argilas e o esmalte de anteparos táteis-materiais e o colar um anteparo objeto. No trabalho, as ações não estão submetidas à lógica da personagem, como em uma peça dramática, elas existem por si só, fica a cargo do espectador construí-la ou não.

2.2.12 Vestido de Luciana



Figura 14. Anteparo *Vestido de Luciana*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Quando iniciei as improvisações, não me preocupei com o figurino, mas assim que inseri a água na encenação, entendi que um figurino de plástico

seria o ideal. Observando as vestimentas dos *corposoutros* nas ruas, deparei-me com um modelo bastante criativo que inspirou o vestido de Luciana, o qual foi confeccionado por Ray Lopes, costureira do Departamento do CAC. Comprei o plástico de toalha de mesa e passei-lhe as informações. O vestido não tem nenhuma relação com a Luciana da vida real.

A ideia era fazer um vestido luxuoso decadente, só com a parte da frente, para facilitar a troca em cena, e a de trás seria substituída pela roupa do Raimundo. Não alcancei o estilo desejado. Estreei com ele todo verde, mas faltava-lhe a estética da loucura, então, cortei a saia em tiras, e nelas amarrei e continuo amarrando fitilhos coloridos de plástico dos pães integrais que compro semanalmente, para deixar a saia mais volumosa, é uma obra inacabada. Hoje não poderia mais mostrar a Luciana sem ele e sem o adereço da cabeça.

Do material à concepção, estão postos no palco traços do universo urbano, porque o plástico é a matéria-prima de muitas vestimentas dos doentes mentais. O vestido não é um anteparo com a mesma importância do adereço na cabeça, não é um anteparo-coautor, não preenche o espaço cenograficamente, porém é o figurino de Luciana, um rastro ficcional de caracterização de um personagem. Ela é ficcionalizada, por mim, a partir do modo como interpreto o mundo real em que ela está inserida.

2.2.13 Figurino de Raimundo



Figura 15. Anteparo *Figurino de Raimundo*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Quando apresentei pela primeira vez o texto-delírio de Raimundo no Cepeca, coloquei uns retalhos de pano sobre meu corpo e um gorro na cabeça, um figurino sem nenhuma criatividade, porque, naquele momento, só me interessava mostrar o texto. Nas demonstrações seguintes, modifiquei um pouco, mas estava longe de ser o que ele veste hoje. Raimundo, morando na rua por 33 anos, confeccionava suas roupas de plástico, pois, segundo ele, não criam fungos. Visto uma calça de helanca preta e uma camiseta sem mangas, também preta, que serve de complemento para as costas do vestido de Luciana. O figurino dele imita sua roupa da vida real, sendo que a transformei em uma capa amarrada no pescoço, como fazem os heróis cinematográficos ou de histórias em quadrinho, confeccionada com sacos plásticos pretos de lixo. Apliquei-lhe uns enfeites coloridos, que servem para fazer colares femininos, trazendo novamente o

carnavalesco e a estética da loucura. Seu figurino é mais um anteparo de apoio e tem a mesma importância do vestido de Luciana.



Figura 16. Vestimenta de Raimundo na Av. Pedroso de Morais. Foto de Antonio Gerassi, 2002.

2.2.14 As placas de papelão, *banner* e cartaz de papel *couche* e papelão



Figura 17. Anteparos *As placas de papelão*. Foto de Evinha Sampaio (arquivo pessoal).

Todos eles são anteparos objetos de apoio. Para não falar em cena nenhuma palavra que não fosse do *corpooutro*, e considerando os elementos utilizados por Erwin Piscator, o pai do teatro documentário, recorri às placas de papelão, em que escrevo as informações necessárias com uma estética bem rudimentar, tentando evidenciar a precariedade da comunicação da maioria dos excluídos.

A frase de Diniz, “uma casa com poltrona é a maior riqueza”, é recortada e escrita cada palavra em um pedaço de papelão, e a última – riqueza -, pronuncio como se fosse texto da Luciana.

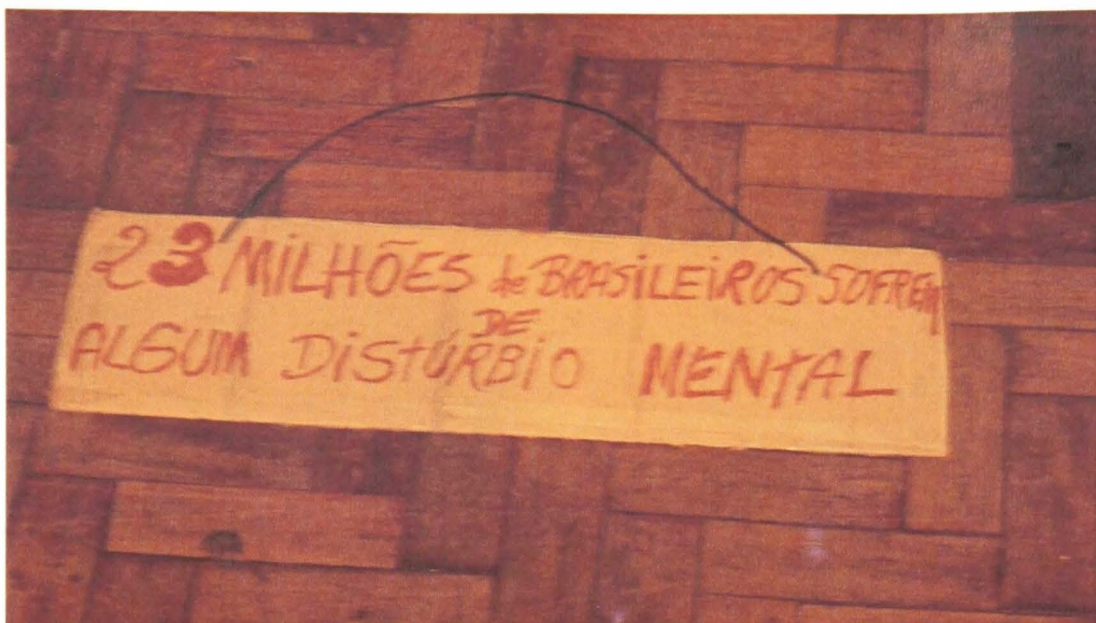


Figura 18. Anteparo *Placa de papelão 2*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

A outra placa de papelão, que penduro no pescoço, na função de narradora, informa que “23 milhões de brasileiros sofrem de algum distúrbio mental”. Os dados estatísticos, mais um elemento do teatro documentário, que procura trabalhar com o mais próximo do acontecimento real, devem ser sempre atualizados.

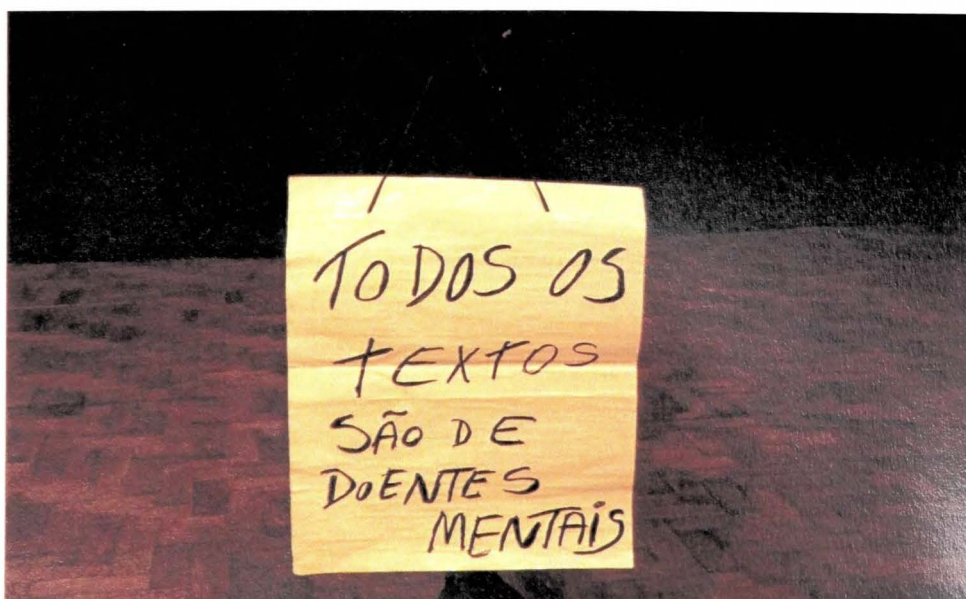


Figura 19. Anteparo *Cartaz papel couche*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

O cartaz de papel *couche* também pendurado no pescoço abre a peça avisando ao espectador que “Todos os textos são de doentes mentais”, e só foi introduzido, depois que entrevistei Marcelo Soler. Ele me esclareceu que o espectador assistiria ao trabalho de maneira diferente, se recebesse a informação no início da apresentação. O cartaz é de papel *couche* reaproveitado, um anteparo objeto.

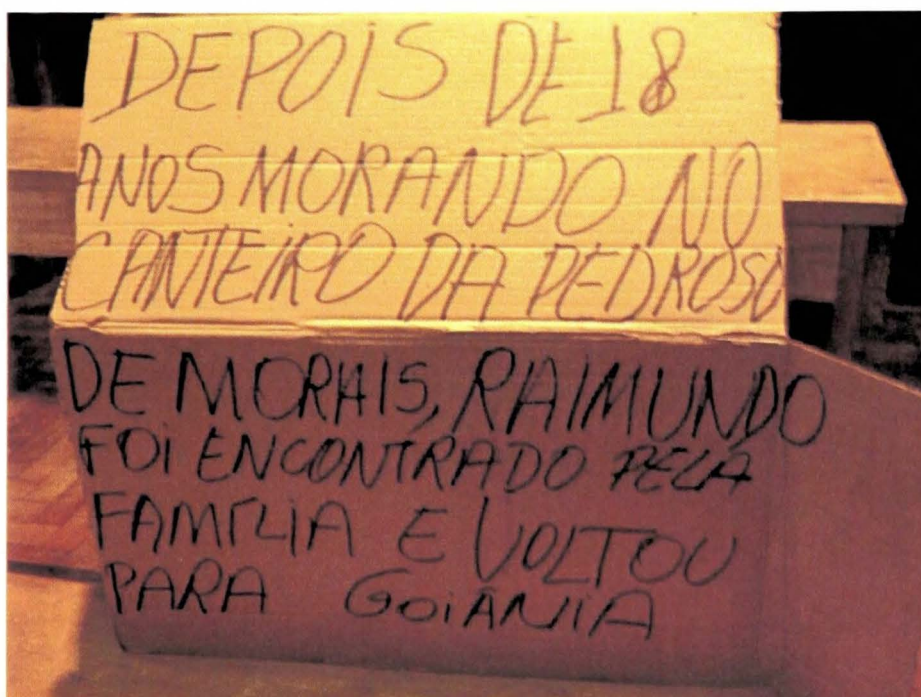


Figura 20. Anteparo Placa com informações de Raimundo. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

No cartaz de papelão assimétrico, mostro as informações atualizadas sobre Raimundo, com o seguinte texto: “Depois de 18 anos morando no canteiro da Pedroso de Moraes, Raimundo foi encontrado pela família e voltou para Goiânia.” Sempre visito seu *blog* e o *facebook*, com o propósito de manter a cena atualizada.

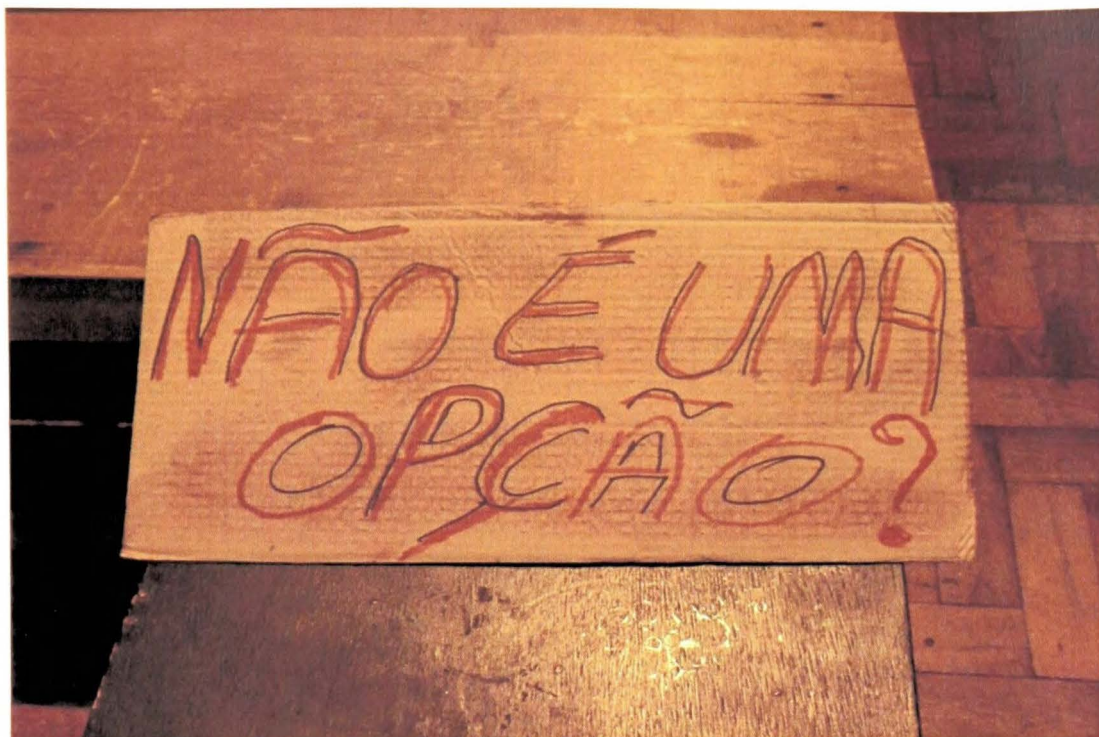


Figura 21. Anteparo Placa de papelão interferência do diretor de Omissão de Socorro. Foto de Evinha Sampaio (arquivo pessoal).

Outra placa de papelão traz uma nova interferência do diretor do *Omissão de socorro*, ele pergunta a Raimundo se não é uma opção as condições em que ele se encontra. Recorri à placa, para suprir a falta da réplica. Ela sai de dentro da caixa-casa e é mostrada ao espectador com os braços estendidos pela parte de cima da caixa, é uma imagem curiosa, estranha. Confeccionei todas as placas e *banners*.

2.2.15 O estandarte



Figura 22. Anteparo *Estandarte*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Produzi o estandarte com certo colorido no desejo de complementar a estética da loucura proposta na encenação. A diferença marcante entre as estéticas da loucura e a carnavalesca é o luxo decadente naquela, e o luxo real nesta.

Desde que apresentei o trabalho no IPUSP, em 2011, a professora Ianni Régia Scarcelli⁶⁸ sugeriu que não informasse ao público os dados estatísticos nos corpos cênicos de Luciana e Raimundo, então passei a assumir a intérprete

⁶⁸ Psicóloga-Sanitarista do Laboratório de Estudos em Psicanálise e Psicologia do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho – LAPSO/ IPUSP.

narradora. Retirei da encenação a frase que havia colocado embaixo do vestido da Luciana – “1312 internos de hospitais psiquiátricos não têm certidão de nascimento. (Censo Psicossocial, 2008)” – porque a informação não era relevante, e todas as outras passaram a ser informadas pela narradora. Scarcelli também trouxe uma reflexão fundamental para que eu entendesse a razão de minha angústia ao ver os doentes mentais morando nas ruas, quando me disse que “antes de qualquer coisa, estou tratando de uma questão humana”. Considerei a informação de suma importância e a inseri no estandarte: “uma questão humana”.

Encerro a peça com o Raimundo segurando o estandarte de cabeça erguida, segundo a sugestão de Miriam Chnaiderman.

2.2.16 Banquinho de madeira

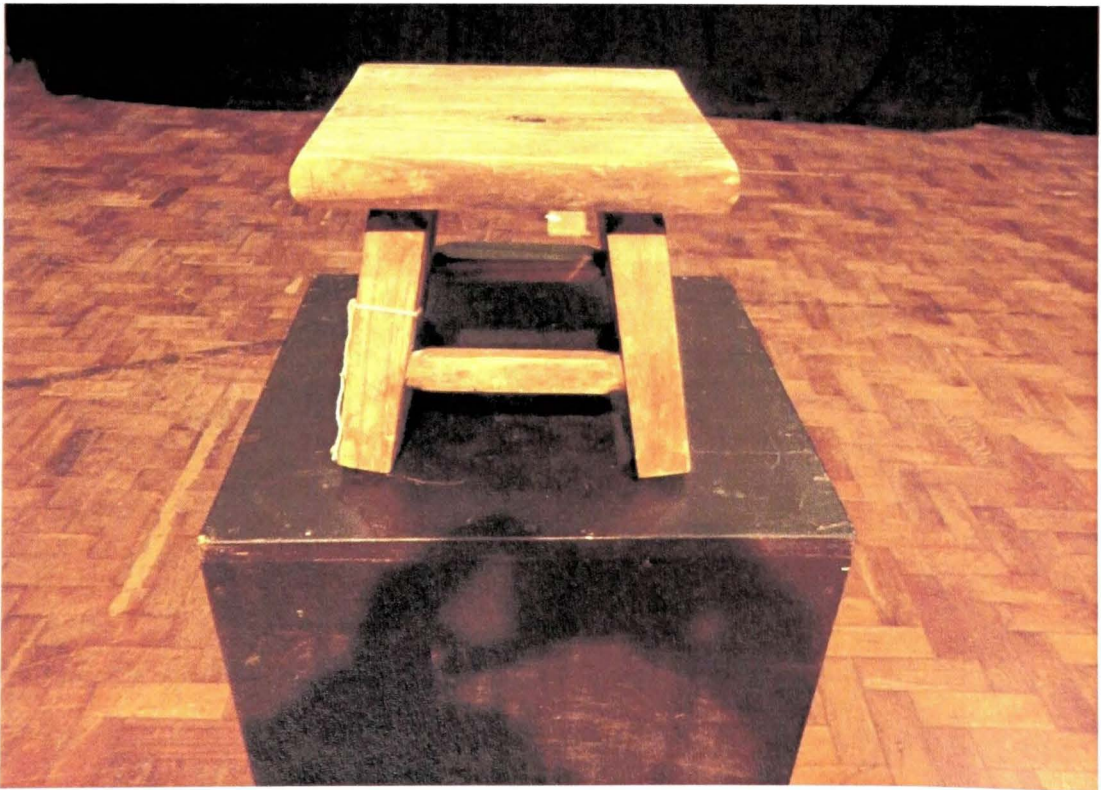


Figura 23. Anteparo *Banquinho de madeira*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Ele é o banquinho do Raimundo, um anteparo objeto de apoio e cumpre sua função utilitária, não ocorre o deslocamento de significado na cena, contudo tem sua importância, compõe o universo do poeta, também vai com ele a todos os lugares e faz parte da caixa-casa. Quando Raimundo morou no canteiro central da Av. Pedroso de Moraes, ficava sentado escrevendo suas minipáginas.

2.2.17 Garrafa plástica com água

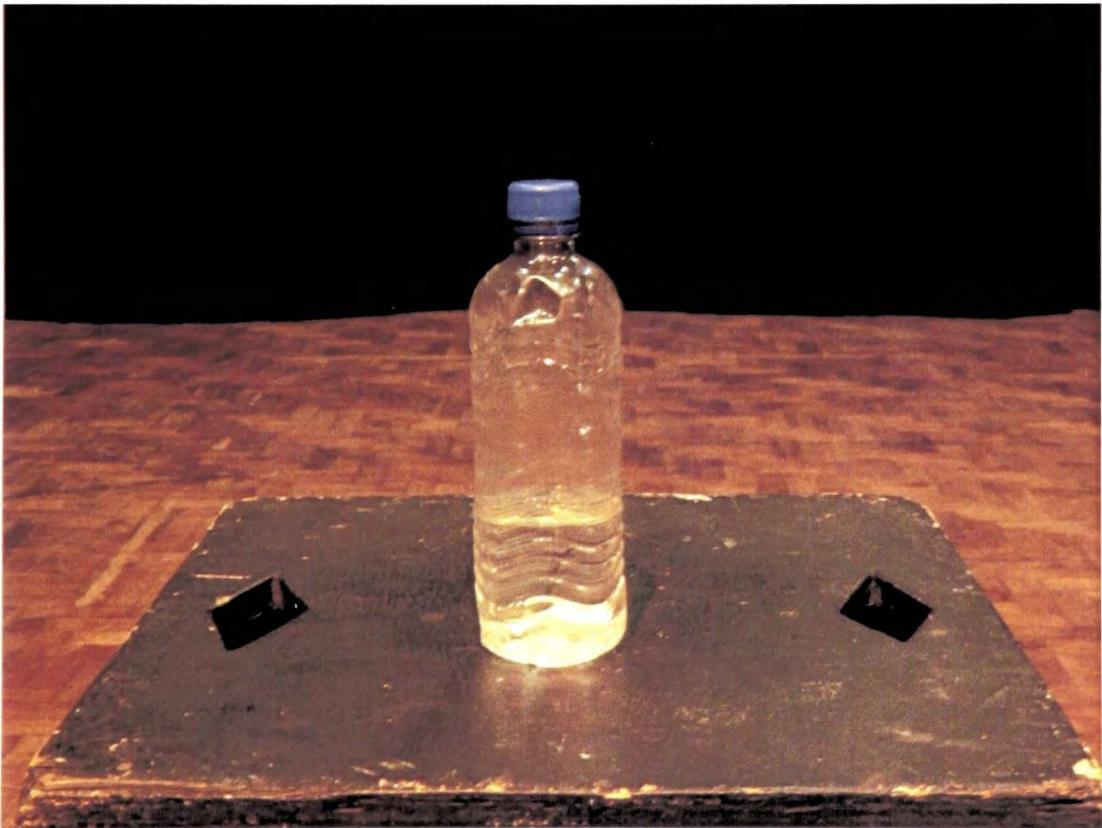


Figura 24. Anteparo *Garrafa com água*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Uma garrafa plástica de 500ml, reutilizada, é mais um anteparo objeto e a água um anteparo tátil de relevância inquestionável, mas não cenicamente. Necessito bebê-la por causa da correria, falação e emoções. As

cordas vocais exigem água para seu bom funcionamento, além da questão orgânica, a água me refresca. Ao lavar o rosto, tenho uma sensação bastante agradável e protejo um pouco a pele antes de esfregá-la nas argilas em pó e barro. É um elemento real que novamente acrescenta outras presenças de *nãorepresentação*, pois me coloca em um lugar do momento real. Não bebo água porque é uma marca cênica, mas por estar com sede ou para me refrescar, situações que podem se repetir a qualquer momento.

2.2.18 Colar luminoso

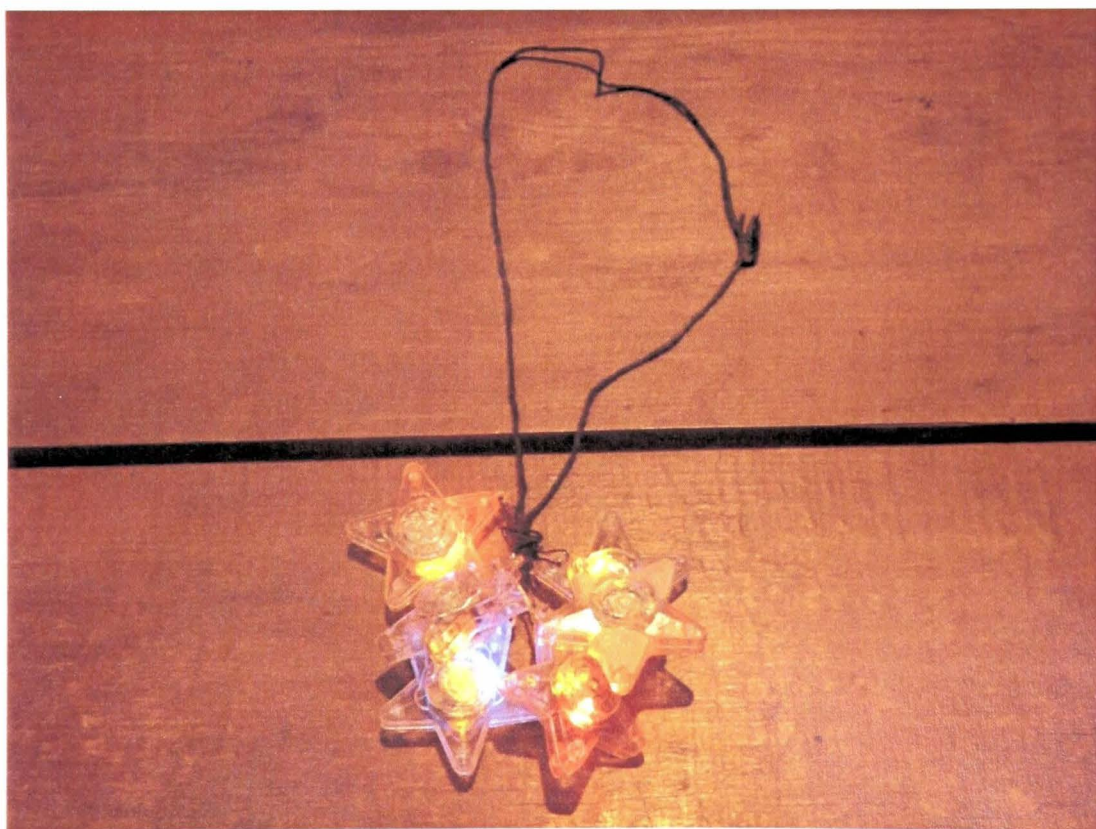


Figura 25. Anteparo *Colar luminoso*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

É um colar de estrelas de plástico com bateria que ao apertar o botãozinho de cada uma começa a piscar. A imagem que pensei era muito mais ricamente, mas inviável em sua realização, porque ficaria muito dispendioso. Com as luzes, imprimi outro estado corporal e cênico: mais leve, infantil e lúdico.

2.2.19 Óculos escuros



Figura 26. Anteparo *Óculos escuros*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

Os óculos escuros são anteparos objetos, porém, não têm grande importância e cumpre sua função utilitária, no entanto compõe o figurino do Raimundo, e trouxe um pouco da vaidade notada nas ruas.

2.2.20. Duas toalhinhas de mão

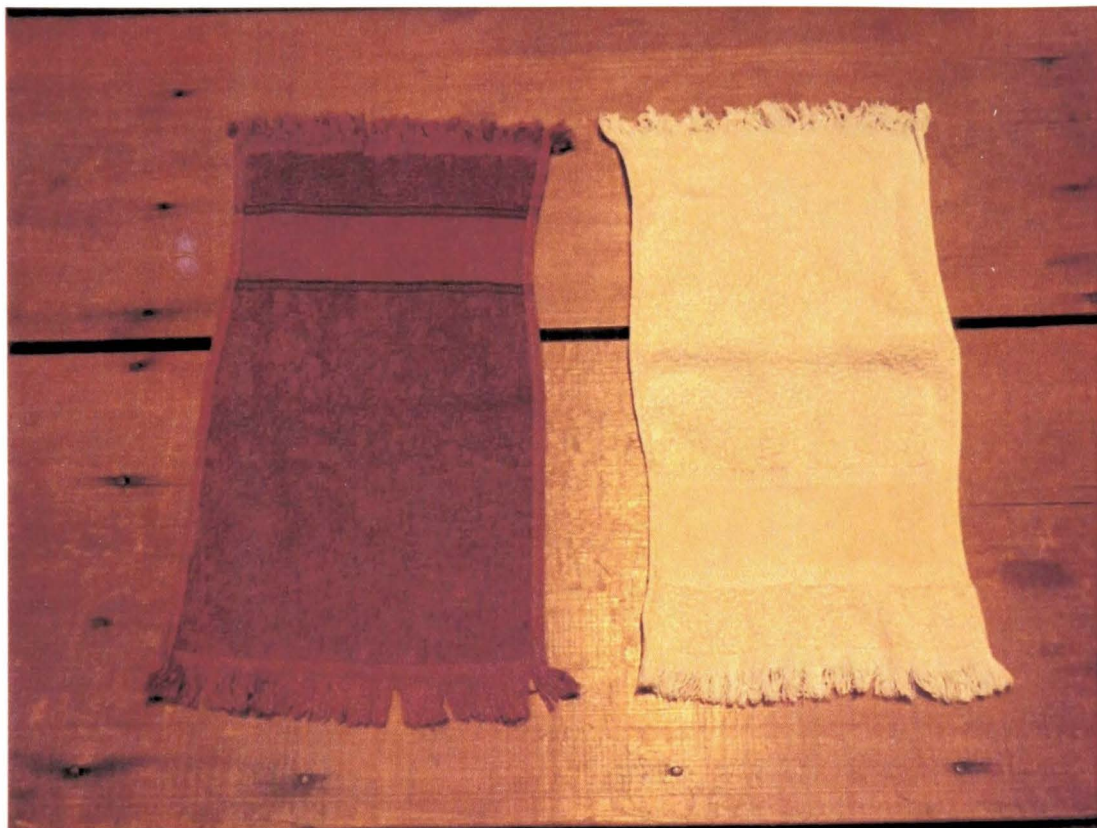


Figura 27. Anteparo *Duas toalhinhas de mão*. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).

As toalhinhas são anteparos objetos e táteis usados pela narradora para retirar a “maquiagem” de Luciana e continuar a cena do Raimundo. Elas são penduradas molhadas e torcidas em uma das madeiras do banquinho. Durante a ação, retomo o corpo cênico da atriz narradora, desmancho o *corpoooutro* de Raimundo, crio um distanciamento, que se faz presente em todas as vezes que mostro os dados estatísticos de pesquisas das instituições públicas nacionais e internacionais e as informações sobre a vida dele e da Luciana, exceto quando uso o letreiro no início e no final da cena de Luciana.

2.2.21 Fotos do Raimundo



Figura 28. Anteparos Fotos de Raimundo na Av. Pedroso de Moraes e em Goiânia. Foto de Evinha Sampaio, 2013 (arquivo pessoal).*

Mostro duas fotografias do Raimundo, uma da época em que ele viveu na rua, e outra depois do retorno à casa da família. As imagens são inacreditáveis, o Raimundo de ontem jamais seria reconhecido pelo da foto atual. Seu cabelo se transformou em travesseiro, sem ser cortado durante 33 anos. As fotos são documentos contundentes, inquestionáveis, e só foram colocadas na peça em maio de 2013. Não trabalhei com a prova documental perante o público em outras cenas, porque considerei o texto o recurso principal dessa comprovação, que serviu de referência para delimitar a estética do teatro documentário.

* A foto original do lado esquerdo é de José Eduardo F. Boaventura, e a do lado direito o autor é desconhecido.

Capítulo 3. A construção do corpomídia na obramídia

3.1 Prólogo



Figura 29. *Corpooutro na Av. Rebouças*, foto de Maritza Fariás Cerpa, 2011 (arquivo pessoal).

Este capítulo se dedica a mostrar o papel do corpo nesta criação. Propõe que a obra pode ser entendida como um corpo e, portanto, como corpomídia⁶⁹ (mídia de si mesma, da coleção de informações que reúne). Ele nasce do encontro do meu corpo com os *corposoutros* e com os ambientes onde a vida acontece. As trocas que ocorreram e continuam a ocorrer foram produzindo, ao longo da pesquisa, uma obra artística que vai ecoando as mudanças que continuam ocorrendo. A escolha da Teoria Corpomídia se deu justamente porque ela propõe que tudo o que diz respeito ao corpo nunca se apronta, continua sendo sempre processual.

Passei por momentos de tristeza, choro, angústia, revolta, pena e inquietações causadas pela percepção dos *corposoutros* que ia encontrando pelas

⁶⁹ Corpomídia é um conceito cunhado por Katz e Greiner no qual o corpo não é compreendido como um meio por onde a informação entra, é processada e depois expressada. A mídia do corpomídia se refere a outro tipo de comunicação: a informação é recebida e se transforma em corpo.

ruas da cidade. A cada vez que os identificava, apurava o modo de olhá-los e ia aprendendo a lê-los. Ia sendo possível identificar uma continuidade nas transformações, inclusive do ambiente.

Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (KATZ; GREINER, 2005, p. 129-130).

Examinando o processo desta criação, entendi que esses encontros foram e continuam reconfigurando tudo, não apenas o meu corpo, que mudou muitíssimo, como também no jeito de reconhecer esses outros corpos e os ambientes, em um fluxo de trocas que me fez ver coisas que não via antes. Isso quer dizer que esses corpos, eu e os ambientes, tudo mudava à medida que aprendia a lê-los. Percebia que a dificuldade de comunicação ia diminuindo. Tudo ia se atualizando de outra maneira, conforme o meu olhar mudava. Foi possível ir identificando a posição do *corpooutro* em relação às outras pessoas, em relação aos lugares da cidade onde ficam ou passam. E também que cada uma dessas transformações ia dar na obra, que nasce e existe neste fluxo de trocas que se estabelecem, sempre provisoriamente, na sua coleção de informações.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (KATZ; GREINER, 1998, p.90).

Este capítulo conta a construção desse corpo autor-intérprete, que ecoa todos os outros corpos, um corpomídia do contato com outras coleções de informação de outros corpos, que se fazem presentes no corpo da cena, que, assim, conta essas outras histórias, quando conta de si mesmo. E como as trocas de informação não acontecem apenas com o corpo humano, estão ocorrendo também

com e nos objetos e nos ambientes, é todo o contexto que também muda. Trago em mim todos eles e estou também neles.

Meu corpo agora é uma coleção com aquelas informações também, que continuam a se transformar, que ecoam nos objetos que trago para a cena, assim como na minha voz, postura, olhar. Tudo permanece se transformando continuamente em mim e no ambiente. A coleção que sou a cada momento está permeada, é mídia de tudo e de todos que fui encontrando. E como o trabalho continua, porque sigo na pesquisa, meu corpo é corpomídia dessa situação, conta que as cenas mostradas nunca se congelam.

Um corpo nunca existe em si mesmo, nem quando está nu. Corpo é sempre um estado provisório da coleção de informações que o constitui como corpo. Esse estado vincula-se aos acordos que vão sendo estabelecidos com os ambientes em que vive. Quando se pensa o corpo como proposta de codependência com o ambiente, pode-se entender melhor o alcance do que Walter Benjamin (1968) dizia quando observou que, quando o corpo muda, tudo já foi transformado. (KATZ, 2008, p.69).

3.2O corpomídia na obramídia

Moro no centro de São Paulo e demorei a identificar que o *corpooutro*, o corpo do doente mental que vive nas ruas desta cidade, não tinha o mesmo comportamento e movimentos dos do catador de recicláveis, do morador de rua, do viciado em drogas. Era um corpo constituído por outras coleções de movimentos, que produziam discursos diferenciados.

A situação de qualquer pessoa que mora na rua explicita a exclusão, mas seu corpo não se padroniza nessa exclusão, pois continua sendo mídia de certa coleção de informações que é só sua, fruto das suas trocas ao longo da sua história. Por isso mesmo, não existe um único padrão de *corpooutro*. Ao perceber a singularidade de cada uma destas pessoas, fiquei ainda mais angustiada, triste, preocupada, revoltada e desapontada com o poder público. Eram corpos de doentes mentais abandonados, sem tratamento. Quem deveria cuidar deles? Medicá-los,

socorrê-los, abrigá-los? Corpos, na maioria das vezes, isolados e solitários, que desconcertam quem presta atenção neles. E são vários, cada qual se manifestando do seu próprio modo, impedindo uma homogeneização dentro de um único modo de nomear.

Ter piedade ou sofrer com e por eles não muda nada. A pesquisa foi nascendo da compreensão de que é possível fazer algo a partir desses sentimentos. Isto é, depois das emoções produzidas no encontro com essas situações, surgiram os sentimentos que me trouxeram até aqui.

Esse processo de acompanhamento contínuo, essa experiência do que o corpo está fazendo *enquanto* pensamentos sobre conteúdos específicos continuam a desenrolar-se, é a essência daquilo que chamo de sentimento. [...]. Se uma emoção é um conjunto das alterações no estado do corpo associadas a certas imagens mentais que ativaram um sistema cerebral específico, *a essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações em justaposição com as imagens mentais que iniciaram o ciclo*. Em outras palavras, um sentimento depende da justaposição de uma imagem do corpo propriamente dito com uma imagem de alguma outra coisa, tal como a imagem visual de um rosto ou a auditiva de uma melodia. (DAMÁSIO, 1996, p. 175). [...] Um sentimento em relação a um determinado objeto baseia-se na subjetividade da percepção do objeto, da percepção do estado corporal criado pelo objeto e da percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento que ocorrem durante todo esse processo. (DAMÁSIO, 1996, p.178, itálico do autor).

Iniciei a pesquisa observando os movimentos dessas pessoas, com o objetivo de conseguir criar um espetáculo de teatro-dança. Hoje, não utilizo mais o termo espetáculo, em respeito à situação dessas pessoas, e porque percebi a complexidade da questão que essa forma de nomear trazia. E tampouco utilizo o conceito de teatro-dança, pois se tornou mais claro que se trata de um teatro de imagens, que busca iluminar uma situação social. Este teatro de imagens pouco tem a ver com o teatro de Robert Wilson, em termos de sua precisão e tecnologia utilizada, mas não nego a existência da inspiração. Todavia, aqui o conceito de imagem se filia ao que Damásio (1996) nos explica. Em outro momento da pesquisa, assumi alguns princípios do teatro documentário⁷⁰, os quais serão explicados mais adiante.

⁷⁰ O teatro documentário é a principal referência estética da *Nau do asfalto* e será abordado no capítulo 4.

[...] o processo por meio do qual as representações neurais, que são modificações biológicas criadas por aprendizagem num circuito de neurônios, se transformam em imagens nas nossas mentes; processos que permitem que modificações microestruturais invisíveis nos circuitos de neurônios (em corpos celulares, dendritos e axônios, e sinapses) se tornem uma representação neural, a qual por sua vez se transforma numa imagem que cada um de nós experiencia como sendo sua. (DAMÁSIO, 1996, p. 116).

Segundo Damásio, o cérebro é um cartógrafo que cria mapas ininterruptamente, e as imagens são um conjunto de mapas. Todas as informações que estão além do limite do corpo e chegam ao cérebro, se tornam de uma rede neuronal que as configura em um mapa cerebral. Imagem é sinônimo de pensamento, é a imagem mental que se configura a partir de mapas criados pelo cérebro, é uma configuração de uma rede neuronal. As imagens podem ser visuais, sonoras, olfativas etc., ou seja, imagem para Damásio não é sinônimo de fotografia. Todo o corpo produz imagens, não somente os olhos.

Se o corpo e o cérebro interagem entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia. Suas relações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais.

O ambiente deixa sua marca no organismo de diversas maneiras. Uma delas é por meio da estimulação da atividade neural dos olhos (dentro dos quais está a retina), dos ouvidos (dentro dos quais está a cóclea, um órgão sensível ao som, e o vestibulo, um órgão sensível ao equilíbrio), e das miríades de terminações nervosas localizadas na pele, nas papilas gustativas e na mucosa nasal (DAMÁSIO, 1996, p. 117).

Não sabia como criar o trabalho. Tentei vários caminhos, até encontrar este, no qual estou. Cada uma dessas informações se fez presente de uma maneira na coleção atual, que continua se transformando.

Temi que pudesse enlouquecer e decidi que não faria a imitação do doente mental. Além deste receio, não via sentido estético nesta opção. Desejava criar imagens cênicas que levassem o público a admirar as habilidades do *corpoooutro*, que conseguissem deslocar o olhar viciado que temos sobre eles. Era meu desejo compartilhar a genialidade das soluções desses corpos, e não só a dor do seu problema. Demorei a mesclar a cena, pois vinha uma emoção muito forte das últimas palavras do texto da Luciana:

O que me deixa feliz é ser assim como um cara que quando assim rouba uma mascote, roba um cavalo ou então sequestra um Evita pra matar, e daqui a pouco os Trapalhões, Renato Aragão mostrar que o sonho não acabou, que ela tá viva no coração da gente, que ela era a filha de Eredina Cabral de Oliveira, que ela foi encontrada tomando banho num pé de cajá de paudalho, que ela é o milho de Luiz Gonzaga, que ela era a menina que a bendita Virgem Maria ajudou até a hora da morte amém.

Ainda hoje, não sei dizer se é algum movimento específico que desencadeia esta emoção forte, ou se outro elemento é seu causador, como os gritos, os sons emitidos, o texto ou o contato com algum objeto ou material cênico. Possivelmente, vem do fluxo de todas as informações que ocorrem durante a cena. A percepção que tenho, em cena ou fora dela, é sempre parcial, pois não damos conta de toda a realidade.

/.../ o olho humano só consegue perceber aquilo para o qual está fisiologicamente capacitado. Do mundo, muito lhe escapa. Algo que ultrapasse, por exemplo, o mínimo ou o máximo de luminosidade previstos no seu projeto evolutivo, ou extrapole o raio de alcance da sua frontalidade, fica fora da sua percepção. A partir daí, ao menos uma consequência se impõe: aceitar que aquilo que a nossa percepção capta não é o mundo tal qual, mas o mundo que ela está apta a perceber, isto é, um mundo brotado de uma seleção e de uma montagem. Nossa percepção, portanto, funciona como um sistema de mediação com o que nos cerca. (KATZ, 2003, p.3).

Certos movimentos que trouxe para a cena são realmente diferentes e trazem consigo uma estranheza, mas outros são iguais aos que fazemos no cotidiano. As sequências não são congeladas, posso arriscar, posso trocar no tempo real da cena. É uma situação que provoca inquietação, instabilidade, incerteza e que também traz um frescor na “mostração”, no instante⁷¹ do seu fazer. Sabe-se que o ao vivo é sempre diferente, mesmo quando emprega um mesmo roteiro. Mas fazer do não partiturado a sua partitura promove outro tipo de diferença.

O trabalho possui um roteiro fixo, sei a sequência das cenas, mas cada ambiente em que o apresento, vivencio a atualização do meu corpo, criando um novo repertório de informações, porque além das atualizações permanentes que ocorrem naturalmente com o roteiro, ocorrem outras, promovidas pelas adaptações

⁷¹ Instante, aqui entendido como o que está acontecendo no momento, quase um recorte do que se chama presente, porque o presente é sempre tecido pelo que veio antes e virá depois. (DOSSE, 2013, p.86-87).

do meu corpo ao ambiente⁷², pois cada lugar tem suas especificações físicas, culturais, sociais, históricas etc. Por causa delas, tenho de criar outros caminhos, outros deslocamentos, outra atualização do corpo em cada situação, que também modificará o tempo, a distribuição das cenas nesse espaço, que certamente modifica a apresentação.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. (KATZ; GREINER, 2005, p.130).

É justamente a relação de coevolução ininterrupta entre corpo e ambiente que me permite denominar de obramídia a *Nau do asfalto*. É dessa forma que ela é constituída, das adaptações entre meu corpo, o *corpooutro*, o espaço, o ambiente e o público. Ela também é uma obramídia de si mesma. Como o conceito de corpomídia não se refere somente ao corpo humano, mas a tudo o que couber na definição de corpo como um agregado de informações, torna-se possível identificar a obra como um corpo.

3.3 Do que o *corpooutro* é corpomídia?

Para o entendimento do tipo de corpo que permanece sendo construído, faz-se necessário expor que tipos de informação de treinamento foram e continuam sendo agregadas. O *corpooutro*, como qualquer tipo de corpo, também é corpomídia, isto é, revela a sua coleção de informações. Ao denominá-lo como tal, é

⁷² Neste momento, cabe chamar atenção para o entendimento de ambiente como mais do que um sinônimo de espaço. O ambiente reúne o espaço e tudo o que nele acontece e o faz existir.

importante deixar claro que, assim como os corpos considerados “normais”, cada doença mental e cada *corpooutro* possui a sua singularidade, que não estamos acostumados a perceber, pois não desenvolvemos nosso olhar para percebê-la.

O *corpooutro* não é o corpo malhado, esbelto, vendido pelos meios de comunicação, nem é o corpo que gostaríamos de contemplar, mas ele existe em todo o mundo, independente de classe social, gênero, cor, grau de instrução, entre outros. É um corpo excluído, esquecido, mas que precisa ser visto e compreendido, respeitando a sua coleção de informações, a sua singularidade.

Não é nada fácil percebê-los, mas criar esta obra foi a maneira que encontrei de enfrentar meus limites, meu preconceito, e, ainda não consegui resolvê-los, mas continuo na minha pesquisa. Mesmo sem ser especialista em Saúde Mental, posso garantir que cada um tem uma singularidade, apesar de observá-los de longe. Cada corpo é único e tem um tipo de olhar, movimento e postura, que tem a ver com o seu tamanho, habilidade, tom de voz, cor dos olhos, peso, cor dos cabelos, altura, entre outros, além de uma história só sua de vida.

No decorrer da pesquisa, cada vez mais ficava claro que o meu objetivo cênico não era concretizar uma imitação do movimento do *corpooutro* nos seus mínimos detalhes. Não pensei na construção da personagem⁷³, segundo Constantin Stanislavski, que propõe ao ator o estudo de todas as circunstâncias que estruturam a vida de uma pessoa - características psicofísicas, condições socioculturais, espirituais e políticas, e a prática dos exercícios de interpretação, para poder incorporá-la; e nem na mimese corpórea desenvolvida pelo Lume Teatro⁷⁴. A mimese corpórea, metodologia desenvolvida pelo Lume, coleta material físico/vocal orgânico através da observação, codificação e teatralização de ações físicas e vocais de pessoas, animais, fotos e quadros encontradas no universo cotidiano e/ ou pessoal do ator.

Esse processo busca introduzir o ator no universo da observação artística e poética do cotidiano, iniciando pelos trabalhos pré-expressivos básicos⁷⁵ que o instrumentalizam no "como" e "o que" observar. Posteriormente, passa-se

⁷³ Constantin Stanislavski criou um método para o ator interpretar inserido na estrutura do drama, o que está longe de ser a metodologia e o propósito desta pesquisa.

⁷⁴ Disponível em: <[HTTP://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=56](http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=56)>. Acesso em 25 mai. 2012.

⁷⁵ Trabalhos pré-expressivos básicos, na metodologia do Lume, referem-se ao trabalho do ator considerando seu potencial técnico corporal e vocal anterior à expressividade, à personagem e ao resultado que se deseja alcançar. Cada ator possui seu pré-expressivo que deve ser trabalhado para chegar à expressividade, ou seja, ao resultado desejado na criação artística.

para o trabalho em sala para que a observação possa ser codificada de maneira orgânica pelo ator, transformando-a em seu material expressivo e poético de trabalho.

Não pretendia “interpretar” o louco e pensava em um teatro de imagens, como se fosse *frames* de um filme. *Frame* ou

fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta, correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo); por isso os movimentos rápidos se traduzem por imagens desfocadas. Na projeção, o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido, pelo “efeito ϕ ”, com os que o prendem e o seguem, dando uma impressão de movimento. (AUMONT e MARIE, 2003, p. 136-137).

O meu teatro de imagens, como já dito, se aproxima da definição de imagem de Damásio, e foi inspirado no teatro de imagem de Robert Wilson, entretanto seguiu seu próprio caminho. No início do trabalho, havia o desejo de criar milhões de imagens, como se fossem frames, mas logo percebi a impossibilidade, porque fisicamente não daria conta. Quando penso em imagem, não é apenas a continuação do que já está sendo feito, não é a sequência do que fiz antes, é uma nova construção, uma nova “pose”, se fosse necessário relacionar à fotografia. A nova “pose” não estaria ligada à pose anterior, então, no palco, eu teria de criar “poses” independentes, do começo ao fim da apresentação. Não seria viável.

Diante da impossibilidade, algumas imagens começaram a surgir na minha mente, que traziam elementos das brincadeiras de rua de minha infância. Comecei a testá-las, e assim fui construindo a *Nau do asfalto*. Foi surgindo, ao longo da pesquisa, um corpo atento ao presente, às relações com os objetos e materiais da cena, à energia do público. Um corpo transformado pelo fluxo inestancável de informações trocadas com os ambientes e que, no momento da cena, vive cada instante, não procura a interpretação de uma imagem pronta. Os movimentos do *corpooutro* vão sendo continuamente transformados e transformando as minhas sensações, emoções e sentimentos, e vão desenhando o espaço cênico, produzindo essa obramídia que se produz por meio da contaminação ininterrupta entre corpo e ambiente. O ambiente onde ocorre a apresentação não está pronto, ele vai sendo

construído à medida que as relações com os objetos, o espaço, o público e todas as trocas vão se constituindo. Entendo aqui o “espaço como um conjunto de fixos e fluxos (SANTOS, 1978), onde

[...] os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam. (SANTOS, 1982, p. 53; SANTOS, 1988, p. 75-85).

É nesses espaços, já constituídos pela necessidade do lugar, que esta obramídia dialoga com ambos os conceitos de Milton Santos: a “psicosfera, reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido” e que também faz parte “desse meio ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário” (SANTOS, 2009, p. 256); e a “tecnosfera”, uma nova maneira “técnico-científica” de organização desse lugar, que se adapta a este modo de produção, e que traz consigo interesses de outros territórios:

Tecnosfera e psicosfera são redutíveis uma à outra. O meio geográfico atual, graças ao seu conteúdo em técnica e ciência, condiciona os novos comportamentos humanos, e estes, por sua vez, aceleram a necessidade da utilização de recursos técnicos, que constituem a base operacional de novos automatismos sociais. Tecnosfera e psicosfera são os dois pilares com os quais o meio científico-técnico introduz a racionalidade, a irracionalidade e a contra-racionalidade, no próprio conteúdo do território. (SANTOS, 2009, p.256).

Em meio a toda essa transformação do espaço, do lugar e do território, que Milton Santos apresenta em relação ao capital⁷⁶ e em detrimento de valores mais comprometidos com as particularidades dos seus habitantes, a *Nau do asfalto*, no contrafluxo da ideologia hegemônica capitalista, assume o debate também a partir da tensão permanente entre “psicosfera” e “tecnosfera”. Ambos os conceitos estão implícitos nesta caminhada. Esta criação se propõe a atravessar as

⁷⁶ Milton Santos se refere ao capital que se estrutura a partir do aprofundamento das desigualdades sociais, que impede o acesso dos menos favorecidos aos seus bens e serviços, e ignora que as necessidades humana, social, política, cultural e moral, se apresentam a qualquer indivíduo.

fronteiras do campus universitário e sair em busca do diálogo e do intercâmbio com várias cidades, e também dentro da imensa São Paulo, seus lugares e espaços. É no lugar que está o espaço, e é no espaço que existe o local, o particular, as suas características.

O lugar é a oportunidade do evento. E este, ao se tornar espaço, ainda que não perca suas marcas de origem, ganha características locais. É como se a flecha do tempo se entortasse no contacto com o lugar. O evento é, ao mesmo tempo, deformante e deformado. (SANTOS, 2012, p. 163).

Tenho apresentado o trabalho em vários espaços, cada um com suas características físicas/apenas aparentemente fixas, que modificam minha performance de movimentos e deslocamentos e que, por sua vez, também modificam o espaço, que deixa de ser somente fixo, pois fica preenchido pelo fluxo ininterrupto de imagens e informações. E o fluxo compreende ainda todos os meus objetos cênicos, com a sua concretude material, as imagens criadas durante a encenação por mim e pelos espectadores, que podem alterar a relação com aquele espaço, mesmo sendo um fluxo efêmero, se considerarmos apenas o tempo de duração da apresentação.

O espaço deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual. Daí por que a evolução espacial não se faz de forma idêntica em todos os lugares. (SANTOS, 2012, p. 153).

Nesses espaços estão também os corpos que vão revelando seus estados, e como ocorrem as suas relações com o ambiente, onde estão pulsando as forças culturais, políticas, sociais e econômicas: “/.../ o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si” e, da mesma forma, com o ambiente que os cercam, conforme explica António Damásio (1996, p.117).

Entre os cinco principais setores sensoriais de entrada e os três principais setores de saída do cérebro, encontram-se os córtices de associação, os gânglios basais, o tálamo, os córtices do sistema límbico e os núcleos límbicos, o tronco cerebral e o cerebelo. No todo, esse “órgão” de informação e regência, esse grande conjunto de sistemas, detêm tanto o conhecimento inato como o adquirido sobre o corpo propriamente dito, sobre o mundo exterior e sobre o próprio cérebro, à medida que esse interage com o corpo propriamente dito e com o mundo externo (DAMÁSIO, 2012, p.100).

É na realização da encenação efêmera que está a capacidade de transformá-la. São com os fluxos das ideias, pensamentos, construções possíveis da subjetivação do espectador, que ocorre a criação de outro espaço, um espaço mais favorável à reflexão, que se instala durante a apresentação.

Enquanto a obramídia é encenada, o espectador pode observar o *corpooutro* que mora nas ruas e se torna o ator principal. O espectador participa da construção da dramaturgia a partir do seu mundo particular, reorganizando seus pensamentos, criando signos, emocionando-se, refletindo, vivendo. Esta participação também interfere e atualiza o ambiente, a intérprete e a encenação ininterruptamente.

O processo de codificação dos pensamentos tem aptidão para acionar o cruzamento de estruturas de ocorrência coerentes. O que garante a coerência do cruzamento é uma homologia de probabilidades nas transições espaço-temporais, homologia que criaria as condições para que a informação do fora possa ser percebida e ser levada para dentro do corpo. /.../ O semioticista Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. (GREINER e KATZ, 2005 p. 129).

Essa comunicação em fluxo se estende até o debate que ocorre após a apresentação, nas conversas entre amigos, familiares e terapeutas, e continua nos desdobramentos que se seguem. No caso de realização em escolas, ocorre nas aulas, conforme relatos de professores que participaram do evento, porque pode seguir por tempo indeterminado, em qualquer espectador. Muitas vezes, vivenciamos situações com que convivemos por anos para serem melhor compreendidas. Há um entrelaçamento de mundos, vivências, atualizações

ininterruptas dos corpos, da obra, dos objetos, do espaço e do ambiente. As atualizações e a infiltração do acontecimento no lugar e no espaço, nos fixos e nos fluxos, podem reverberar por um tempo que talvez não possa ser cronometrado.

Contudo, há diferença entre o “corpo não artista” e o “corpo artista”? Todas as vezes que apresento a *Nau do asfalto*, identifico que a sensibilidade do meu corpo fica alterada por dois dias seguidos, com um cansaço marcante e a emoção à flor da pele. Sinto a necessidade de ficar só, me percebo com pouca energia, depois volto ao normal.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (ocasionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (GREINER, 2005, p.122-3).

Esse estado de “corpo artista desestabilizador de todos os outros corpos”, de que fala Greiner, conecta-se com os fluxos de Santos, porque nesse momento da instabilidade dos “outros corpos” que entram em contato com esta informação, todos e tudo se instabiliza e, dessa forma, promove questionamentos, dúvidas, novos valores e crenças.

O “corpo artista”, um exímio explorador de sensações, emoções, sentimentos, um corpo especialista em arte, sempre insatisfeito, inquieto, muitas vezes revoltado, outras vezes sonhador, pesquisador, não deve participar ou se preocupar com a construção do pensamento crítico de sua sociedade? Não seria uma maneira de se unir à vida, apesar de todas as dificuldades?

3.4 Porque a Teoria Corpomídia

Por estar usando a Teoria Corpomídia para fundamentar que o corpo é corpomídia e a obra uma obramídia (porque está aqui sendo tratada como um corpo também), cabem outros esclarecimentos. Cada corpo começa a existir na troca de informação com os ambientes com os quais entra em contato, desde o primeiro instante da sua vida. Não são influências, são contaminações.

Nós, seres humanos, somos resultado de 0,6 a 1,2 bilhões de anos de evolução metazoária (organismos unicelulares não estão sendo contabilizados nessas cifras, apesar da sua singular rede química). Evidentemente, um tempo tão longo produz um sem número de adaptações, isto é, de negociações entre corpos e ambientes. Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do em torno) encarna no corpo. /.../ As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (GREINER; KATZ, 2001, p.71).

Como trabalha o corpo sempre em relação ao ambiente, a Teoria Corpomídia atribui, de partida, uma dimensão sociopolítica ao corpo, porque pleiteia que o corpo só existe na relação com o ambiente. Esse é um dos pontos centrais porque implica em lembrar que não existe corpo sem toda a complexidade do que o cerca a cada instante. E quando se trata do *corpooutro*, consegue-se perceber as suas singularidades justamente porque ele, sendo como é, diferenciando-se em cada caso, faz as suas trocas de maneira igualmente singular. E não é possível identificar que tipo de transformação está ocorrendo, pois, como alguns especialistas propõem, os estados psicológicos alterados existem e se mantêm em outro registro temporal. Damos conta somente de um percentual dessa transformação em nós, o que sucede em nossos encontros com essas pessoas, mas não do que ocorre com elas.

O pensamento consciente é a ponta de um enorme iceberg. Os cientistas cognitivos defendem que 95 por cento de todo o

pensamento é inconsciente - e essa estimativa pode estar subestimada. Além disso, os 95 por cento abaixo do nível da consciência formam e estruturam todo o pensamento consciente. Se o inconsciente cognitivo não desempenhasse tal função, poderia não haver nenhum pensamento consciente.

O inconsciente cognitivo é vasto e complexamente estruturado. Ele inclui não só todas as nossas operações cognitivas automáticas, mas também todo o nosso conhecimento implícito. Todo o nosso conhecimento e as crenças são enquadrados em termos de um sistema conceitual que reside principalmente no inconsciente cognitivo.

Nosso sistema conceitual inconsciente funciona como uma "mão invisível" que molda a maneira como conceitualizamos todos os aspectos da nossa experiência. Esta mão invisível dá forma à metafísica que é construída nos nossos sistemas conceituais comuns. Ela cria as entidades que habitam o inconsciente cognitivo - entidades abstratas como amizades, negócios, fracassos e mentiras - que usamos no raciocínio inconsciente comum. Portanto, molda a forma como automática e inconscientemente compreendemos o que nós experimentamos. Constitui nosso senso comum irrefletido. (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p.13, tradução nossa).

Há uma zona desconhecida (a das trocas que ocorrem no inconsciente cognitivo), que só poderia ser relatada se transformada em objeto de estudo – o que não faz parte da proposta desta tese. Porém, das trocas dessa coleção do *corpoooutro* com o ambiente, as repetições dos movimentos, a forma de se vestir, o modo de manusear os objetos, o desassossego, a solidão, se está limpo ou sujo - quem se propõe, como eu, a fazer do observar uma metodologia de uma pesquisa, dá conta de perceber.

Nenhuma ciência conhece tudo sobre a mente humana, ainda estamos longe dessa possibilidade, por mais que os estudos já tenham avançado. A sua complexidade é ainda imensurável.

Naturalmente que gostaria de poder afirmar que sabemos com certeza como é que o cérebro cria a mente, mas não o posso fazer – e receio que ninguém possa. [...] Até sabemos algumas coisas sobre os genes que criam esses neurônios e os fazem agir de determinada maneira. Mas, nitidamente, as mentes humanas dependem da excitação geral desses neurônios na medida em que constituem agregados de grande complexidade, que vão desde circuitos locais, à escala microscópica, a sistemas macroscópicos que se estendem por vários centímetros. Existem vários bilhões de neurônios nos circuitos de um cérebro humano. O número de sinapses⁷⁷ formadas

⁷⁷ As sinapses são impulsos nervosos transmitidos de um neurônio a outro com a função principal de enviar os milhares de informações simultâneas à parte cognitiva e às funções neurais do corpo como visão, tato, olfato, entre outros.

entre eles é de pelo menos 10 trilhões, e o comprimento dos cabos dos axônios que formam os circuitos neurais atinge várias centenas de milhares de quilômetros (DAMÁSIO, 1996, p. 290-291).

Se o corpo não é um recipiente, não é um lugar de guardar conteúdos, vivencia toda e qualquer experiência como uma troca de informações que passam a fazer parte do fluxo ininterrupto de atualizações que o vão constituindo como corpo. Estas informações se transformam em corpo porque estão sempre no processo de coevolução entre corpo e ambiente.

Cabe destacar que coevolução não é sinônimo de interação, simbiose ou mutualismo. Coevolução é a mudança na composição genética de uma espécie (ou grupo) como resposta a uma mudança genética em outro/a. [...] Trata-se da ideia de uma mudança evolutiva recíproca. (<http://biomed.brown.edu/> apud. Katz, 2010, p.21).

O corpo de que fala a Teoria Corpomídia é um corpo que se faz em processo coevolutivo permanente de trocas com o ambiente. “Sendo o corpo sempre um estado transitório dos acordos feitos com os ambientes por onde circula, é sempre singular e único (Katz, 2006).” Então, o corpo não deveria ser enquadrado em nenhum padrão fixo ditado pela moda ou pelos meios de comunicação, mas é justamente o que vemos. A publicidade divulga um único modelo a ser seguido por todos: hoje, ele é o de um corpo magro, com a musculatura bem delineada, jovem e bonito, sem respeitar as particularidades de cada um. Mesmo quando outros corpos são usados, apenas reforçam a hegemonia desse modelo.

A avalanche de imagens desses corpos é perversa, porque nos habitua a tê-lo como o corpo padrão, e o *corpoooutro*, que foge completamente do modelo de corpo instituído pelos meios de comunicação, é desprezado. A recorrência dessa situação vai modelando a nossa capacidade de percepção deles, e aumentando a nossa cegueira aos corpos que não se enquadram naquele formato. Cada corpo possui suas particularidades, porque é uma coleção de informações organizada pelo seu modo único de ser. No viver em sociedade, são muitas as ocasiões em que são tentadas estratégias de disciplinar e docilizar os corpos, e a de instituir um único padrão é uma delas.

A sobrevivência de qualquer espécie no mundo depende do seu sistema sensorio. Não paramos para pensar sobre o tempo que levamos para

aprender a ver, andar, falar, ouvir, manusear e sentir. Parece que sempre soubemos fazer tudo, mas, para cada uma dessas atividades, foi necessário um bom tempo para adquirir a técnica capaz de proteger a vida.

O processo de percepção só pode ser entendido como produto da cooperação entre os milhões de neurônios que se encontram espalhados pelo córtex cerebral. Os agrupamentos de neurônios trocam, abrupta e simultaneamente, um padrão determinado, mesmo um padrão complexo, por outro, ao mais ínfimo dos estímulos. Tais trocas ocorrem dentro de um sistema caótico. O caos descreve um comportamento complexo, que apenas na sua aparência se mostra aleatório, pois que, efetivamente, apresenta uma ordem embutida. Há suposições de que o caos é que possibilita ao cérebro a flexibilidade de responder ao mundo externo e a gerar novos padrões de atividades, inclusive, criando ideias novas. (KATZ, 1999, p. 107).

Cabe lembrar que a percepção singular de cada corpo o faz ver o mundo em uma perspectiva que vai diferir, em alguma medida, da perspectiva do outro. A coleção de informações que forma cada corpo, e que começa antes do nascimento, já contribui para a formação de sua coleção, porque o modo de organização neural do cérebro se organiza em rede. A partir do pensamento de Damásio, pode-se propor a hipótese de que a organização da mente do doente mental ocorre de maneira diferente dos que não o são, e o mais difícil é compreender a manifestação dessas diferenças naqueles corpos.

Creio que o grande objetivo do trabalho é mostrar algumas delas e, dessa forma, fazer com que nós as entendamos e nos aproximemos delas. É um processo longo, que requer uma disponibilidade da nossa percepção, que precisa ser ampliada para que possa aceitar um corpo diferente daquele com o qual nos habituamos, e, assim, conseguir perceber o *corpooutro* com suas singularidades.

As experiências de ampliação da percepção, como qualquer outra relação com o ambiente, vão sendo agregadas, entram em contato com o que já existe no corpo, e também se tornam corpo. De que maneira isso ocorre? Transformam-se quando entram em contato com o que já está e transformam também o que existia antes da sua chegada.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as

que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ; GREINER, 2005, p.130-13).

Com esta descrição, aprende-se como ocorre a transformação da experiência em corpo. E assim, se consegue ler melhor o corpo desta obra, e esta obra como corpo.

Capítulo 4. As diferentes linguagens inseridas na encenação

4.1 Teatro documentário/ teatro político – Erwin Piscator

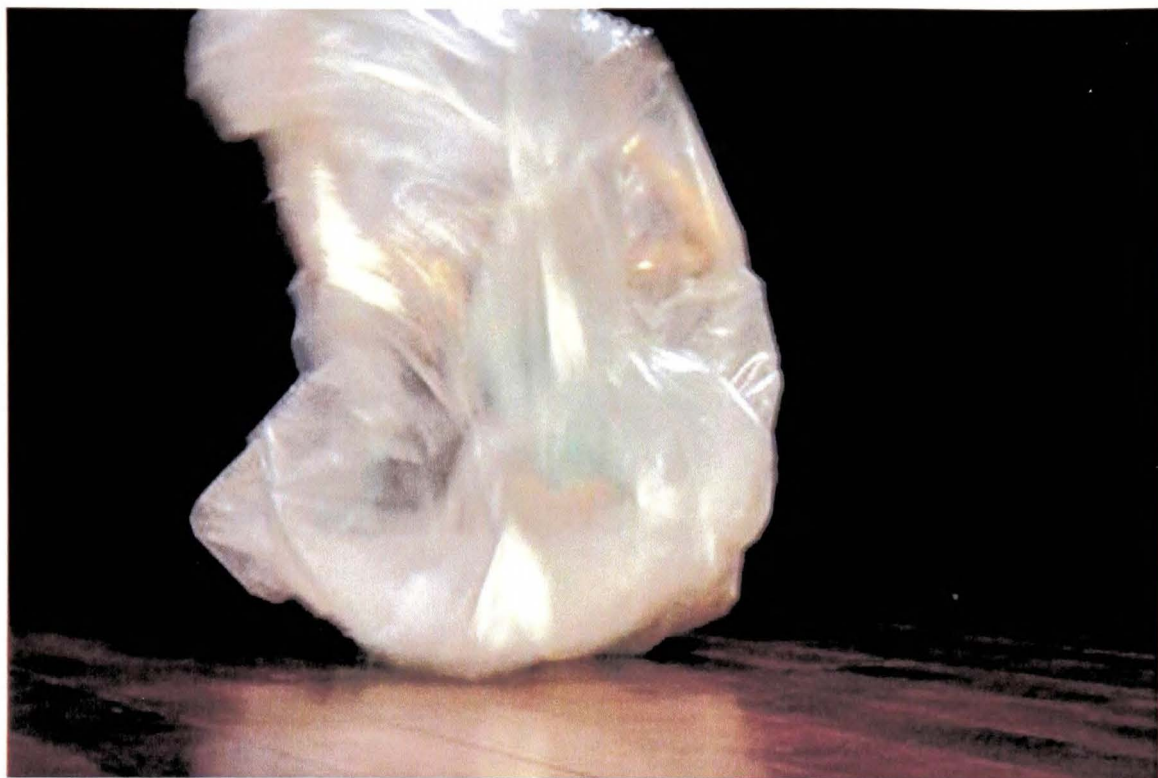


Figura 30. Evinha Sampaio, *Nau do asfalto*, foto de Miguel Murúa, 2012 (arquivo pessoal).

Recorri aos teatros documentário, brechtiano e pós-dramático e à performance, para a criação do resultado artístico, e de cada um selecionei o que era mais condizente à encenação, sendo que a tomada de consciência das estéticas só fora percebida, em sua totalidade, depois da criação “finalizada”⁷⁸, apesar de ser uma obra aberta.

Erwin Piscator, ator e sobretudo encenador alemão, considerado o pai do teatro documentário por grande parte dos estudiosos e fazedores teatrais, é também a principal referência da pesquisa em relação à estrutura organizacional da

⁷⁸ Denomino de criação “finalizada” aquela que possui uma estrutura organizada posta: roteiro e cenas delineadas, no entanto, pode ser modificada, e, independentemente, de qualquer vontade, é atualizada sempre, segundo a Teoria Corpomídia.

encenação da *Nau do asfalto*. O teatro político ou documentário, segundo seu criador, surgiu no final do século XIX, mas há controvérsias, pois não se tem uma data definida a esse respeito, no entanto, considero seu início, a partir do momento em que Piscator abriu, segundo ele mesmo, o Teatro “O Tribunal”, em Königsberg, no inverno de 1919-20, com o espetáculo *Transformação*, de Ernst Toller, apesar da curta existência. Seu teatro documentário, que defendia entre outras ideias a divulgação e conscientização da ideologia do Partido Comunista, tem um objetivo bem maior, que implica em uma visão de mundo, ao qual ele o denomina de “Teatro Proletário”, assim caracterizado:

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim do teatro do proletário. /.../ E assim, simultaneamente, introduziu-se um novo fator no espetáculo: o fator pedagógico. O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento. (PISCATOR, 1968, p.51-53).

Antônio Araújo corrobora a minha opinião ressaltando a visão de mundo de Piscator:

Alguns dos aspectos cooperativistas e coletivizados de sua prática artística estão profundamente enraizados no projeto comunista de igualdade entre os homens e de uma sociedade sem classes – pilares fundamentais do pensamento daquela doutrina. Na verdade, tal desejo igualitário encontra-se no cerne do socialismo utópico e científico, em sua defesa do trabalho coletivo, da propriedade comum da terra e na força transformadora - e revolucionária – da associação e do cooperativismo. (Araújo, 2008, p. 19).

O teatro que produzo tem cunho sociopolítico, porém está bem distante de ser direcionado a um propósito partidário ou a uma classe social específica, como o fez Piscator. Contudo, é pedagógico por utilizar procedimentos metodológicos ou técnicos dos teatros documentário, brechtiano, pós-dramático e da performance que podem ser praticados pelos fazedores de teatro, e também porque organizo atividades antecipadas nas escolas aonde vou apresentá-lo. Realizo reuniões com professores, coordenadores e diretores, com o objetivo de produzir

ações pedagógicas para os alunos: distribuição de cartilhas sobre o tema abordado na peça, sugestões de jogos para a sala de aula e de filmes que dialogam com o conteúdo, redações, pinturas, desenhos, exposições, entre outros, preparando-os para assistir à peça e ao debate, muitas vezes, com a presença de psicólogos, psiquiatras ou arte-terapeutas.

Não é um teatro pedagógico como o de Piscator, que ensinava a ideologia do Partido Comunista. Não tenho a pretensão de educar/ensinar, mas a de denunciar e provocar o espectador diante das cenas mostradas, e faço meu o pensamento de Paulo Freire:

[...] ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo. Mediatizados pelos objetos cognoscíveis que na prática “bancária”,⁷⁹ são possuídos pelo educador que os descreve ou os deposita nos educandos passivos (FREIRE, 1983, p.79).

Assim como Piscator retratava fatos cotidianos de sua sociedade, também exponho uma questão da realidade contemporânea em que vivo, entretanto, em relação ao texto, seguimos caminhos diferentes, pois não o modifico em função dos acontecimentos diários. Somente o atualizo em termos de dados estatísticos ou informações que possam surgir a respeito de Luciana e Raimundo, mas os discursos dos textos-delírios não são alterados nunca. Trabalho com esses delírios-documentos, com a finalidade de denunciar a situação de muitos doentes mentais; provocar o debate propositivo sobre a Lei Antimanicomial – 10.216, colocada nos anexos; verificar e debater sobre as ações realizadas pelo governo federal do Brasil e Movimento Nacional de Luta Antimanicomial, para diminuir o sofrimento dos cidadãos, seus familiares e sociedade.

⁷⁹ “Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. [...]. Educador e educandos se arquivam na medida em que, nesta distorcida visão da educação, não há criatividade, não há transformação, não há saber. Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também.” (FREIRE, 1983, p. 66).

Piscator buscava em seu teatro a forma mais realista possível, tanto que desenvolveu o método *Atuação Objetiva* estruturado na narração dos fatos, provocando o distanciamento entre ator e personagem; projeção de imagens, vídeos, fotografias para comprovar a veracidade da narração; muita maquinaria, proporcionando grande mobilidade e dinâmica do palco; atuação objetiva, sem querer emocionar o espectador, mas trazê-lo à reflexão; e demolição da convenção da quarta parede. Procuo não propor apenas a emoção ao espectador, e sinto-me não totalmente satisfeita, mas compensada, quando alguém se coloca no debate dizendo que, a partir daquele dia, vai olhar com mais respeito para o doente mental na rua, porque nunca havia pensado sobre sua situação.

O drama documentário de Piscator, *Apesar de tudo!* foi o “*I...I* espetáculo em que, pela primeira vez, o documento constitui pelo texto e cenicamente, o único fundamento *I...I*.” (PISCATOR, p.78). Ele conseguiu inserir um filme como um documento na peça e descobriu a maneira de dar-lhe uma função cênica. A junção entre teatro e cinema que se deu no palco, naquela noite, foi algo excepcional, “*I...I* o que se indicou não foi apenas o caráter político do fato; pelo contrário, ao mesmo tempo, se realizou um estremecimento humano, ou seja, fez-se arte.” (PISCATOR, 1968, p. 84).

Ao contrário de Piscator, que utilizou projeções, palco giratório, muita maquinaria e iluminação, me comprometi com uma encenação artesanal, porque tinha outro propósito sociopolítico e conhecia a carência técnica de onde me propunha apresentar o trabalho, além de não ter as mesmas condições financeiras do referido diretor. Assim preferi todos os anteparos à moda antiga: letreiro manual, lanterna de papel de seda, cavalo de pau, palitos de fósforo, materiais recicláveis, entre outros, apesar de considerar a importância do cinema e das projeções no teatro documentário, principalmente, se contextualizarmos com o momento histórico dos seus respectivos aparecimentos. As projeções de vídeos no palco se tornaram a prova dos acontecimentos da vida. Na *Nau do asfalto*, a prova documental são os textos, as fotos, o *blog* e o *facebook* de Raimundo e as informações das pesquisas de instituições públicas nacionais e internacionais.

A encenação se construiu pela tradução criada de Luciana e Raimundo para o palco, sem a pretensão de dar conta da realidade, porque mesmo aquele que filma o acontecimento pode mostrá-lo a partir do seu ponto de vista, como acontece no cinema, no documentário e nas transmissões ao vivo pela TV. A

realidade é efêmera e ainda não somos capazes de captá-la em toda sua complexidade, pois, segundo a Teoria Corpomídia, tudo está em processo de coevolução permanente, não há como interrompê-lo. Um instante não pode ser captado, porque quando o for já será outro.

Se, por um lado, existe uma realidade externa, por outro, o que dela sabemos chegar-nos-ia pela intervenção do próprio corpo em ação por meio das representações de suas perturbações. Nunca saberemos quão fiel é o nosso conhecimento em relação à realidade "absoluta". O que precisamos ter, e creio que temos, é uma notável consistência em termos das construções da realidade que os cérebros de cada um de nós efetuam e partilham. (DAMÁSIO, 1996, p. 266).

No início da pesquisa, ainda sem ter optado pelo teatro documentário, a dramaturgia foi caminhando espontaneamente para esse formato, o qual se definiu quando introduzi o delírio de Luciana. Não é tão simples assumir uma encenação que se compromete a mostrar o outro, não o outro ficcional, mas o outro que é real. Trata-se de uma discussão ética, difícil, muito delicada. Exponho uma questão humana, uma doença que pode acometer qualquer pessoa, independente de classe social, cor, gênero, idade, grau de instrução, entre outros.

Ainda em reflexão, pergunto: é espetacular o que estou fazendo? Estou falando de doentes mentais que vejo morando nas ruas e sinto vontade de pedir ao público para não aplaudir no final, pois as palmas anulam o sentido do que estou propondo, mas até agora não tive coragem, temo que possa ser mal compreendida. Como falar do assunto no palco e nos debates? Como olhar de frente meus preconceitos, medos e limites diante dessa questão? Foi e continua sendo um processo desafiador. Exponho, no centro do palco, um corpo que a maioria das pessoas não quer ver, e que constrange, angustia, porque é difícil conviver com o diferente. Quando apresento o trabalho, todos param e se sentam para prestar atenção a ele, talvez seja a maior conquista da pesquisa.

Apesar de tudo, trabalhar com o real trouxe-me força, vontade de transformar o mundo, parece que me impôs mais responsabilidade pelo outro. Identifico a mesma determinação em Piscator e no seu teatro. Ele inovou ao fundir o palco com a realidade e ao cunhar o conceito "teatro épico", como reitera a crítica do Jornal Bandeira Vermelha, sobre o espetáculo *Os Canacas*:

A novidade fundamental nesse teatro é que a ação e a realidade se entrosam de maneira inteiramente especial. Não se sabe, muitas vezes, se a gente está no teatro ou numa assembleia, e tem-se a impressão de que se deve intervir e colaborar, de que se deve apartear. Desaparece a fronteira entre o espetáculo e a realidade... O público sente que contemplou a vida real, que é espectador, não de uma peça de teatro, mas de um trecho da verdadeira vida... Que o espectador é incluído na peça, que tudo o que se desenrola no palco lhe diz respeito. (Bandeira Vermelha, 12 de abril de 1921. Discussão de Canacas, de Jung). (PISCATOR, 1968, p. 58).

Não alcanço esse nível de fusão ou “epicização” nas apresentações da *Nau*, nem é esta a proposta da pesquisa, porque entendo ser de outra natureza a questão que apresento. Existe diferença entre falar de uma doença e de um sistema político, ainda mais mostrando pacientes não fictícios.

4.1.1 Os documentos da *Nau do asfalto*

Antes de abordá-los, trago um pouco da trajetória que percorri, ao longo da pesquisa, para compreender o cinema documentário, provocador da denominação desse teatro. Aproximei-me da linguagem, diretores e teóricos cinematográficos, e percebi que aquele conceito, como muitos outros, ainda carece de uma definição clara entre aqueles que compartilham seu universo. Mas o problema também ocorre com o de ficção, ambas as fronteiras encontram-se emaranhadas, dependendo do ponto de vista de cada um. O documentário pode ser considerado uma ficção, porque jamais será capaz de mostrar a realidade e sempre terá a mediação da câmera, de todos os seus recursos técnicos e o olhar do diretor; já a ficção, pode ser entendida um documentário, porque está registrando o que se passa diante da câmera, e o que foi filmado como uma ficção pode ser estudado como um documento, dependendo da necessidade do pesquisador⁸⁰.

⁸⁰ Se o pesquisador estiver estudando filmes de ficção de uma determinada época, eles serão utilizados como documentos que comprovam a produção cinematográfica daquele período.

João Moreira Salles, documentarista cinematográfico, aponta o embaçamento dos limites conceituais de ambas as categorias em seu artigo *A dificuldade do documentário* no qual relata a história do filme *Nanook do Norte*,⁸¹ de Robert J. Flaherty, porém é inegável a diferença que há entre as recepções do espectador frente a cada estilo.

Antes de iniciar as filmagens, Flaherty combina com Nanook, esquimó e chefe dos caçadores de leão-marinho, que talvez não possam matar o animal, porque o que interessa ao filme são as cenas de caça. No documentário, os caçadores usam o arpão e tiveram de treinar com ele durante alguns dias, porque na vida real já caçam com armas de fogo. Contudo, este é o pai do documentário, porque foi capaz de imaginar, construir e não só descrever, como, provavelmente, faria um antropólogo ou sociólogo. E para aumentar a polêmica sobre o que é documentário e o que é ficção, a primeira filmagem de *Nanook* fora perdida em um incêndio, então Flaherty voltou ao Ártico e procurou captar as mesmas imagens, ou seja, teve de recorrer aos ensaios. Além disso, a esposa verdadeira de Nanook foi preterida pelo diretor por uma moça mais fotogênica. O relato aponta, no mínimo, uma decepção para a maioria das pessoas que acredita no documentário como verdade.

Embora Flaherty seja o pai do documentário, o termo só foi usado pela primeira vez no artigo *Flaherty's Poetic Moana*⁸², de Jonh Grierson sobre o filme *Moana*, daquele diretor.

Salles comenta em uma entrevista para a *Folha de São Paulo* que

Um documentário ou é autoral ou não é nada. Ninguém pode confundir um filme de Flaherty com um filme de Joris Ivens. Isso acontece porque Flaherty vê a realidade de forma inteiramente diferente de Ivens. A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso a outra maneira de ver.⁸³

⁸¹ *Nanook do Norte*, de Robert Flaherty, 1922, é considerado por todos os historiadores, segundo Salles, o filme que inaugura o gênero do documentário.

⁸² O artigo foi publicado no Jornal New York Sun em 8 de fevereiro de 1926.

⁸³ SALLES, João Moreira. Três questões sobre documentário. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 mar. 2001. Entrevista a Amir Labaki.

Seguindo a trajetória da pesquisa, participei da 13ª Conferência Internacional do Documentário no Museu da Imagem e do Som – MIS, onde tive a oportunidade de perguntar a Alan Berliner, considerado pelo *Florida Film Festival*, o “mestre moderno do cinema subjetivo documental”,⁸⁴ como ele definia o cinema documentário, e ele me respondeu por e-mail:

Documentário usa as pessoas da vida real, situações de crise, relações, eventos e histórias para fazer as pessoas pensarem sobre suas próprias vidas. Ficção usa o alcance ilimitado da imaginação para criar representações dramáticas de pessoas, situações, crise, relações, eventos e histórias que também pode fazer as pessoas pensarem sobre suas próprias vidas (Tradução nossa)⁸⁵.

Assim como nas artes cênicas e na vida, também no documentário as fronteiras estão cada vez mais diluídas, realidade e ficção se confundem cada vez mais, principalmente, depois da invenção da imagem digital, que facilita a falsificação e a criação de imagens até mesmo sem a necessidade do referente.

Outra concepção de embaralhamento das fronteiras é a criatividade do documentarista na maneira de produzir o filme, como em *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, em que ele parte de um anúncio de jornal⁸⁶ convidando mulheres para participarem do filme. Coutinho coloca essas mulheres dando seus depoimentos reais, e em um determinado momento as atrizes Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Mary Sheila repetem os depoimentos, cada uma com sua “impressão digital” (SILVA, 2010), instaurando a nebulosidade entre os dois mundos, e o espectador não sabe mais o que é realidade e ficção.

Sem qualquer juízo de valor sobre o impacto de cada cena, a obra que faz uso de um documento chega aos espectadores com um dado a mais: as palavras proferidas pelo ator, independente da interpretação dada, não saíram de um imaginário de um dramaturgo, mas de um relato de alguém que viveu a situação enfocada, que não

⁸⁴ O conceito será abordado mais adiante.

⁸⁵ BERLINER, Alan. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por mebarea@gmail.com em 12 abr. 2013. Documentary uses real life people, situations, crisis, relationships, events, and stories to make people think about their own lives. Fiction uses the unlimited scope of the imagination to create dramatic representations of people, situations, crisis, relationships, events, and stories that can also make people think about their own lives (informação pessoal).

⁸⁶ Anúncio: “Convite. Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Ligue a partir de 17 de abril (10h às 18h) para: 3094-0838 ou 3094-0840. “Vagas limitadas”.

objetivava necessariamente com o texto proferido construir uma obra a ser compartilhada com uma plateia. (SOLER, 2008, p. 25).

Procurei ser fiel aos textos-delírios transcrevendo-os do documentário *Omissão de socorro* ao papel, respeitando a sonoridade, sintaxe e demais aspectos, o que já me permitiu inserir nele uma pontuação que obedece à maneira como os escutei, considerando as pausas dos autores. Quanto à grafia dos textos, foi escrita como imaginei que eles pudessem fazê-la. Chamo a atenção para o fato de o texto do documentário já apresentar a edição do diretor, que introduz seu ponto de vista sobre esta realidade, no entanto, tenho também o meu e cheguei a ver a Luciana há mais de dez anos na Rua Rêgo Freitas e o Raimundo na Av. Pedroso de Moraes.

O texto de Luciana é poético, capaz de introduzir um tema após o outro, sem o nexos causal com o anterior. Já o de Raimundo é construído sob a mesma lógica que costumamos usar. Ambos acreditam que tudo o que dizem nos delírios é verdade, entretanto, eles misturam realidade com imaginação, o que acrescenta algumas camadas a mais de complexidade à encenação, porque o próprio documento já oferece uma dubiedade do que é realidade ou não. Considero-os como documentos que comprovam uma realidade que fui capaz de absorver e, ao mesmo tempo, ela é construída sob fronteiras embaçadas entre o real e o fictício, e que também interferem na realidade captada.

Tomei a decisão radical de não colocar no palco as projeções de vídeo, voz em *off* ou qualquer outro recurso tecnológico, o que aumentou o grau de dificuldade, para encontrar as melhores soluções. Na investigação a respeito do teatro documentário, conversei com alguns pares.

Marcelo Soler começou a fazer teatro documentário porque foi convidado para dirigir uma peça que culminou nessa estética. Desde então se encantou por ela e começou a estudá-la não só teoricamente, mas na prática. Em suas pesquisas sentiu dificuldade de encontrar referências, até que descobriu Erwin Piscator. Soler relatou em sua entrevista:

A gente tem teatros documentários e não existem características, mas princípios, e uma tradição histórica que os norteiam. São três princípios básicos: o primeiro deles é indexação, que ocorre quando o artista nomeia de documentário o que está fazendo, e a partir dessa indexação surge o segundo princípio, que é o público entender

aquilo como documentário. Da indexação e da relação com os espectadores desprendem as questões éticas. Se estou chamando aquilo de documentário, é porque de alguma maneira fiz uso de documentos, e se o fiz, não posso mentir sobre isso. [...]. E o terceiro princípio é o trabalho sobre e com dados documentais. Documento é algo que proporciona a relação direta com a realidade, fotos, imagens audiovisuais, gravações, mas nunca pode ser algo *fake*. (informação verbal).*

O que podemos considerar como um documento? Uma caixa de palitos de fósforo, por exemplo, pode tornar-se um documento, dependendo das circunstâncias em que ela está inserida em um acontecimento, ou na cena, qual a conotação dada a ela e sua importância na ocorrência do fato. A caixa pode conter informações de uma época, de um lugar e até de uma ideologia. Se ela for elevada à instância de documento e for inserida no processo de criação do teatro documentário, para Soler, ela deve ser submetida a uma “interpretação, análise e comparação”. O documento faz a ligação com a realidade

A atriz Janaina Leite, que montou *Festa de separação* ao lado de seu ex-marido, músico, que coloca no palco o processo da separação real do casal, também relatou sua dificuldade de encontrar referências para produzir seu teatro documentário. Ela precisou criar no próprio processo de criação a documentação do seu material, produzindo festas de separação, nas quais convidava seus amigos, e eles levavam um presente de separação. O casal organizava um roteiro, os amigos participavam e, dessa forma, colaboravam com a construção da dramaturgia. Quando a entrevistei, perguntei se ela se preocupou com a questão do teatro terapêutico, mas a atriz já superou a discussão:

É tão complexo esse lugar da vida e a arte, e é tão belo que seja, e é tão belo que contamine um ao outro, e sim, que a gente se modifique depois de um processo criativo, que sim, que o processo criativo cure coisas, abra outras feridas e modifique você pessoalmente. Para mim, vir a questão se é terapêutico, e se é num lugar depreciativo, azar seu senão foi terapêutico e senão sentiu que você cresceu e se transformou a partir disso, porque quando a coisa te atravessa, e a arte não é ali uma coisa virtuosa, de fetiche, quando aquilo te atravessa, é você, não tem como não ser terapêutico, no lugar que eu entendo a terapia. No lugar de transformação, no lugar de mexer com seus núcleos duros, seus núcleos profundos de

* Entrevista concedida por SOLER, Marcelo. *Entrevista*. [abr. 2012]. Entrevistador: a pesquisadora. São Paulo, 2011. 1 arquivo mp3 (30 min.).

constituição. Eu me absolvi desses medos, se vão dizer isso ou pensar aquilo. (informação verbal).⁸⁷

O teatro documentário de Janaina Leite e Nelson Baskerville, ator e diretor, se aproxima do cinema documentário subjetivo de Alan Berliner, supracitado, e ao de tantos outros diretores, também é denominado de documentário performático⁸⁸ por Bill Nichols, teórico reconhecido internacionalmente na área.

O documentário performático, segundo Nichols, (NICHOLS, 2005. p.169) “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” Nesse estilo, o cineasta recorre à licença poética, às formas narrativas menos convencionais e às mais subjetivas: “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum”. (NICHOLS, p. 171). Outro apontamento é a presença do cineasta autobiografado no filme.

Nelson Baskerville, diretor de *Luis Antônio – Gabriela*, sentiu a necessidade de reparar um acontecimento de sua vida pessoal por meio do teatro documentário. Em sua entrevista, ele afirma: “A peça é um pedido de desculpas ao meu irmão Luis Antônio”, e depois que os outros irmãos assistiram à peça, comentaram que na realidade havia sido bem pior. A observação levou Baskerville a concluir que “a arte é sempre um intermediário lúdico para a realidade”, e acrescentou:

Não é a verdade nua e crua, misturei um pouco de ficção, mas mesmo que eu não tivesse feito isso, ela é o meu ponto de vista, e ele já tem uma tendência à poética. [...]. Não é a história do meu irmão, é a de 99% dos transexuais. É uma *mea culpa*, ela não polpa ninguém, nem o Luis Antônio - Gabriela. (informação verbal)⁸⁹.

Baskerville trilhou a mesma trajetória de Soler, Janaina Leite e eu, quanto à dificuldade de encontrar referências e, ao longo do processo, em algum

⁸⁷ Entrevista concedida por LEITE, Janaina. **Entrevista**. [abr. 2012]. Entrevistador: a pesquisadora. São Paulo, 2011. 1 arquivo mp3 (35 min.).

⁸⁸ Nichols classificou seis tipos de documentário: expositivo, observacional, interativo, reflexivo, performático e poético e deixa claro que um mesmo documentário pode acolher mais de um modo.

⁸⁹ Entrevista concedida por BASKERVILLE, Nelson. **Entrevista**. [nov. 2013]. Entrevistador: a pesquisadora. São Paulo, 2013. 1 arquivo mp3 (81min).

momento da criação alguém lhe disse que era teatro documentário. Antes de dirigir a peça sobre seu irmão, ele já havia percebido que a estrutura dramática não dava mais conta do que almejava dizer exercendo o papel social de artista. Começou a direção de *Luis Antônio – Gabriela* consciente do seu desejo, o objetivo de fazer um teatro épico, e brinca: “eu fiz um épico catártico, um épico que deu errado.” Seu principal guia é Bertolt Brecht, mas também observa Thomas Ostermeier, do teatro Schaubühne, Frank Castorf, do Teatro Volksbühne (Teatro do Povo) e a Needcompany, pois seu teatro é muito imagético, e o diálogo com a diversidade abre “possibilidades estéticas” facilitadoras da comunicação com o espectador.

Todas as experiências comprovam a falta de material sobre teatro documentário. Percebi, ao longo do doutorado, que é um gênero ainda incipiente no Brasil, e que, para mergulhar em sua estética, é preciso desafiar as limitações já colocadas pelas circunstâncias. Em busca da solução, recorri a vários elementos, dentre os quais a linguagem cinematográfica. Jean-Louis Comolli, cineasta, teórico e crítico de cinema, aponta o que espera de um documentário:

Que ele nos dê a perceber, sentir e compreender alguma coisa das realidades que nos cercam, opacas, complexas, paradoxais? Sem dúvida. Ao mundo tornado espetáculo o cinema documentário acrescenta um *modo de usar*. No grande banho espetacular no qual estamos imersos, só é possível distinguir e reconhecer as ciladas, os engodos, as aparências, quando aceitamos nos perder – pelo menos durante o tempo de um filme. [...] Quanto mais o poder se exerce por meio da fabricação, do controle e da distribuição das imagens e dos sons, mais é necessário nos apoiarmos nesta rocha do sentido aberto que é a concepção cinematográfica do mundo; (COMOLLI, 2008, p. 187).

Espero ter acrescentado com a *Nau do asfalto* um novo “*modo de usar*” o limite da percepção a que estamos submetidos em relação ao excluído. O depoimento de alguns espectadores demonstra que a meta pode ter sido alcançada, ao menos por alguns espectadores, e será mostrada no capítulo 5. A trajetória da *Nau do asfalto*.

4.1.2 Como o teatro documentário foi introduzido na *Nau do asfalto*

Optei, desde o início do projeto, a elaborar primeiro a criação artística e depois observá-la, contextualizá-la e fundamentá-la teoricamente. Toda a criação das cenas partiu da relação visceral com os anteparos, espaço, ambiente e público, porém, logo nas primeiras improvisações, recebi influências das disciplinas cursadas e, naquele momento, principalmente, da ministrada pelo Prof. Marcos Bulhões, que participei como ouvinte. Ele nos mostrou os modos de criação de Robert Wilson, Pina Bausch, La Fura Dels Baus e Zé Celso Martinez, por meio de vídeos e de exercícios práticos a partir de cada modelo, conforme relatei anteriormente.

Quando comecei o processo criativo, havia o desejo de criar imagens impactantes, tão somente inspiradas no teatro de Bob Wilson, porque, ideologicamente, somos de mundos bem diferentes, e conforme ia me inteirando das informações sobre o teatro documentário, aquele teatro de imagens perdia o sentido no meu trabalho. Não era mais a meta principal. Creio que consegui criar as imagens impactantes, mas com pouquíssimo recurso financeiro e quase nenhum tecnológico, pois o tema e a responsabilidade de falar sobre pessoas reais foram tomando o lugar das vontades primevas. O foco passou a ter outro objetivo: quanto menos o trabalho da intérprete aparecer, melhor, pois não estava em jogo desenvolver uma grande performance da atriz, por se tratar de um monólogo, que proporcionava a oportunidade, mas me colocar à disposição de uma causa, de uma denúncia, o restante ficou à margem. Recebi algumas críticas a esse respeito, que se tivesse havido uma direção, meu trabalho de intérprete e a peça teriam ganhado outra qualidade.

Só me dei conta do que estava encenando, quando meu orientador me avisou que eu estava caminhando para o teatro documentário. A partir desse momento, busquei informações a respeito, apesar de quase todas as cenas referentes ao texto de Luciana já estarem criadas. O teatro documentário está sendo atualizado pelo artista a sua contemporaneidade, com ampla liberdade, desde que siga alguns princípios colocados na definição de Patrice Pavis (2011, p.387): “Teatro

que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo.”

Observando o resultado do trabalho, posso garantir que Luciana e Raimundo não são cópias fiéis da vida real, mostro-os no palco da maneira que os vejo, porque em nenhuma etapa do projeto, pensei em trabalhar com a mimese, a reprodução detalhada dos seus movimentos, corpos e vozes, nem de expor suas trajetórias de vida ou as razões que desencadearam a doença mental. Faço um recorte, são quase alegorias da loucura, e os textos são totalmente independentes, não dialogam, não fazem e nem propõem uma ação. Construo a realidade que captei sob o meu ponto de vista, sem a pretensão de recriá-la fielmente, pois nem a Filosofia conseguiu dar conta de sua complexidade. O que mostro é um documento, o meu olhar sob a singularidade da minha “impressão digital” (SILVA, 2010) referente a tudo que consegui perceber nas ruas da cidade.

Enquanto o delírio é pronunciado, manuseio os objetos e a ação surge independente da decorrência de um fato dramático ou da consequência de algo falado no texto. Por exemplo, quando acendo a lanterna de papel de seda, a ação não tem a ver com o que estou falando, mas inseri um elemento da procissão, da qual participava na infância, para o meu deslocamento no palco. E acrescento à ambiência religiosa o canto de parte de um hino eucarístico, mais uma camada ao clima desejado da encenação.

Quanto às brincadeiras de rua da infância participam da encenação, sem as suas codificações de jogo, dependendo do estímulo e das necessidades corporal e cênica. É difícil detectar qual delas aparece primeiro ou quando aumenta a intensidade do delírio, porque nas falas originais de Luciana e Raimundo há pouca variação de ritmo, mas as referidas necessidades surgem por causa da contaminação do meu corpo com os anteparos. Assim dou continuidade às ações, que também não fazem referências ao texto, tudo é metafórico, plástico, criação de imagens, principalmente, no delírio de Luciana.

As brincadeiras de rua da infância emprestam seus movimentos aos *corposoutros*, que os atualizam e os transformam em outros movimentos, que apenas trazem rastros daqueles. A transformação que ocorre no palco retira das brincadeiras o que a elas está destinado, ou seja, elas perdem o sentido de jogo e se transformam em ações de deslocamentos, sensações, emoções e sentimentos.

No de Raimundo, o espaço cênico é ocupado com poucos deslocamentos, e a encenação assume outra postura, mais comedida e séria. Seu delírio já me provoca uma reação mais lógica, racional, que corresponde ao conteúdo de sua fala, muito mais próximo de nossa estrutura linguística do que o de Luciana. Raimundo traz a reflexão sobre a vida do doente mental que mora nas ruas, a partir de sua trajetória, e evidencia a importância da casa na vida de qualquer pessoa. As imagens criadas na *Nau* são provenientes das brincadeiras de rua da infância e do mundo urbano pesquisado.

Os movimentos dos *corposoutros*, os objetos trazidos do meio urbano e algumas situações que mostro no palco, não são apenas de Luciana e Raimundo, pertencem a um conjunto de *corposoutros* que colaborou para construir a cadeia de movimentos. A soma de todos os elementos citados mais a experiência de uma vida humana e artística produziram a *Nau do asfalto*, sob a estética do teatro documentário que fui capaz de elaborar. Não sei conscientemente, porque vê-los me angustia tanto, pois não tenho conhecimento de algum caso em família, mas é terrível saber que existem muitos doentes mentais que só lhes resta a solidão, pois perderam tudo, até eles mesmos. A solidão me assusta.

4.2. Traços do teatro brechtiano

O próprio Bertolt Brecht afirma que utilizou vários elementos do teatro documentário de Piscator na criação do seu teatro. Tanto um quanto o outro produziram um teatro político e recorreram aos cartazes, placas, letreiros e projeções, mas cada um com suas especificidades e importância na produção teatral contemporânea. O teatro de Brecht não foi inserido com toda sua profundidade no processo criativo da *Nau do asfalto*, está longe disso, nem é o propósito da pesquisa, no entanto pincei do seu teatro o que colaborava para alcançar o resultado desejado.

O mote da elaboração do projeto foi uma causa, à primeira vista, muito mais humana do que política, e debate sobre a relação dos homens entre os

homens de que Brecht se ocupa. Quando afirmo que debato a relação, não significa que é este o assunto tratado no palco, o que mostro é a encenação de dois delírios que provocam o debate sobre as relações humanas, as dificuldades de lidar com o preconceito, o tratamento e as convivências familiar e social da doença mental. Não assumo o debate direto a respeito da estrutura sociopolítica da sociedade em que vivo, nem abraço todos os procedimentos da peça didática, porém identifico alguns de seus princípios na *Nau do asfalto*: a narrativa nos textos, apesar de possuírem traços estilísticos do gênero lírico, a crítica e a política na encenação.

Em relação ao distanciamento brechtiano, não o assumo com toda sua amplitude e potência política proposta pelo autor, não evidencio a contradição do ser humano, como Brecht é capaz de fazê-lo. Realizo o distanciamento por intermédio do corpo, de forma sutil, e da utilização das placas, cartazes e letreiro, utilizados pela narradora silenciosa, para transmitir as informações aos espectadores sobre Luciana, Raimundo e dados estatísticos referentes às pesquisas de doença mental. Decidi por não falar uma palavra sequer que não fora dos doentes mentais. Ao vivenciar o corpo cênico da narradora, abandono os estados corporais de Luciana e de Raimundo, faço as trocas de figurino e de todas as ações da encenação perante o espectador.

Segundo Marcelo Soler, realizo uma trajetória dramática em um teatro documentário: enquanto falo os textos me envolvo emocionalmente, porém inserida nos preceitos estéticos desse teatro. Nas primeiras apresentações, era desmedido o choro que me consumia, mas, aos poucos, a emoção encontrou um equilíbrio. Talvez meu épico também não deu certo, “como o de Barkerville”.

A situação aponta dois conflitos: elemento do drama inserido nos teatros documentário e brechtiano, e a identificação da intérprete e do espectador com Luciana e Raimundo. Como sobreviver teatralmente a tal contradição? A dramatização, em minha opinião, não ocorre por intermédio da estrutura textual, pois não estamos nos referindo a um texto dramático, entretanto, me envolvo emocionalmente com a personagem e devo provocar o mesmo no público, apesar de que o espectador pode se emocionar independente do meu envolvimento, e este não é proibido. Contudo, apesar da consciência da emoção, não criei as personagens de Luciana e Raimundo, no sentido da construção dramática, mostro como os vejo, e o sofrimento deles foi o principal sentimento percebido por mim, e confirmado pelos profissionais da Saúde no decorrer da pesquisa. Se durante a

encenação dos textos-delírios, não estou conseguindo me distanciar, devo assumir a falha técnica de interpretação do que Brecht nomeia de distanciamento, mesmo sabendo que o seu teatro não é apático.

Por outro lado, advogo a liberdade da criação artística e do meu teatro documentário, o qual se originou a partir da relação visceral na cena. O artista não pode se limitar a nenhum enquadramento, só se esta for a proposta. Defendo um modo de produção que pinçou de algumas estéticas teatrais apenas o que lhe convinha de cada uma, e a seleção não se deu de modo pensado, foi percebida, em sua maioria, depois da criação.

Creio que nas apresentações da *Nau do asfalto* é possível detectar a inexistência do diálogo, assim como ocorre na peça didática, segundo Ingrid Koudela, “As peças didáticas evidenciam que o teatro de Brecht forneceu o impulso para a dissolução do diálogo tradicional.” O dramaturgo alemão pretendia criar um teatro revolucionário em que os espectadores exercessem o fazer teatral. (KOUDELA, 2012, p.22).

Brecht defendia a atualização permanente dos textos, porém não posso fazer o mesmo no meu trabalho, porque eles não são de minha autoria, são documentos e não podem ser modificados. O texto de Luciana apresenta alguns princípios das dramaturgias da peça didática e pós-dramática: a possibilidade da desconstrução e nova organização, assim deseje o intérprete ou o diretor do trabalho; conversa naturalmente com a contemporaneidade; presença da narrativa no texto; vai ao encontro da vida fragmentada em que estamos totalmente submersos; desmonta o texto dramático organizado pelas três unidades: lugar, tempo e ação.

A realidade do teatro brechtiano começa com o desaparecimento do triângulo drama/ação/imitação, através do qual o teatro era vítima do drama e o drama sucumbia ao conteúdo dramatizado. Neste sentido, se autores como Brecht e Müller evitaram a forma dramática foi também em função de suas implicações histórico-teleológicas. (KOUDELLA, 2006, p.31).

O *gestus* do teatro de Brecht tem o caráter de um fazer extremamente político, do fazer consciente do sujeito criador da História, no sentido marxista:

/.../ não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos. [...] é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais.” (BRECHT, 1967, p.77).

O movimento dos *corposoutros* pode ser considerado um *gestus* social, um gesto de resistência política, que deseja ser visto e ouvido, mesmo sem a consciência do construir a história? Não seria o movimento do “corpooutro” um *gestus* capaz de provocar uma atitude política que me faz olhar para a realidade que me angustia, e que necessita ser melhorada? Um *gestus* que atua por caminhos sensoriais capaz de provocar uma transformação? Não é fácil ver os *corposoutros* diariamente, alguns, nos mesmos lugares e repetindo os mesmos movimentos e postura. O *corpooutro* age de acordo com suas necessidades neurológicas e sua singularidade, como qualquer outro, contudo, é um corpo que vive à margem, e diante de sua precariedade fico constrangida, sinto-me impotente e tenho vergonha de mim e do meu país, apesar de amá-lo.

Quando estou no palco apresentando o fato pretérito – os textos captados do documentário – também estou no presente - momento da cena - que me permite atualizá-lo também em termos históricos, pois o acontecimento observado ainda se repete diariamente.

Brecht pretende que seu teatro execute a interrupção de si mesmo como espetáculo. O teatro pode criar situações nas quais a inocência do espectador seja perturbada, colocada em questão. Trata-se de um trabalho (político) através do qual a estética do teatro ilumina as implicações do espectador, sua responsabilidade latente. (KOUDELLA, 2006, p.31).

4.3 Traços do teatro pós-dramático e performance

Segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p.75), o teatro pós-dramático⁹⁰ permite que “A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação.” É justamente o que ocorre entre o texto de Luciana e a ação teatral na *Nau do asfalto*, sendo que a autora não é uma dramaturga, nem o texto foi escrito em um gabinete, trata-se de um delírio em plena rua de São Paulo. Há um descolamento do significado do texto em relação à ação cênica. Luciana apresenta sintomas da esquizofrenia, não tem pretensão alguma, nem se pode querer compará-la a quaisquer outros dramaturgos. Ela também não teve a intenção de elaborar o discurso, refinar o vocabulário, nem a de alcançar qualquer objetivo. Creio ser necessário o discernimento, é uma situação totalmente diferente.

O texto de Luciana também possui princípios do texto pós-dramático: a verborragia sem nexos, à primeira vista – neste caso, sem nenhum propósito artístico -; ausências da ação dramática da fábula, do diálogo e da intriga; e carrega, concomitantemente, uma lógica própria, sem compromisso com a cena ou com a vida.

Se considerarmos o drama como uma forma de representação da realidade e que carrega consigo a ideologia dessa representação, como defende Peter Szondi (SZONDI, c2001); e se aceitarmos que cada gênero assume uma ideologia, podemos imaginar que Luciana apresenta em sua fala o desenho do seu mundo, que possui uma organização diferente da “normal”, e nos mostra o referencial do seu universo.

Diante dessa ilação, o texto de Luciana, se comparado ao de dramaturgos pós-dramáticos, pode encaixar-se nessa categoria, porém, lembrando de que a representação do seu mundo está de acordo com a realidade em que ela vive, e, talvez, por isso, seu texto traga um diferencial poético. Se o seu texto for comparado ao de outros doentes mentais, é possível que perca parte da exuberância. Luciana desconstrói a estrutura lógica de organização da nossa

⁹⁰ O teatro pós-dramático deveria ser chamado de teatro performativo, “pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.” (FÉRAL, 2008, p. 197).

maneira de pensar, começa um assunto e surpreendentemente passa a outro de forma irreverente e inimaginável. Mesmo assim, se observarmos mais atentamente, veremos que ela critica o comportamento ético da “menina nanica pequena”, porque “parece que ela se submeteu com o Jô Soares a transar com o anão do circo”. Subtende-se uma crítica aos meios de comunicação e a certo padrão de comportamento social.

Seu diálogo não tem réplica, pois conversa com um ser imaginário, é contínuo, ininterrupto, incansável, e não contém uma fábula estruturada em começo, meio e fim. Muitas vezes, o que é falado por ela é ouvido de vozes internas de sua mente, e Luciana expõe naturalmente uma realidade própria, desconcertante, estranha e perturbadora para o espectador.

Apesar da constatação de alguns princípios do teatro pós-dramático no texto e na encenação da *Nau do asfalto*, segundo a definição de Lehmann, Sílvia Fernandes (2006) defende que não basta apenas a exclusão do texto dramático para ocorrer a sua eclosão, e aponta que o próprio autor, em seu livro *Teatro pós-dramático*, comenta que o encenador, Klaus Michael Grüber, encenou *Hamlet* e *Ifigênia* totalmente desdramatizados, fazendo uso do procedimento pós-dramático “isotonia”,

[...] em que se evitam as exacerbações e os momentos culminantes, permite que o palco apareça como um quadro, cujo efeito é intensificado pela “sobrecarga” da palavra falada, que desdobra sua função de expressão lírico-espiritual (a dimensão “emotiva” da linguagem, segundo Jakobson). (LEHMANN, 2007, p. 124).

O teatro pós-dramático se desenha na *Nau do asfalto* por intermédio dos textos, mais especificamente o de Luciana; pela encenação calcada em ações desvinculadas do significado do texto; e pela mixagem de linguagens estéticas. Se considerarmos ao pé da letra o que diz Lehmann, não poderia existir na mesma encenação o teatro épico e o pós-dramático, porque aquele ainda se sustenta pela fábula, no entanto, a *Nau do asfalto* intersecciona ambas as linguagens estéticas, com ênfase no teatro documentário.

Seguindo o raciocínio da tese, retiro da performance aquilo que é conveniente à criação artística, contudo introduzo o tema trazendo a polêmica em relação ao conceito:

[...] o entendimento contemporâneo da performance a situa como uma oscilação entre a inovação e a conservação.

O termo performance traz embutida uma série de significações, sendo por isso tomado como um “termo chave”, ou seja, dá acesso a um sem número de acepções – até mesmo contraditórias entre si -, marcando-se pelo seu caráter lábil e escorregadio. Diante desse quadro os Estudos da Performance apontam alguns rumos e criam contextos onde o termo possa circular e ser referido, evitando transbordamento e alcance.” (MOSTAÇO, 2012, p. 143-144).

Estou chamando de performance as ações e seus resultados na cena (PAVIS, 2007), incluindo as imagens criadas a partir dos anteparos, desapego ao texto dramático, tentativa de desmontar o jogo de ilusão e tocar o espectador por vias sensitivas, sem excluir a crítica (FÉRAL, 2008), e as cenas de tensão com algum risco, que colocam a ação cênica no espaço da *nãorepresentação*.

Todos os componentes já foram comentados, ao longo da tese, porém quero acrescentar, às cenas de tensão, as corridas com os pés descalços sobre o palco, com as bolinhas de gude espalhadas pelo tablado. Nunca me machuquei, entretanto alguns espectadores comentaram comigo sobre a sua preocupação a esse respeito. Reitero que não pensei em uma receita de como fazer a peça, elaborei a *Nau do asfalto* e agora reflito sobre o resultado alcançado. Não pensei a cena para criar o suspense, ele surge na recepção do espectador.

A performance está posta na encenação, como um dos elementos que fazem parte da performatividade, e a considero um processo permanente em uma obra não acabada, a partir dos verbos definidos por Schchener (2002 apud FÉRAL 2009): ser (*being*), fazer (*doing*), mostrar fazendo (*showing doing*) e explicar essa exposição do fazer (*explaining showing doing*).

A grande estrutura da pesquisa é o teatro documentário, com base no pensamento de Piscator, atualizado à contemporaneidade da sociedade em que vivo, assim percebo a sua construção hoje. Adiciono à obra, para melhor esclarecer a criação da *Nau do asfalto*, a definição de teatralidade, segundo Barthes, que traduz essa produção.

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (in Pavis, 1999, p. 372).

Capítulo 5. A trajetória da *Nau do asfalto*

5.1. As apresentações selecionadas

Foram 21 apresentações, considerando a partir da estreia. Por causa da quantidade, selecionei as mais significativas em relação ao objetivo da pesquisa, e comento sobre as colaborações dos espectadores tanto com sugestões quanto com elogios e respostas que me confirmaram estar no caminho almejado. Seguirei a ordem cronológica crescente.

5.1.1 Apresentação na VI Mostra de Recortes Espetaculares do Cepeca

Esta é uma exceção, pois ocorreu antes da estreia, porém tem grande importância, porque recebi na plateia, pela primeira vez, a Profa. Helena Katz, minha coorientadora, e Rafael Rios, artista plástico, ator, funcionário do CAC, que me ajudou a produzir alguns anteparos da peça.

Autorizada por Rios, reproduzo na íntegra seu depoimento nos anexos, e aqui transcrevo parte dele, destacando o quanto ele se emocionou com o trabalho, tanto que a certa altura, ele começa a misturar o presente e o passado. Tive uma grande surpresa, porque nunca imaginei que o trabalho tocasse alguém com tanta intensidade.

5.1.1.1 Depoimento de Rafael Rios

Evinha, pra mim é um pouco complicado, porque eu fiz alguns adereços, algumas coisas, mas eu nunca tinha visto o que você faz. Eu não vi uma cena, eu vi um espetáculo. Quando você tem um texto, você tem simplesmente literatura, quando você pega essa literatura, que é, digamos, abstrata e transforma em algo concreto, que é o que você fez, você tá lidando com dois aspectos, que é o aspecto do texto e o aspecto da imagem. Eu trabalho a imagem há mais de 40 anos. Eu vi um espetáculo totalmente imagético, mas não um imagético de uma forma estúpida, ou uma forma que vamos colocar uma coisa bonita, que encante o espectador, não, eu vi

perfeições e surpresas que um espetáculo tem de ter. Por exemplo, eu adoro ver um espetáculo que me envolve emocionalmente em vários aspectos, e você me envolveu a ponto de quase chorar. Por exemplo, quando sai as bexigas da mala, é um deslumbramento, quando você coloca as bolinhas na cabeça é um desafio e uma angústia que dá na gente, meu Deus ela vai deixar cair as bolinhas. Depois eu explico porque que eu tô falando tudo isso, porque eu quero chegar no especial, na pessoa especial. Quando as bolinhas caem é uma loucura, porque você teria, com o som, imagens surpreendentes de vários aspectos dessas pessoas que estão por aí gritando na rua, aí vem o vento que vem dentro do seu plástico, aí tem milhões de outros aspectos, e com relação às imagens são perfeito. Quando você me pediu para fazer aquele pau, eu não sabia que era um cavalinho, mas a gente vê um cavalinho, né? Então assim, a imagem é muito importante, eu acho que a coisa mais difícil de um espetáculo, tudo bem, você não tem um espetáculo, você tem uma proposta de levar pras pessoas, aquela coisa toda, mas é um espetáculo. O mais difícil de se fazer num espetáculo é você juntar texto e imagem, nunca ninguém conseguiu isso, e você está chegando perto, é muito difícil isso, é muito difícil. Tem algumas coisas que ainda me pegam, que a gente pode até conversar. Não sou um especialista no assunto, mas eu já vivi bastante na minha vida e vejo as coisas por outro ângulo. A pessoa especial, a pessoa especial que me envolve muito, porque há um ano eu acabei de perder uma irmã síndrome de Down, e que tudo isso aqui tem a ver com ela. São pessoas que elas não estão preocupadas com o conceito das coisas, elas estão preocupadas em viver bem. Uma pessoa que vive na rua, que tem esse tipo de comportamento, elas estão preocupadas em viver bem, então assim, os conceitos que são estabelecidos pela gente não fazem sentido nenhum para elas, e você conseguiu passar coisas que são muito puras dentro duma imagem e dentro de um conceito de uma pessoa de rua, uma pessoa, sabe? Eu não sei te explicar, é tão emocionante o que você faz que milhões de pessoas têm de ver o que você está fazendo, porque você conseguiu mexer com a imagem, você conseguiu mexer com a harmonia dos objetos, você conseguiu mexer com a problemática do indefeso, que acho que é a melhor coisa que você faz. Então eu sinto uma alegria imensa em ter visto, porque é impressionante, é impressionante. A minha mãe, ela está com Alzheimer, quando a gente consegue fazer com que a minha mãe descubra alguma coisa nova é uma grande alegria, sabe? Então... (começou a chorar. Comentário nosso).

Eu não sei o que falar pra você, (fui abraçá-lo. Comentário nosso).

Eu tô tão emocionado, porque ela trouxe um universo.

(chorando, me abraçou. Comentário nosso).

Desculpa, eu não queria chegar a esse ponto! (depois se refez e continuou. Comentário nosso). [...] Eu tenho uma irmã síndrome de Down (no início, ele disse que havia perdido sua irmã há um ano. Comentário nosso) E eu tenho um comentário nosso a mãe totalmente esclerosada, é por isso que me cativou muito o trabalho dela (quando ele se refere a mim na terceira pessoa, é porque ele se dirige aos espectadores. Comentário nosso). [...] Eu estou extremamente emocionado (e chorou muito e reafirma que a irmã ainda está viva. Comentário nosso).

Eu tenho uma irmã síndrome de Down, que daqui a pouco está indo embora, eu tenho uma mãe esclerosada, então quando eu vejo um trabalho desse, que me emociona profundamente, sabe Evinha é de uma grandiosidade, você não sabe o que é, você não chegou a ter esse tipo de situação dentro da sua casa, eu não sei o que é você, mas eu sei o que é o seu trabalho. Eu sei o que é vc tentar por alguma coisa na cabeça, que de repente te traga o vento, mas é o vento de aliviar o sofrimento, é o vento de bater na ferida e de repente vc não sentir mais dor. Eu adoro o seu trabalho. Desculpa, mas é que eu fiquei tão emocionado, sabe? [...] Então o seu trabalho é uma coisa grandiosa, porque o seu trabalho fez mexer com as minhas emoções mais internas que eu guardo só pra mim, então eu nem sei o que te falar, só tenho que agradecer. A gente vai passando pela vida (pausa, chorou mais. Comentário nosso), sofrendo com coisas tão bobas, que são tão fáceis de resolver, a gente esquece que de ver que aquela pessoa que é Down, que é o caso de minha irmã, é extremamente mais inteligente do que eu, fez um monte de cursos, de mestrado, um monte de bobagens, muitas vezes, perante da inteligência daquela criatura que só precisa de um prato de comida, então eu entendo a sua pesquisa, eu entendo o que você quer dizer. Desculpa, eu estou extremamente emocionado. Eu venho convivendo com a Evinha já a algum tempo, essas coisas vão envolvendo a gente e quando a gente chega num ponto desse, significa que você está no caminho certo.

Ele saiu chorando e precisou ser hospitalizado, porque estava sob tratamento do coração, os remédios e a forte emoção abalou sua saúde. No dia seguinte, quando o encontrei, comentou que se lembrava de muito pouco do que havia assistido. Não desejo provocar tamanha reação a ninguém, porém, de vez em quando, alguns espectadores são extremamente tocados.

5.1.2. Estreia no TUSP

Organizei um debate, como já relatei, e alguns dias depois entrevistei Miriam Chnaiderman. Ela sugeriu que eu não terminasse a apresentação com tristeza e o olhar baixo, mas com postura ativa. Aceitei a sugestão, porque não postularia a imagem de coitado, apesar das dificuldades. Chnaiderman também propôs uma alteração no texto, porque via nele, em algum momento, certo estigma sobre o doente mental, mas nunca teve tempo de indicá-lo. Pensei melhor, e decidi

não alterá-lo, nem cortá-lo, porque ele trazia o pensamento dos seus “autores”. Chnaiderman defendeu na entrevista que a peça colocava a situação do doente mental como coitado, o que ela discordava totalmente. Respeito sua opinião, mas não consigo acreditar que a situação dele é igual ou melhor do que a minha, não posso mentir sobre meus limites, e tenho coragem de mostrá-los. Também admiro os doentes mentais, mas, nem por isso, a piedade se esvai. Seu comentário:

Eu tenho a maior admiração por essas figuras da rua, acho que elas são heroicas, acho que a piedade diminui o outro. É uma coisa para você pensar em você, porque pode ser uma coisa defensiva tua. Pra mim tem uma lição de vida em todo morador de rua. [...] A coisa que me norteia em todos os meus documentários, é como em situações limite extrema de vida, as pessoas conseguem se enfeitar, criar. Essa coisa de no limite da vida, dignidade é algo que me comove enormemente. E nessas figuras da rua tem uma coisa muito impressionante, porque no meio daquela coisa dos bebuns, dos desempregados, dos que perderam documentos e estão paralisados na vida por causa disso, aquele que é louco, delirante, ter uma dignidade é muito impressionante, é muito admirável. (informação verbal).⁹¹

Recebi a colaboração de Nadir Moraes, ex-aluna que trabalha em projetos sociais, me sugeriu a repetição das cenas, ou seja, de algumas ações, porque fazia parte do universo do doente mental. Já soubera disso, mas não havia repetido nenhuma cena, até aquele momento, então revi o roteiro e acrescentei a cena da mala, em que Luciana perde os balões.

⁹¹ Entrevista concedida por CHNAIDERMAN, Miriam. Entrevista. [mai. 2011]. Entrevistador: a pesquisadora. São Paulo, 2012. 1 arquivo mp3 (90 min).

5.1.3. Em Sorocaba - Praça Dr. Ferreira Braga

Única apresentação ao ar livre até o momento, uma experiência bem interessante, pois tive de usar microfone de lapela, aparelho ao qual não estava habituada. Vários doentes mentais de São Paulo foram de ônibus até Sorocaba, participando das comemorações da Semana de Luta Antimanicomial. No debate, uma das espectadoras me perguntou se eu já havia me internado. Bastante emocionada, disse que a peça lhe trouxera lembranças de sua internação. Fiquei preocupada com o seu sentimento, e conversei com os psicólogos presentes. Eles me disseram que o contato com a angústia provocada pela recordação tem um lado positivo: entrar em contato com sua memória emotiva ajuda a reorganizar os sentimentos. É natural que ocorra a identificação dessa espectadora com Luciana e Raimundo, no entanto traz de volta a questão do “épico que não deu certo”.

5.1.4 Escola Pastor João Nunes - Guarulhos/SP e Escola Estadual Joiti Hirata de Ensino Médio - SP

Tive duas grandes decepções nestas escolas, pois realizei a reunião com os professores, com um mês de antecedência, porém nem todos entenderam a sua importância. Apesar de ser os maiores públicos da temporada, 276 e 226 alunos, respectivamente, e isto não me preocupava, alguns se comportaram sem educação e respeito ao trabalho, o que me deixou extremamente triste e desanimada com a vida. Contudo, os debates foram proveitosos, os interessados participaram bastante, e alguns comentaram que tinham pessoas com o mesmo problema em suas famílias.

A apresentação para a segunda escola aconteceu no CEU Feitiço, e o organizador do evento precisou interrompê-la, pedir silêncio, passar um breve

sermão. Antes do debate expus minha decepção e tristeza e falei sobre o desrespeito ao trabalho.

5.1.5 Apresentações internacionais

5.1.5.1 Escola Superior de Educação de Lisboa – ESELx

Na ESELx, recebi um dos menores públicos, nove espectadores, mas a Profa. Maria Natália Vieira⁹² me forneceu o contato com o Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos, que foi à apresentação na FBAUL. Além disso, o Prof. João Menau, do Curso de Mestrado em Educação Artística – especializações em Teatro e em Artes Plásticas na Educação, organizou toda a divulgação na ESELx e escreveu a crítica, *Sobre a Performance Nau do Asfalto de Evinha Sampaio* (nos anexos), que está publicada na edição especial da Revista PesquisAtor do Cepeca. A publicação traz exclusivamente artigos sobre nosso intercâmbio com Portugal.

⁹² Maria Natália Vieira é Mestra em Teatro e Comunidade pela ESTC, professora da Escola Superior de Educação de Lisboa - ESELx no Curso de Licenciatura em Animação Sociocultural nas disciplinas Teatro e Interdisciplinaridade, Prática Teatral, Expressão Corporal e Vocal e Animação de Espaços; e no curso Licenciatura de Educação Básica (Formação de Professores e Educadores de Infância), nas disciplinas Teatro I e Teatro II.

5.1.5.2. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL

A apresentação na Escola Superior de Teatro e Comunicação - ESTC foi transferida para o Grande Auditório da Faculdade da FBAUL, porque a Profa. Rita Wengorovius, que estava à frente da organização, entendeu que não teríamos público, pois era final de semestre e os alunos estavam terminando seus estágios e produções acadêmicas.

Para compensar o pequeno público da ESELx, recebi setenta espectadores na FBAUL, com a presença marcante do referido Grupo de Teatro, acompanhados da terapeuta ocupacional e coordenadora da unidade de formação profissional para pessoas com doença mental, Maria Eugénia Neto, a psicóloga e dança terapeuta, Liliane Viegas, e a Terapeuta Ocupacional e Psicóloga, Isabel Cristina Calheiros, com a qual continuei mantendo contato. Além desses espectadores, também estiveram presentes Rita Venturini⁹³, Alberto Magno⁹⁴ e o Prof. Dr. João Paulo Queiroz⁹⁵. O debate foi surpreendente, praticamente, todos os atores do Grupo de Teatro fizeram questão de se manifestar e se posicionar como doente mental, o que me deixou surpresa, pois nas apresentações no Brasil ainda é mais difícil assumir o problema perante o público.

Antes da viagem, estava apreensiva imaginando como seria a recepção do trabalho em Lisboa: o que eles vão falar sobre a peça, será que eles conhecem os famosos Dener, Dom Helder, Perla entre outros, citados por Luciana? E as questões estéticas vão dialogar com os portugueses? Para minha surpresa, a professora Rita Wengorovius enviou-me a seguinte mensagem, porque não foi possível conversarmos:

⁹³ Rita Venturini é *visiting scientist* da Fundação Champalimaud - Lisboa.

⁹⁴ Alberto Magno estudou balé clássico na Escola Municipal de Bailado de São Paulo; frequentou diversos workshops em São Paulo, Munique, Lisboa e Porto, em diversas áreas artísticas. Foi intérprete da Companhia de Dança de Lisboa e Balletatro Companhia (Porto). É intérprete, coreógrafo e produtor independente, formador das áreas das expressões (corporal, dramática, plástica). É Diretor Artístico, Programador e Produtor na Fábrica de Movimentos Associação Cultural (Porto).

⁹⁵ João Paulo Queiroz é graduado em Pintura na FBAUL. Mestre em Comunicação pelo Instituto Superior de Ciência do Trabalho e da empresa – ISCTE. Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa e responsável pela Licenciatura de Arte Multimídia na FBAUL.

PARABÉNS DE VERDADE BEM A VERDE E BEM GRANDE, pela entrega, pela pesquisa, pelo sonho, pela inovação. SAI de coração cheio, tive muita pena que tinha de ir dar aula e queria muito te oferecer um sumo⁹⁶ na minha Lisboa, fica para uma próxima, foi muito interessante e rico e cheio de denuncia. O teatro social é também isso, falar do que se passa através da nossa arte. Muito obrigada. E tome sua energia toda de novo que é tanta e feliz (informação pessoal).⁹⁷

Os espectadores, tanto no Brasil quanto em Lisboa, mesmo com a presença de atores e professores de teatro no debate, levantam as mesmas questões nesta ordem: a situação do doente mental é o tema dominante; a importância política do teatro na transformação do indivíduo e da sociedade; e por último, algumas perguntas sobre o fazer teatral.

Segundo a psicóloga Isabel Cristina Calheiros, que esteve na apresentação da FBAUL,

[...] se nós sairmos daqui hoje, e quando encontrarmos alguém que vive na rua, já não olharmos pra o lado e fingirmos que não vemos, e olharmos, sim, preocupados, como você fez, já valeu a pena, cumpriu a função socializante que o teatro pode ter. Essa função é muito importante e obrigada por nos trazer isso de tão longe (informação verbal).⁹⁸

Ao iniciar a pesquisa, imaginava que era uma realidade de países do Terceiro Mundo, porém, a crise econômica mundial transformou o planeta, e andando pelo Rossio, região em que ficamos hospedados em Lisboa, a caminho do Chiado, bairro onde está localizada a FBAUL, surpreendi-me ao encontrar uma mulher vestida de sacos pretos, como vejo por aqui, com todos os indícios corporais de uma doente mental: olhar perdido, sem noção espacial, e parecia em estado de catatonia.

Alguns amigos portugueses e brasileiros, que estão morando em Lisboa, já haviam comentado que muitas pessoas não suportaram as perdas financeiras, provenientes da referida crise, e enlouqueceram. O mesmo aconteceu

⁹⁶ Sumo para os portugueses é o mesmo que suco para nós.

⁹⁷ WENGOROVIVUS, Rita. Apresentação na FBAUL. 15 de maio de 2013. Mensagem para: mebarea@usp.br em 15 de maio de 2013.

⁹⁸ Notícia fornecida por Isabel Cristina Calheiros no debate da apresentação da *Nau do asfalto*, no Grande Auditório da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL, em Lisboa, em maio de 2013.

a vários brasileiros, quando o Plano Collor, em 16 de março de 1990, (<<http://www.conjur.com.br/2009-jun-25/imagens-historia-dia-collor-confiscou-poupanca>>), confiscou o dinheiro de todos, ou de quase todos⁹⁹ os brasileiros.

A professora Maria Natália dos Santos Vieira, que assistiu ao trabalho na ESELx, com seus alunos da disciplina Teatro e Interdisciplinaridade do Curso de Licenciatura em Animação Sociocultural, reitera esse pensamento:

Vi Nau do asfalto com um grupo de alunos da unidade curricular de Teatro e Interdisciplinaridade. O que nos levou a ver esta performance foi a pertinência da temática tratada e a sua relação com os conteúdos programáticos da unidade curricular. Aquilo que mais nos tocou, nesta transposição de um quotidiano violento para o objeto artístico, foi a contenção na representação e o tratamento do espaço e dos recursos. Tal como cada gesto da atriz está carregado de informação a que cada um de nós pode dar uma leitura, também cada objeto se dá a ler através da cuidada manipulação e da sua simbologia. Estas foram condições indispensáveis para nos transportar para aquele universo de desencantos, de afetos desfeitos e reencontrados. Um trabalho que se revela pleno de atenção e respeito pelo Outro, quem quer que ele seja. É um trabalho realizado no Brasil, mas poderia ser entre nós, nas ruas de qualquer cidade europeia. Sem dúvida uma lição para todos nós. Um momento de reencontro de “si consigo” (informação pessoal).¹⁰⁰

De acordo com Rafael Moraes, brasileiro, ator, aluno da professora Rita Wengorovius, na Europa está havendo um consumo muito grande de arte bruta em exposições, documentários, entre outros, mas com a visão comercial, e que eu trazia um discurso político, por não querer ganhar dinheiro em cima dessa arte; que ele nunca havia pensado sobre as leis que protegem essas pessoas; e que o teatro que estou fazendo é um teatro que revela, um teatro documentário (informação verbal).¹⁰¹

Já a professora Rita Wengorovius agradeceu ao Centro de Investigação em Arte e Comunicação – CIAC da ESTC, por ter promovido esse encontro, demonstrou sua satisfação pela presença do referido Grupo de Teatro, apresentou seu alunos de mestrado e comentou que eu fazia um teatro de denúncia

⁹⁹ Há boatos de que alguns foram avisados e retiraram com antecedência os valores depositados em suas contas correntes.

¹⁰⁰ VIEIRA, Maria Natália dos Santos. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mebarea@gmail.com> em 30 set. 2013.

¹⁰¹ Notícia fornecida por Rafael Moraes no debate da apresentação da *Nau do asfalto*, no Grande Auditório da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL, em Lisboa, em maio de 2013.

e perguntou-me por que o interesse por um teatro que traz uma zona de desconforto social (informação verbal)¹⁰²?

Em Lisboa, debatemos pouco sobre o processo criativo e falamos mais sobre a apresentação da *Nau do asfalto*, mesmo assim valeu muito a pena!

5.1.6 Centro de Convivência e Cooperativa – CECCO São Domingos

Tudo correu bem. Alguns dias depois, recebi o relatório que as coordenadoras do espaço escreveram sobre o evento para os superiores (nos anexos).

Durante a apresentação, um dos espectadores com transtorno mental e certa deficiência cognitiva, entrou e saiu do salão duas vezes. Ele resmungava, preocupei-me: será que ele não está gostando ou a peça o incomoda emocionalmente? Logo que o debate começou, ele quis falar ao microfone e se apresentou: - eu sou filho da minha mãe, todos riram. Imediatamente a mãe se levantou e disse: - sou eu a mãe dele, com muito orgulho. Para mim, foi emocionante, perguntei-me se agiria com tamanho afeto e respeito. Tais situações compensam todos os esforços e as decepções.

¹⁰² Notícia fornecida por Rita Wengorovius no debate da apresentação da *Nau do asfalto*, no Grande Auditório da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL, em Lisboa, em maio de 2013.

5.2 Tabela das apresentações da *Nau do asfalto*

LOCAL DA APRESENTAÇÃO	QUANTIDADE DE PÚBLICO	DATA
1. Instituto de Psicologia da USP, Bloco B – Sala 21	28	02/11/2011
2. Estreia – TUSP	66	14/03/2012
3. Parque Vila Guilherme Trote - CECCO VM/VG	42	16/05/2012
4. Praça Dr. Ferreira Braga – Sorocaba/ SP.	38	17/05/2012
5. Instituto de Psicologia da USP, Bloco B – Sala 21	66	18/05/2012
6. Anfiteatro Euryclides Zerbini da Faculdade de Psicologia FMU – Unidade Santo Amaro	136	23/05/2012
7. Teatro Laboratório ECA/ USP - Sala Miroel Silveira	133	09/08/2012
8. SENAC – Unidade Santana	28	23/08/2012
9. Escola Estadual Alberto Torres	104	29/08/2012
10. Escola Pastor João Nunes - Guarulhos/SP	276	30/08/2012
11. Teatro Ruth Escobar - VI Mostra de Recortes Espetaculares do Cepeca	18	22/10/2012
12. CEU Feitiço	226	23/10/2012
13. XXV Encontro de Abordagens Humanistas e Fenomenológicas Dasein – Universidade de Marília - UNIMAR	103	26/10/2012
14. Escola de Aplicação da FEUSP	80	07/11/2012
15. Mostra Fomento ao Teatro - 10 anos – Teatro Studio Heleny Guariba	40	23/11/2012
16. Cepeca e convidados	35	Várias apresentações
17. Espaço Núcleo de Pesquisa de Cultura e Artes - NPC e Artes	10	10/03/2013
18. Anfiteatro da Escola Superior de Educação de Lisboa – ESELx	9	06/05/2013
19. Grande Auditório da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL	70	13/05/2013
20. Cia. Teatro Documentário – Maio Documental	38	18/05/2013
21. Centro de Convivência e Cooperativa São Domingos – CECCO	103	04/06/2013
22. Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP às 20h	45	19/07/2013
Total	1694	

6. Conclusão

Depois de quatro anos de pesquisa e criação artística no Cepeca, constato que a hipótese colocada, como principal desafio do doutorado, passou nos testes de laboratório. O movimento do *corpoooutro* pode ser a *cellula mater* de uma prática metodológica capaz de colaborar para a criação artística de uma dramaturgia cênica.

O aprendizado acadêmico, as leituras realizadas, a produção e o aumento de novos conhecimentos têm o mesmo peso de tudo que assimilei na convivência com o meu orientador, minha coorientadora, todos os cepecanos que permaneceram ou passaram pouco tempo entre nós, os funcionários do CAC e da ECA, os alunos de outras unidades que colaboraram com o projeto, as pessoas envolvidas nas Mostras do Cepeca, dentro e fora do campus da USP, os 1683 espectadores que assistiram à *Nau do asfalto*, os que contribuíram com as apresentações em Lisboa, os participantes do Centro de Estudos em Dança – CED, do qual faço parte, os amigos, amigas e familiares que conviveram comigo durante o projeto.

Não foi à toa que intuitivamente caminhei ao encontro dos teatros documentário, brechtiano, pós-dramático e performance, a personalidade e a visão que se tem do mundo já encaminha as escolhas, e não via como o teatro dramático daria conta dos textos-delírios. Creio que tudo que vivi e produzi durante esses anos seguem comigo por toda a vida e foram transformados em corpo.

Cada apresentação contribuiu para o aprimoramento da pesquisa, uma experiência árdua, sofrida, trabalhosa em que tive de enfrentar limites, preconceitos, diversos pontos de vista e sentimentos mais profundos. Também experimentei momentos de muita alegria e emoções, que jamais havia imaginado ou planejado.

Apesar da precariedade de muitos espaços onde apresentei o trabalho, inúmeros espectadores assistiram a uma peça de teatro pela primeira vez. Pretendo continuar apresentando o trabalho. Penso que a universidade é um espaço de pesquisa que possibilita a descoberta de novas soluções e, por isso, aquele que tem a oportunidade de passar por ela deve trocar com seus pares o que foi

conquistado, deve dialogar com a sociedade sem esquecê-la um só instante. A *Nau do asfalto* é a expressão artística encontrada para retribuir o privilégio de ser atriz-dançarina e ter realizado este projeto. Preciso do sonho para continuar vivendo.



Figura 31. Evinha Sampaio, *Nau do asfalto*, ESELx – Lisboa, foto de Ivan Oliveira, 2013 (arquivo pessoal).

7. Bibliografia

LIVROS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. Lisboa: Vega, 1999.

_____. **Teatro dialético: ensaios**. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (Orgs). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Tradução Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Companhia do Latão. **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. (Org.) Sérgio de Carvalho. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CONDILLAC, Étienne. **O tratado das sensações**. Campinas: Unicamp, 1993.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução Dora Vicente, Georgina Segurado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta.** Disponível em: <http://www.livrosgratis.net/download/344/o-gene-egoista--richard-dawkins.html>. Acesso em: 10 out. 2011.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade.** Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERRACINI, Renato. **Corpos em fuga, corpos em arte: uma odisséia do corpo pesquisador.** São Paulo: HUCITEC, coedição FAPESP, patrocínio Petrobrás, 2006. V. 1000.

FERRAZ, Flávio Carvalho. **Andarilhos da imaginação: um estudo sobre os loucos de rua.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura.** Estudos, nº 61. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FRAYZE – PEREIRA, João Augusto. **O que é loucura.** Primeiros Passos, 18. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** 14ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido.** 16ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Pedagogia do oprimido.** 14ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GARCIA, S. **Teoria y practica del teatro.** Santafé de Bogotá: Ediciones Teatro de La Candelaria, 1944.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HEWITT, Andrew. **Social choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement**. Durham and London: Duke University Press, 2005.

INGARDEN, Bogatyrev et al. **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre, Globo, 1977.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

_____. Por uma teoria crítica do corpo. In: **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. OLIVEIRA, Ana Claudia de.; CASTILHO, Kathia. (Org.). Barueri: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

KOUDELLA, Ingrid. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. **Metáforas de la vida cotidiana**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

_____. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOSTAÇO, Edélcio. et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Monica Saddy Martins. Campinas/ SP: Papyrus 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **A análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O Teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Brecht: vida e obra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PEREIRA, Sayonara. **Pensando a dança dançadamente: ou como falar uma linguagem mais unânime para diferentes “tribos”**. GT Pesquisa em Dança no Brasil – Anais do VI Congresso da ABRACE, São Paulo, 2010.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Orgs). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 57-71.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e espaço**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

_____. **Da totalidade ao lugar**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. 6.ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional**. 5.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Armando Sérgio da. *et al.* **Cepeca: uma oficina de PesquisAtores**. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, 2010.

SPOLIN,Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Stanislávski, Konstantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **A preparação do ator**. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, c2001.

VÁSQUES, Eugénia. **Piscator e o conceito de “Teatro Épico”**. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

CHAVES, Yedda Carvalho. **A Biomecânica como princípio constitutivo da arte de ator**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: ECA/ USP, 2001.

NORONHA, Patrícia de Azevedo. **Seis espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico**. Dissertação (Mestrado em artes Cênicas). São Paulo: ECA/USP, 2009.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO – Espetáculo Cênico com Alunos do Instituto de Artes da UNICAMP** – Tese (Doutorado em Artes) – Campinas: UNICAMP, 2007.

ROITMAN, Julieta. **Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema**. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRIO, 2007. 141p.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 222p.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008. 156p.

ARTIGOS EM E MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relevo e reflexão sobre uma experiência de criação. Santo André: **Cadernos da Escola Livre de Teatro**, nº 0, mar. 2003.

AGGEGE, Soraya. “*Sem hospícios, morrem mais doentes mentais*”. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 9 dez. 2007, O País, p. 14.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, jan. fev. mar. abr. 2002.

BUENAVENTURA, E.; VIDAL, J. Notas para um método de criação coletiva. **Revista Camarim**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, ano 9, nº 37, 1º sem., 2006.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. São Paulo, v.8, p. 197-209. 2008.

FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. **Humanidades**, Brasília, n. 52, p. 7-18, nov. 2006. Número especial.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: fixos e fluxos. In: TRIVINHO, Eugênio. (Org.). **Flagelos e Horizontes do Mundo em Rede**. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2009, v. 1, p. 123-137.

GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. **Performatus**: Lisboa, n.5, jul. 2013.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal na pedagogia social**. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006. São Paulo: FEUSP. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 2 Dez. 2013.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. **Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia**. [artigo científico]. 2011. Anais do II Encontro Nacional de Dança, n. 2, dez. 2011. Disponível em: <www.portalanda.org.br>. Acesso em: 29 dez. 2011.

KATZ, Helena. Entre a carne e a razão. **GESTO REVISTA DO CENTRO COREOGRÁFICO DO RIO**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 30-35, dez. 2002.

_____. A cena da origem na origem da cena. In: ACTAS DA CONFERÊNCIA INTERNACIONAL, 1999, Lisboa. **Actas...** São Paulo: MH Edições. Disponível em: <

<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91313767982.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

_____. Corporeidade do século XX: o corpo como mídia. In: CONGRESSO NACIONAL DE DANÇA, I, 2002, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: Condança. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71302105369.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

_____. **A dança como ferramenta da evolução.** In: Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=13>>. Acesso em: 5 abr. 2010.

_____. **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo.** Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11318521767.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

_____. **Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba.** São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2010. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81318515273.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2012.

_____; GREINER, Christine. **A natureza cultural do corpo.** (Org.) Silvia Soter; Roberto Pereira. In: Lições de Dança, n 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

_____; _____. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v. 3, n. 2, p. 66-74, 2001.

ITABORAHY, Nathan Zanzoni. A geografia, o conceito do território e os processos de territorialização das comunidades quilombolas: primeiras aproximações. In: Encontro Nacional dos Geógrafos, 16, 2010, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...**

Porto Alegre: UFJF, 2010. Disponível em: <http://www.agb.org.br/xvieng/anais/edp.php>. Acesso em: 10 mai. 2013.

KOUDELA, Ingrid. Sobre a poética do fragmento. **Revista Urdimento**, Santa Catarina, n. 8, p. 29-34, dez. 2006.

LEITE, Janaina. Teatro documentário ou sob o risco do real. **Questão de crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**. Rio de Janeiro, 18 out., 2011. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/10/teatro-documentario-ou-sob-o-risco-do-real/>. Acesso em: 05 dez. 2011.

MOSTAÇO, Edécio. Conceitos operativos nos estudos da performance. **Sala Preta**. São Paulo, v.12, n.2, p. 143-153, dez. 2012.

PEREIRA, Sayonara. Susanne Linke/Visitante Ilustre: cheia de vivacidade, bom humor e encantamento. Disponível em: <http://www.conectedance.com.br/ponto-de-vista/susanne-linke-mantem-vivo-o-legado-do-tanztheater-alemao/>. Acesso em: 02 jun. 2011.

ROPA, Eugenia Casini. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. **Urdimento**. Santa Catarina, ano 14, v. 12, p. 61-72, 2009.

SOLER, Marcelo: O campo do teatro documentário. **Sala Preta**. São Paulo, v.13, n.2, p. 121-129, 2013.

_____. O espectador no teatro de não-ficção. **Sala Preta**. São Paulo, v. 8, p. 35-40, 2008.

DOCUMENTÁRIOS, FILMES E VÍDEOS

A BARCA do Sol. Direção: Leon Hirszman. In: *Imagens do Inconsciente*, 1983. Produção: Leon Hirszman Produções 49 min. Rio de Janeiro. 1 DVD (70 min), color.

À MARGEM da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. Fotografia: Carlos Ebert. 72 min. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Dhg7UYd998c>. Acesso em: 15 nov. 2012.

A MESA verde. Direção: Robert Joffrey. Produção: The Joffrey Ballet. 3 min, p&b. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=z5L_4r6Ewwc. Acesso em: 10 mai. 2011.

DIZEM que sou louco. Direção Miriam Chnaiderman. São Paulo, 1994. 1 DVD 12 min, color.

EM BUSCA do Espaço Cotidiano. Direção: Leon Hirszman. In: Imagens do Inconsciente, 1984. Produção: Leon Hirszman Produções 49 min. Rio de Janeiro. 1 DVD (80 min), color.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: Zazen Produções. Rio de Janeiro, 2005, 127 min.

EU, tu, eles. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Leonardo Monteiro de Barros, Flávio Ramos Tambellini, Pedro Buarque de Hollanda e Andrucha Waddington. Brasil, 2000. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BXXOt-wukjg>. Acesso em: 12 nov. 2012.

SARGENTO Getúlio. Direção: Hermano Penna. Produção: OLIVEIRA, Carlos Alberto; CORREA, Walter Carvalho; MAGINI, Christiano André. Brasil, 1978. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UZvzuf28WIU>. Acesso em: 13 nov. 2012.

NO REINO das mães. Direção: Leon Hirszman. In: Imagens do Inconsciente, 1983. Produção: Leon Hirszman Produções 49 min. Rio de Janeiro. 2 DVDs, v.2, (50 min), color.

OMISSÃO de socorro. Direção: Olívio Tavares de Araújo. Produção Ver & Ouvir, São Paulo, 2007. 1 DVD (60 min), color.

UMA JANELA para a lua. Direção: Albert Simono. Fotografia: Roberto Benvenuti, s.l. 1995. 1 DVD (88 min), color. Nome original: *Colpo di luna*.

UMA MENTE brilhante. Direção: Ron Howard. Produção: Brian Grazer e Ron Howard. EUA, 2001. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BsO5N16uQGc>. Acesso em: 12 abr. 2010.

ENTREVISTAS

BASKERVILLE, Nelson. Nelson Baskerville: depoimento [nov. 2013]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: residência 1 Arquivo mp3. Entrevista concedida a esta pesquisadora.

Chnaiderman, Miriam. **Miriam Chnaiderman**: depoimento [set. 2012]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: consultório. 1 Arquivo mp3. Entrevista concedida a esta pesquisadora.

LEITE, Janaina. **Janaina Leite**: Teatro documentário na *Nau do asfalto* [set. 2012]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: Livraria Cultura. 1 Arquivo mp3. Entrevista concedida a esta pesquisadora.

_____. **Janaina Leite**: Teatro documentário [abr. 2012]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: Restaurante Sweden. 1 Arquivo mp3. Entrevista concedida a esta pesquisadora.

SILVA, Armando Sérgio da. **Armando Sérgio da Silva**: trajetória acadêmica [ago. 2011]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: CAC/ ECA/ USP. 1 Arquivo mp3.

SOLER, Marcelo. **Marcelo Soler**: Cia. Teatro documentário [abr. 2012]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: Café Girondino. 1 Arquivo mp3. Entrevista concedida a esta pesquisadora.

STASEVSKAS, Yanina. **Yanina Stasevskas: Doenças mentais** [fev. 2012]. Entrevistadora: E. Sampaio. São Paulo: consultório. 1 Arquivo mp3. Entrevista concedida a esta pesquisadora.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil**. São Paulo: Geração, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, c1997.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus, 2012.

HEWITT, Andrew. **Social choreography: ideology as performance in dance and everyday movement**. Durham and London: Duke University Press, 2005.

MANICÔMIO de Barbacena: o holocausto brasileiro. Apresentador: Fernando Gabeira. Produção: Globo News. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/globo-news/fernando-gabeira/v/manicomio-de-barbacena-o-holocausto-brasileiro/2916668/>>. Acesso em: 2 nov. 2013.

O SOLISTA. Direção: Joe Wright. Produção: Dreamworks. EUA, 2009. 1 DVD (117 min), color. Nome original: The soloist.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos Bichos e dos animais é o meu nome**. Organizado por Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

TEATRO e memória. Organizador: Roberto Rosa. Produção: Teatro Fábrica. Centro Cultural São Paulo: São Paulo, nov. 2012. 1 CD (180min), mp3.

Cepeca: uma banca permanente

Resumo: Esta comunicação relata a dinâmica das atividades desenvolvidas no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, Cepeca, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, criado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. O Cepeca é um espaço democrático que acolhe pesquisas de atores, dançarinos e diretores de graduação e pós-graduação interessados nas dramaturgias do ator e da encenação.

Palavras-chave: Cepeca, pesquisa, ator-autor, dramaturgias.

Title Cepeca: a permanent examining board

Abstract: This communication relates the dynamics of the activities that took place at the Center of Research in Scenic Acting Experimentation – Cepeca, from Escola de Comunicações e Artes from Universidade de São Paulo, ECA/ USP, created and coordinated by professor Armando Sérgio da Silva. Cepeca is a democratic space that welcomes research from graduation and post-graduation actors, directors interested in the dramaturgies of both actor and staging.

Keywords: Cepeca, research, author-actor, dramaturgies.

Introdução

Farei a visita não a um autor e sua obra, é o que diferencia esta comunicação, mas sim ao Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, Cepeca, o qual foi fundado e oficializado, em 2007, junto ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, CAC/ECA/USP, pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, e registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq em 2010.

Por causa das características e especificidades do Cepeca, apresento primeiramente seus fundamentos e dinâmica das realizações artística e acadêmica. Na sequência, serão abordadas duas pesquisas de mestrado a partir das problematizações da criação dos pontos de vista de um ator-diretor e uma atriz-diretora. Assim exponho o *modus operandi* do Cepeca, o qual inseriu na pós-graduação das artes cênicas da ECA a criação na pesquisa teórica, o que provocou uma série de demandas dentro do CAC.

1. O Cepeca e seu cotidiano artístico e acadêmico

As características do Centro, segundo o Prof. Armando Sérgio, são: diversidade é qualidade, o 'pesquisator' (ator+pesquisador) tem liberdade absoluta

para escolher e realizar sua pesquisa; o trabalho vai além da técnica, permite e estimula o ator-autor; não se tem o diretor, são apenas as orientações do professor e a análise do grupo; apresentação pública dos resultados cênicos; fundamentação teórica do trabalho prático em artigos, dissertações ou teses; e fazer sucesso é ter seriedade e dignidade na pesquisa.

Atualmente o Cepeca reúne mais de vinte 'pesquisadores', entre eles três doutores, sete doutorandos, dois mestres, quatro mestrandos, dois graduados, graduandos visitantes, colaboradores e ouvintes. Cada 'pesquisador' desenvolve suas pesquisas prática e teórica, sendo obrigatória a apresentação de um resultado cênico.

O Cepeca é uma banca permanente. Todas as quintas-feiras, das 10 às 14h, com pequenos intervalos entre uma apresentação-debate e outra, sem horário para o almoço. As questões discutidas são fundamentadas nos procedimentos metodológicos e técnicos, e nos objetivos da pesquisa. Esses questionamentos auxiliam o 'pesquisador' a descobrir um caminho criativo para executar suas escolhas, e a perceber se o que ele teoriza na pesquisa está presente em cena. Todos participam com sugestões de livros, filmes, músicas, pintores, entre outros, a fim de colaborar com a pesquisa do outro. Quem decide o que e como vai usar esse material é o 'pesquisador'. O comentário final é do Prof. Armando Sérgio, que, na maioria das vezes, é o orientador desses 'pesquisadores'.

Dentro dessa dinâmica, raramente os exercícios específicos de aprimoramento técnico são praticados, porque se entende que o 'pesquisador' que chega ao Cepeca já traz consigo esta formação. No início das pesquisas, esse ator-autor pode propor um jogo com a participação de alguns ou de todos os cepecanos, para demonstrar algum procedimento ou técnica.

A meu ver, ocorre paralelamente ao desenvolvimento das pesquisas uma especialização do ator-autor. Essa especialização vai se constituindo a cada encontro, porque o 'pesquisador' aprende muito com a própria pesquisa e seus posicionamentos em comparação às outras, ao desenvolvimento dos trabalhos de outros 'pesquisadores', aos comentários dos colegas e as orientações do Prof. Armando Sérgio. O 'pesquisador' tem a liberdade de optar pelo trabalho solo, em dupla, ou como preferir. Outro traço diferencial do Cepeca é a obrigatoriedade da teoria vir acompanhada da prática.

No Estatuto do Cepeca, consta que:

(...) o objetivo principal do CENTRO DE PESQUISA é reunir, em grupo de estudos práticos sobre interpretação, professores, alunos de pós-graduação e de graduação. Metodologicamente projeta a realização de um roteiro de trabalho que compreende a aplicação de ações, procedimentos e exercícios decorrentes de projetos de pesquisa desenvolvidos por cada componente, visando resultados perceptivos em trabalhos práticos (Estatuto do Cepeca, 2008, p. 2).

2. As pesquisas

2.1 Amarras: pesquisa do gesto como descrito no romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, para improvisação de ações em adaptação da tragédia de *Electra*, de Sófocles

João Bourbonnais defende a criação de um espetáculo sob a estrutura dramática narrando a história de *Electra*, de Sófocles, adaptada à linguagem e gestual nordestino, sem o sotaque, a partir de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, o qual situa o Brasil do senhor de engenho desde o Segundo Reinado às primeiras décadas do século 20.

Apesar da distância geográfica entre as culturas grega e brasileira, mais especificamente a nordestina, Bourbonnais descobriu proximidades nos valores morais basilares da família, como, por exemplo, a honra aos pais, e o que ela pode desencadear no ser humano. *Electra* deseja intensamente vingar a morte do pai, assim como *Lampião*, o maior cangaceiro do Brasil, que iniciou sua saga pela mesma razão.

Bourbonnais, após a leitura dos textos supracitados, partiu do princípio de que o gesto deveria ser um recurso instrumental que fosse utilizado pelos atores em circunstâncias criativas e como procedimento artístico na criação cênica, para tanto, Bourbonnais deve ampliar e aprofundar a pesquisa sobre as referências da cultura nordestina – literatura de cordel, música regional, dança e cinema (Glauber Rocha, Lírio Ferreira etc.) – também precisa depurar o significado do conceito “Gesto” no projeto, com base nas teorias de Barba, Grotowski, Stanislavski, Decroux, Artaud, entre outros.

Antes de iniciar a prática, esse ‘pesquisador’ preparou o corpo que faria o gesto. Ele recorreu a exercícios corporais praticados em seu grupo de teatro, os quais se inspiram em conceitos da ação do Teatro Nô –‘jo-ha-kyu’- e no ‘estado pré-expressivo’ (Barba, 1995). Bourbonnais praticou essas técnicas, por exemplo, na

montagem de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, sob a coordenação de Inês Aranha, preparadora de atores.

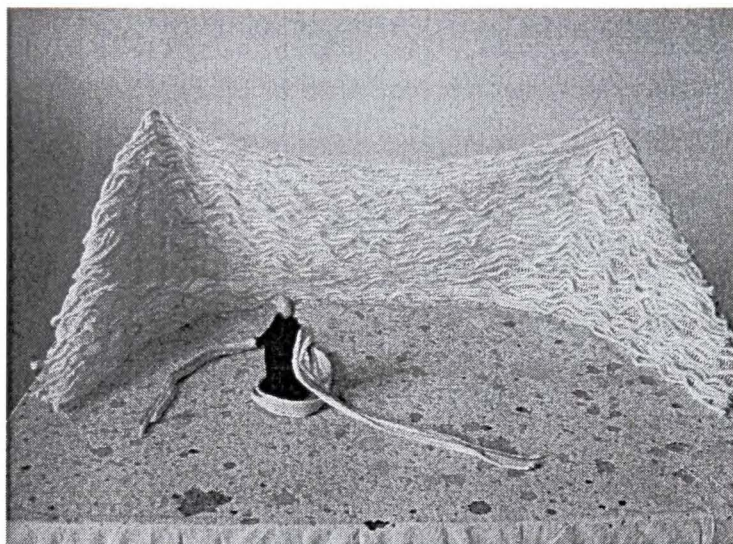


Figura 32. Fotografia de João Bourbonnais, *Maquete do cenário do espetáculo desta pesquisa*. Obra exposta na Mostra das Escolas que participaram da Quadrienal de Cenografia de Praga, República Tcheca, representando o Brasil. Prêmio Triga de Ouro (2011).

A seguir exemplos de alguns exercícios.

Ação Livre – Exercício 1: o ator, com o corpo em repouso, inicia um gesto que reverbera nos demais, é continuado pelos outros. Essa prática é repetida inúmeras vezes buscando uma neutralidade dos condicionamentos corporais, para alcançar a expressividade. O ator não deve preparar o gesto antes de executá-lo e, ao terminá-lo, não deve cair na imagem congelada, mas, armazenar a energia proporcionada pelas repetições e utilizá-la para recomeçar.

Decupagem de Ações – Exercício 2: Bourbonnais identificou semelhanças temáticas, ambientais e ficcionais entre os dois textos, selecionou as ações de Electra, por exemplo: Electra diz a sua irmã que deseja vingar a morte do pai. Ao ouvir a voz de comando, o ator que, naquele momento, assume Electra, tem o impulso, faz o gesto, e os demais o reverberam, ainda sem o personagem. O exercício é utilizado da mesma forma com o romance de Rego, e os gestos e ações que trazem em si a brasilidade procurada são selecionadas.

Ação Livre com Material – Exercício 3: Os atores investigaram a textura das cordas de sisal, seu cheiro, elasticidade e possibilidades que o manuseio com as cordas poderia desencadear nos seus processos imaginativos, procurando realizar as ações narradas em *Fogo morto*, como, por exemplo: ‘e correu com tanto ímpeto

que tropeçou nas raízes da pitombeira e foi ao chão como um jenipapo maduro (Rego,1997)'. O ator usando as cordas desenvolve a ação. Na montagem, o ambiente grego palaciano será descaracterizado, a linguagem simplificada, e os atores não vão necessariamente falar com sotaque nordestino.



Figura 33. Fotografia de João Bourbonnais, *Atores no exercício nº 3*, Cepeca, Brasil (2011).

2.2 Pensando o teatro como lugar de detenção e a atuação como estado de suspensão e irradiação: uma proposta pedagógico-artística para o ator, baseado no diálogo da prática dos procedimentos de Michael Chekhov e na ética-estética proposta pelo Simbolismo de Maeterlinck

Maritza Farias Cerpa pesquisa o diálogo entre a prática dos princípios técnicos atorais de Michael Chekhov e a ética proposta pelo simbolismo de Maeterlinck, que devem estar presentes no resultado espetacular. Cerpa pretende descobrir, a partir da técnica de Chekhov, como exteriorizar e fazer ver o movimento interior de um corpo? Fazer visível o invisível? Presente o que aparentemente está ausente? Pode-se desenvolver uma técnica que permita mostrar o estado interior do que estou 'sendo' em cena? Como possibilitar ao espectador a captação imediata da mensagem que o ator quer transmitir, e tornar concretos pensamentos e emoções?

Chekhov propõe ao atuante a 'individualidade criativa', uma apresentação diferenciada, nunca antes vista, mas que pode ser alcançada pela prática dos exercícios de imaginação, atmosfera, gesto psicológico, ação com qualidades, irradiação e recepção. Em sua primeira microcena, Cerpa, sozinha, varria de várias

maneiras um corredor imaginário, e conforme a intensidade do gesto aumentava, a energia irradiava e criava a atmosfera do ambiente. Este processo foi vivenciado experimentando um a um os exercícios de Chekhov.

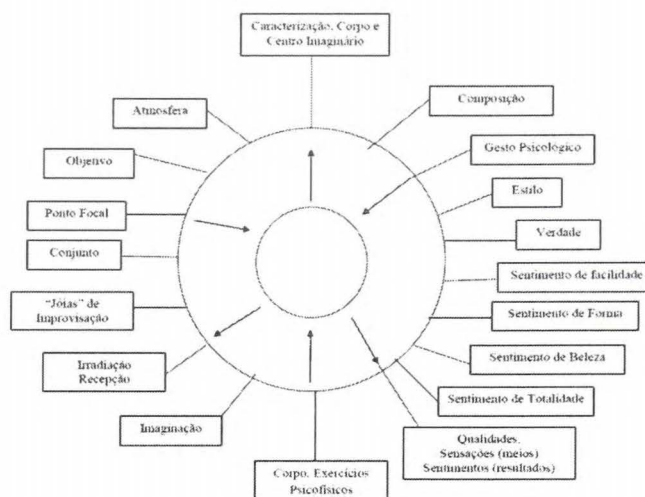


Figura 34. Mapa de Maritza Cerpa, *Esquema da técnica de Michael Chekhov*, Cepeca, Brasil (2011).

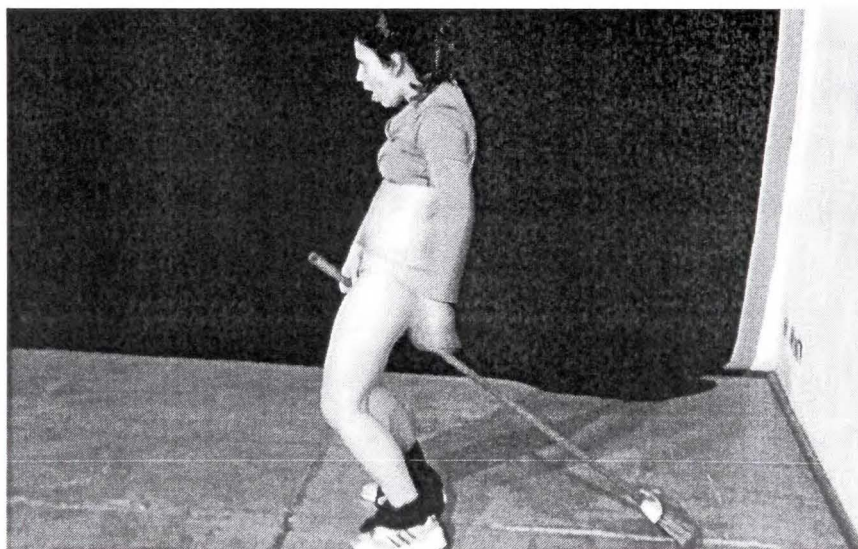


Figura 35. Fotografia de Miguel Murua, *Detalhe da primeira cena*, Cepeca, Brasil (2011).

Na segunda microcena, Cerpa transmitiu a experiência a uma atriz e um ator. Juntos criaram a cena de incesto, na qual Cerpa fez uma das apresentações narrando a técnica de Chekhov – ela ia dando passo a passo os procedimentos técnicos, enquanto o ator atuava. Era como se víssemos o caminho traçado pelo ator, para criar a atmosfera desejada e alcançar suas sensações e emoções. Na

próxima cena, *A intrusa*, de Maurice Maeterlinck, Cerpa acrescenta à técnica de Checkov, a temática do Simbolismo, as perversões e pesadelos humanos.



Figura 36. Fotografia de Umberto Cerasoli Jr., *Detalhe de A intrusa*, de Maurice Maeterlinck, Cepeca, Brasil (2011).

Conclusão

Demonstrei a dinâmica do Cepeca, expondo seu cotidiano e o modo como as pesquisas, provenientes da interpretação e criação do ator-autor, são desenvolvidas. Em quatro anos, o Centro de Pesquisa publicou um livro, formou vários mestres e um doutor, e organizou cursos, mostras, palestras, exposições – afinal, seus membros desejam a difusão e a troca de conhecimentos culturais, mais especificamente, relativos ao ofício do ator-autor (www.eca.usp.br/cepeca/).

Referências

- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martin Fontes, 1986.
- _____. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- _____. *The path of the actor*. London: Routledge, 2005.
- _____. *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- BRASIL. *Estatuto do Cepeca*. São Paulo: Cepeca, 2008, p 8.
- CERPA, Maritza Farías. *Pensando o teatro como lugar de detenção e a atuação como estado de suspensão e irradiação: uma proposta pedagógico-artística para o ator, baseado no diálogo da prática dos procedimentos de Michael Chekhov e na ética-estética proposta pelo Simbolismo de Maeterlinck*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011 (Dissertação de Mestrado em Andamento).
- REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- SILVA, Armando Sérgio da (organizador). *CEPECA: Uma oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, 2010.
- SÓFOCLES. *Electra*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1958.

O Condicionado: o poeta de rua

Resumo: Este artigo discorre sobre poemas e textos de Raimundo Arruda Sobrinho – “O Condicionado –” doente mental e morador de rua de São Paulo, e reflete a respeito de sua condição social e produção artística.

Palavras chave: poemas, textos, condição social, produção artística.

Title: *The Conditioned: the poet who lives in the street*

Abstract: This article discusses poems and texts by Raimundo Arruda Sobrinho – “The Conditioned -” a mentally ill person who lives in the streets of São Paulo, and reflect upon his social condition and his artistic production.

Keywords: poems, texts, social condition, artistic production.

Introdução

O poeta de rua - Raimundo Arruda Sobrinho - nasceu em 1º de agosto de 1938, em Piacá, uma região agrícola bastante precária de Tocantins, ao norte do Brasil. Chegou a São Paulo aos 23 anos, estudou até o Ensino Médio e trabalhou como jardineiro e vendedor de livros.

Certo dia, de 1979, quando ainda vendia livros, ele não foi trabalhar e explica o que aconteceu: “começaram torturar-me, cenas de terrorismo. A casa começou, começou, as paredes começaram a evaporar, a suar e me torturar, com um foco de calor na garganta, no peito, nos pulmões, fígado etc.” Vendo-se nessa situação, para obter ajuda da polícia, ele deu quatro tiros no interior de seu domicílio. Acabou sendo preso e solto.

A partir daquele dia, tornou-se morador de rua por quase 33 anos, dentre os quais 18 no mesmo lugar, o canteiro central da Av. Pedroso de Moraes, situada em um bairro de classe média alta, por onde passam 30 mil carros diariamente, segundo a Companhia de Engenharia de Tráfego – CET.

Ali, naquele lugar, sob uma pequena árvore, o poeta construiu sua moradia, “era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...” (MORAES e TOQUINHO, 1980). Com receio que os alimentos oferecidos estivessem envenenados, ele cozinhava em péssimas condições. Optou por calçar e vestir sacos plásticos de lixo preto, costurados por ele, porque não tinha onde tomar banho, o plástico não criava fungos nem bactérias e, ainda, o aquecia. Seus cabelos cresceram de tal forma, que serviam de travesseiro.

O poeta de rua deu um depoimento crítico e sábio ao documentário *Omissão de Socorro*, de Olívio Tavares de Araújo, no qual o diretor defende que o governo brasileiro não agiu corretamente, ao iniciar o fechamento dos manicômios, porque deixou muitos pacientes desassistidos. Sua fala foi transcrita sem correções, e procurei ser fiel a sua sonoridade.

Eu fui nascido e criado numa das regiões mais atrasadas do país e até agora vivi na maior pobreza, mas não está se tratando de um mendigo, tá se tratando com uma vítima da violação dos direitos humano, que fundamenta a minha luta no artigo, no artigo 141, parágrafo 8 da constituição de 18... de setembro de 19...46 e artigo 153 da atual constituição de 27, de 24 de janeiro de 1967, que diz: a casa é o asilo inviolável do indivíduo. Eu saía de casa, morava em cubículo. Saía de casa, fechava, fechava, e era quando em minha ausência era invadida, com chave falsa, e ninguém dava notícia. [...] Eu perlustrei das delegacias de polícia civil ao gabinete do secretário da segurança pública, ao palácio do governo, ao palácio dos bandeirante, e, inclusive, em 27 de junho de 75, eu escrevi a sua excelência o governador do estado, na época, Paulo Egídio Martins. Entreguei a carta numa sexta-feira, e no início da tarde no Palácio dos Bandeirante, Morumbi. A essência da carta era essa: eu pedindo a, a, o respeito à inviolabilidade do meu domicílio, que é uma garantia constitucional, como eu já citei, e não deu nada, e desde 29 de abril de 78, eu vivo em desabrigo. Olha, isso aqui é violência, essas condições que eu me encontro é violência. [...] Eu consultei o médico. Dr., eu tô numas condições que não posso ver uma mulher, que eu num fique olhando para os seio delas, virou as costas, eu tô olhando pras pernas, o homem é barrigudo, eu fico olhando pra barriga dele, virou as costas eu fico olhando pro fundo das calça. Ele disse é problema, [...] de psiquiatria. [...] Hoje ninguém me diz, mas hoje eu sei, isso faz parte, essa patologia, faz parte do que eu chamo grande capítulo das fixações psiquiátricas. O psiquiatra fixou, a pessoa numa, em qualquer coisa, cabou, isso é uma instituição, são uma instituição humana que pega as pessoa, que pega as pessoas e ela controla os quatro costado. Controla o estado, controla a religião. [...] Por que o problema, a gravidade da invasão do domicílio? Invadiam o domicílio e falsificavam e danificavam tudo. Eu escrevo uma página, antes de eu escrever ela está falsificada. [...] Isso cumeçou em casa, meus próprios pais, eu disse o seguinte: - eu fui traído espontâneo, compulsoriamente pelo próprio lar paterno. [...] Em 81, informaram-me, pela interna voz que eu ouço, não sei quem fala, nem de onde. Uma voz sotaque português passou uma ou duas vez, alta hora da noite, talvez de madrugada e diz: - Raimundo Arruda Sobrinho anda dizendo, ele e outra pessoa, que eu não vou citar, não por motivo estranho a minha vontade, eles andam dizendo que são brasileiro dos quatro costado, que representam a legalidade no Brasil. [...] Aparentemente eu estou em liberdade, e têm todas as características de liberdade, ninguém me diz coisa alguma. Aparentemente eu faço o que eu quero, mas estou controlado, porque todos recebe, recebe, todos têm o rádio e o gravador. Essa aqui é a escravidão humana com a psiquiatria. É rádio colocado no cérebro. Se eu não morrer nessas condições, tem que passar pela mão do psiquiatra e ele desmanchar. Isso aqui é o seguinte, foi feito por médico, só médico desmancha. O responsável é o presidente da república.

No Brasil, as autoridades vêm discutindo a situação dos doentes mentais há mais de vinte anos. Em 2001, a Lei Paulo Delgado, mais conhecida por Lei Antimanicomial, procura garantir os direitos humanos desses cidadãos. Os manicômios vêm sendo substituídos por Centros de Apoio Psicossocial – CAPS, Serviços Residenciais Terapêuticos, Ambulatórios de Saúde Mental e Centros de Convivência e Cultura.

Apesar das adversidades, Raimundo escrevia compulsivamente, sentado em um banquinho de madeira, usando caneta e régua, para manter a linha reta na folha de papel sulfite. As minipáginas são sempre do mesmo tamanho, 10X15 cm, e possuem um cabeçalho: oferta, gestos, páginas autógrafas; em seguida, o título e o verso. Ele assina “O Condicionado,” porque se considera escravizado pela sociedade e pela psiquiatria. Por fim, ele coloca a data: SP 22/3/ 1999 + 3 (c). O poeta conta o ano em que estamos somando 1999 mais um número que resultará no ano atual, como pode ser visto no quadro abaixo. Em sua

opinião, nada mais é real depois de 1999. Às vezes, ele seleciona um tema e produz um livreto.

Quadro 1. Minipáginas de “O Condicionado”

<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Missão</p> <p>Andar pelo sem fim interior Catar da geometria todas as tintas Que ela consumiu e esmaecêram Depois, a matéria de tudo que a Natureza modela Restam as formas vazias.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 22/3/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta, Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Mulher,</p> <p>Mãe do Homem. Homem. Pai da Mulher. Obra que a Mulher fez e renegou, o homem. Obra que o homem fez, e refegou, a Mulher.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 29/11/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Floribúnda</p> <p>É a cabeça Que considerando-se que o Pensamento é sua Flor, floresce permanentemente</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 25/8/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Higiene</p> <p>material. Higiene mental. Aqui, não sei qual a mais difícil de praticar.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 2/1/1999+8 (c)</p>
<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Autorização</p> <p>Para o pensamento pousar no cérebro"</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 25/8/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Não</p> <p>tivesse cabeça, não estava assim.</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 23/9/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta, Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Minhas</p> <p>escusas, ser Eu, indigno, receber de óbolo, uma refeição normal.</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 28/5/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Aeroporto</p> <p>É a cabeça O pensamento chegando e saindo dela noite e dia"</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 2/8/1999+13 (c)</p>
<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Andou muito? - Um pouco. Quer saber o que de geografia? Pelas tintas naturais, região mais bela do mundo.</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 9/6/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Stúdio Fotográfico. Album das ilustrações abstratas da história.</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 24/10/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>“Ainda Não caíram meus escrupulos. Caíram as condições de zelar pela minha higiene pessoal. Que o que me aconteceu, nunca aconteça-lhe.</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 19/8/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Casa de mendigo. Náda tenho a dar-lhe. Lavágem cerebral, não posso ocultar-lhe, nêma nudez.</p> <p>Ass. "O Condicionado" SP 5/11/1999+11 (c)</p>



Figura 37. Raimundo escrevendo uma minipágina no seu canteiro-casa (José Eduardo F. Boaventura, 2005).



Figura 38. Detalhe de Raimundo escrevendo uma minipágina, utilizando caneta, régua e o molde do formato (Antonio Gerassi, 2002).

Conclusão

Raimundo, durante esses 33 anos, participou de documentários, foi entrevistado por jornalistas, fotografado por inúmeras pessoas, dentre elas Shalla Monteiro, que lhe fez um blog e uma página no *facebook*, que lhe permitiu o reencontro com sua família. Primeiro, o poeta foi levado ao CAPS Itaim Bibi, onde foi medicado. Ali, ele reaprendeu a tomar banho, dormir em uma cama, usar o santário, escovar os dentes e tratá-los. Cortou o cabelo e a barba. Providenciaram seus documentos e a aposentadoria. Só depois, Raimundo foi ao encontro de sua família em Goiânia, capital de Goiás.

As milhares de minipáginas, de sua autoria, estão sendo organizadas, e três editoras demonstram interesse em publicá-las.

Referências

- BOAVENTURA, José Eduardo F. (2005) Raimundo Arruda Sobrinho escrevendo uma minipágina no seu canteiro-casa. São Paulo, Brasil. Fonte: própria.
- GERASSI, Antonio (2002) Detalhe de Raimundo A. Sobrinho escrevendo a minipágina, utilizando caneta, régua e o molde do formato. São Paulo, Brasil. [Consult. 2012-12-30] Fotografia disponível em <URL: <http://www.facebook.com/ocondicionado#!/photo.php?fbid=10151281991761995&set=o.244262825607779&type=1&theater>>
- ARAÚJO, Olívio Tavares de (2007) *Omissão de socorro* [Registro vídeo]. São Paulo: Ver & Ouvir. 1 DVD .
- MORAES, Vinicius; TOQUINHO (1980) *A casa* [Consult. 2013-01-08] Música disponível em <URL: <http://www.radio.uol.com.br/#/album/vinicius-de-moraes/a-arca-de-noe-de-vinicius-de-moraes/17784>>
- SOBRINHO, Raimundo Arruda (2012). Disponível em <URL: <http://www.facebook.com/ocondicionado> <http://www.facebook.com/ocondicionado>>



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 10.216, DE 6 DE ABRIL DE 2001.

Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Os direitos e a proteção das pessoas acometidas de transtorno mental, de que trata esta Lei, são assegurados sem qualquer forma de discriminação quanto à raça, cor, sexo, orientação sexual, religião, opção política, nacionalidade, idade, família, recursos econômicos e ao grau de gravidade ou tempo de evolução de seu transtorno, ou qualquer outra.

Art. 2º Nos atendimentos em saúde mental, de qualquer natureza, a pessoa e seus familiares ou responsáveis serão formalmente cientificados dos direitos enumerados no parágrafo único deste artigo.

Parágrafo único. São direitos da pessoa portadora de transtorno mental:

I - ter acesso ao melhor tratamento do sistema de saúde, consentâneo às suas necessidades;

II - ser tratada com humanidade e respeito e no interesse exclusivo de beneficiar sua saúde, visando alcançar sua recuperação pela inserção na família, no trabalho e na comunidade;

III - ser protegida contra qualquer forma de abuso e exploração;

IV - ter garantia de sigilo nas informações prestadas;

V - ter direito à presença médica, em qualquer tempo, para esclarecer a necessidade ou não de sua hospitalização involuntária;

VI - ter livre acesso aos meios de comunicação disponíveis;

VII - receber o maior número de informações a respeito de sua doença e de seu tratamento;

VIII - ser tratada em ambiente terapêutico pelos meios menos invasivos possíveis;

IX - ser tratada, preferencialmente, em serviços comunitários de saúde mental.

Art. 3º É responsabilidade do Estado o desenvolvimento da política de saúde mental, a assistência e a promoção de ações de saúde aos portadores de transtornos mentais, com a devida participação da sociedade e da família, a qual será prestada em estabelecimento de saúde mental, assim entendidas as instituições ou unidades que ofereçam assistência em saúde aos portadores de transtornos mentais.

Art. 4º A internação, em qualquer de suas modalidades, só será indicada quando os recursos extra-hospitalares se mostrarem insuficientes.

§ 1º O tratamento visará, como finalidade permanente, a reinserção social do paciente em seu meio.

§ 2º O tratamento em regime de internação será estruturado de forma a oferecer assistência integral à pessoa portadora de transtornos mentais, incluindo serviços médicos, de assistência social, psicológicos, ocupacionais, de lazer, e outros.

§ 3º É vedada a internação de pacientes portadores de transtornos mentais em instituições com características asilares, ou seja, aquelas desprovidas dos recursos mencionados no § 2º e que não assegurem aos pacientes os direitos enumerados no parágrafo único do art. 2º.

Art. 5º O paciente há longo tempo hospitalizado ou para o qual se caracterize situação de grave dependência institucional, decorrente de seu quadro clínico ou de ausência de suporte social, será objeto de política específica de alta planejada e reabilitação psicossocial assistida, sob responsabilidade da autoridade sanitária competente e supervisão de instância a ser definida pelo Poder Executivo, assegurada a continuidade do tratamento, quando necessário.

Art. 6º A internação psiquiátrica somente será realizada mediante laudo médico circunstanciado que caracterize os seus motivos.

Parágrafo único. São considerados os seguintes tipos de internação psiquiátrica:

I - internação voluntária: aquela que se dá com o consentimento do usuário;

II - internação involuntária: aquela que se dá sem o consentimento do usuário e a pedido de terceiro; e

III - internação compulsória: aquela determinada pela Justiça.

Art. 7º A pessoa que solicita voluntariamente sua internação, ou que a consente, deve assinar, no momento da admissão, uma declaração de que optou por esse regime de tratamento.

Parágrafo único. O término da internação voluntária dar-se-á por solicitação escrita do paciente ou por determinação do médico assistente.

Art. 8º A internação voluntária ou involuntária somente será autorizada por médico devidamente registrado no Conselho Regional de Medicina - CRM do Estado onde se localize o estabelecimento.

§ 1º A internação psiquiátrica involuntária deverá, no prazo de setenta e duas horas, ser comunicada ao Ministério Público Estadual pelo responsável técnico do estabelecimento no qual tenha ocorrido, devendo esse mesmo procedimento ser adotado quando da respectiva alta.

§ 2º O término da internação involuntária dar-se-á por solicitação escrita do familiar, ou responsável legal, ou quando estabelecido pelo especialista responsável pelo tratamento.

Art. 9º A internação compulsória é determinada, de acordo com a legislação vigente, pelo juiz competente, que levará em conta as condições de segurança do estabelecimento, quanto à salvaguarda do paciente, dos demais internados e funcionários.

Art. 10. Evasão, transferência, acidente, intercorrência clínica grave e falecimento serão comunicados pela direção do estabelecimento de saúde mental aos familiares, ou ao representante legal do paciente, bem como à autoridade sanitária responsável, no prazo máximo de vinte e quatro horas da data da ocorrência.

Art. 11. Pesquisas científicas para fins diagnósticos ou terapêuticos não poderão ser realizadas sem o consentimento expresso do paciente, ou de seu representante legal, e sem a devida comunicação aos conselhos profissionais competentes e ao Conselho Nacional de Saúde.

Art. 12. O Conselho Nacional de Saúde, no âmbito de sua atuação, criará comissão nacional para acompanhar a implementação desta Lei.

Art. 13. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 6 de abril de 2001; 180º da Independência e 113º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Jose Gregori

José Serra

Roberto Brant

Este texto não substitui o publicado no D.O.U. de 9.4.2001

ANEXO D – Entrevista Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva
Lamparina Revista de Ensino de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Artes EBA/UFMG
Volume 1/ Número 2/ 2011

PARA CONHECER...

CEPECA/ ECA/ USP¹

Por Maria Everalda Almeida Sampaio

**Coordenador-Fundador do Centro de Pesquisa em Experimentação
Cênica do Ator: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva**

Caro leitor, este texto tem o objetivo de difundir o trabalho desenvolvido no Cepeca e sua importância para as áreas acadêmica e artística. Como pesquisadora, posso afirmar que as apresentações do processo e as discussões propositivas das quais participei durante quase dois anos na sala do Cepeca, desenvolvidas pelo orientador do Centro e pelos colegas pesquisadores, colaboraram, e muito, para o aprimoramento da minha própria construção cênica. No meu último trabalho, parti da angústia com a realidade percebida no entorno de minha residência em São Paulo: a presença de doentes mentais morando na rua, e propus a criação de um espetáculo de teatro-dança a partir do movimento desse *corpólouco* observado, para colaborar com o debate a respeito dessa situação. Depois da naturalização desse movimento em meu corpo, acrescentei texto e elementos cênicos do meio urbano. A relação desenvolvida entre o movimento do *corpólouco*, o texto e os anteparos explodiu, e me possibilitou a construção de uma dramaturgia e de uma encenação de atriz. A cada passo, o trabalho era discutido por todos os pesquisadores participantes e incorporava ou subtraía elementos. Assim trabalhamos no Cepeca.

A carreira universitária do prof. Armando Silva, o coordenador do Cepeca, foi decorrente de sua atuação no teatro amador. Desde os tempos da educação básica tinha uma vida cultural muito intensa. Praticava esporte, participava da fanfarra e fundou um grupo de teatro, que se chamou Teatro Experimental Mogiano. Inicialmente era ator. Na época, o grupo foi muito influenciado pelo Arena: os primórdios do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, com o sistema de Coringa e a pesquisa cênico-musical. A partir de 1966, o prof. Armando tornou-se diretor. Para o músico Fernando Lona, que tinha ganhado o Festival Nacional de Música Popular Brasileira, em 1966, produzido pela extinta TV Excelsior, com a música "Porta-Estandarte" cantada por Geraldo Vandré, dirigiu um show, em Mogi das Cruzes. Então, a partir de um livro que lhe foi ofertado por Antônio Benetazzo, que foi líder estudantil em São Paulo, o grupo conheceu "O

1 www.eca.usp.br/cepeca/

juízo de "Luculus" e "A exceção e a regra", de Bertolt Brecht. Produziram um espetáculo influenciado pelo Arena, onde o cenário foi todo feito com o corpo dos atores e com música ao vivo: um atabaque, uma flauta, um violão e o coro. O prof. Armando ganhou o "Prêmio Governador do Estado de São Paulo" de 1966, Melhor Direção Amadora. O prêmio consistia em apresentar o espetáculo no Teatro Maria Della Costa. Qual não foi a surpresa de todos quando na estreia começaram a aparecer os batedores da polícia: chegou o Governador do Estado, Laudo Natel, e mais o Décio de Almeida Prado e o Augusto Boal, todos para assistirem ao espetáculo. Além da temporada, o prêmio oferecia uma bolsa de estudos, para estudar teatro. Daí o prof. Armando foi à USP, no que era a Escola de Comunicações Culturais. Não era nem Escola de Comunicações e Artes, ainda... Fez a graduação, e formou-se na primeira turma em 1970. Em 1971, o Prof. Clóvis Garcia o convidou a fazer parte do corpo docente, e de lá para cá são 40 anos de dedicação.

No mestrado, escreveu sobre o Teatro Oficina, o que resultou no livro "Oficina: do Teatro ao Te-ato" (Ed. Perspectiva); a tese de doutorado foi sobre a EAD do Dr. Alfredo Mesquita, publicada pela Editora da USP; e a Livre Docência, foi uma obra sobre interpretação, denominada "Interpretação: uma oficina da essência" que está no livro "CEPECA: uma oficina de Pesquisadores", publicado pela Editora Associação dos Amigos da Praça. A partir de uma disciplina de pós-graduação, começou um grupo de estudos. Em 2006, com o espetáculo "Um ônibus chamado S... P...", iniciou-se o processo de pesquisa com a metodologia de mostra e discussão continuada dos trabalhos entre pesquisadores. Em 2007, surgiu o Cepeca, que é a continuidade desse grupo. Hoje faz parte do rol de grupos de pesquisa da ECA/ USP e também está registrado no CNPq. Funciona da seguinte maneira: participam alunos de vários níveis, doutorandos, mestrandos, e iniciantes, professores do próprio departamento de teatro, pesquisadores independentes e ouvintes, num emaranhado de titulações e interesses. Cada um tem seu projeto de pesquisa, e o prof. Armando os orienta, alguns formalmente, outros informalmente, porque são alunos de pós-graduação orientados por outros professores. Só existe uma regra incontestável dentro do Cepeca: todos têm de ter um projeto de pesquisa prática e produzir espetáculos. Encontram-se uma vez por semana, apresentam as cenas e discutem a relação das cenas com as respectivas pesquisas. As pessoas não podem ter pudor de apresentar suas pesquisas a quem elas nunca viram. Vêm pessoas que ficam sabendo pela página eletrônica do Centro, ou que são indicadas por pessoas que já estão no Cepeca... A pessoa pode vir e se apresentar. Todos são recebidos com muito carinho. Se vão continuar ou não, já é outra questão.

O Cepeca foi definido pelo Prof. Dr. Renato Ferracini como uma *coletividade de individualidades*, num seminário que foi feito na UNICAMP, em fevereiro de 2010. Um dos únicos pontos em comum é que todos trabalham com interpretação. Há outra característica do

PARA CONHECER...

CEPECA/ ECA/ USP¹

Por Maria Everalda Almeida Sampaio

**Coordenador-Fundador do Centro de Pesquisa em Experimentação
Cênica do Ator: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva**

Caro leitor, este texto tem o objetivo de difundir o trabalho desenvolvido no Cepeca e sua importância para as áreas acadêmica e artística. Como pesquisadora, posso afirmar que as apresentações do processo e as discussões propositivas das quais participei durante quase dois anos na sala do Cepeca, desenvolvidas pelo orientador do Centro e pelos colegas pesquisadores, colaboraram, e muito, para o aprimoramento da minha própria construção cênica. No meu último trabalho, parti da angústia com a realidade percebida no entorno de minha residência em São Paulo: a presença de doentes mentais morando na rua, e propus a criação de um espetáculo de teatro-dança a partir do movimento desse *corpólouco* observado, para colaborar com o debate a respeito dessa situação. Depois da naturalização desse movimento em meu corpo, acrescentei texto e elementos cênicos do meio urbano. A relação desenvolvida entre o movimento do *corpólouco*, o texto e os anteparos explodiu, e me possibilitou a construção de uma dramaturgia e de uma encenação de atriz. A cada passo, o trabalho era discutido por todos os pesquisadores participantes e incorporava ou subtraía elementos. Assim trabalhamos no Cepeca.

A carreira universitária do prof. Armando Silva, o coordenador do Cepeca, foi decorrente de sua atuação no teatro amador. Desde os tempos da educação básica tinha uma vida cultural muito intensa. Praticava esporte, participava da fanfarra e fundou um grupo de teatro, que se chamou Teatro Experimental Mogiano. Inicialmente era ator. Na época, o grupo foi muito influenciado pelo Arena: os primórdios do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, com o sistema de Coringa e a pesquisa cênico-musical. A partir de 1966, o prof. Armando tornou-se diretor. Para o músico Fernando Lona, que tinha ganhado o Festival Nacional de Música Popular Brasileira, em 1966, produzido pela extinta TV Excelsior, com a música "Porta-Estandarte" cantada por Geraldo Vandré, dirigiu um show, em Mogi das Cruzes. Então, a partir de um livro que lhe foi ofertado por Antônio Benetazzo, que foi líder estudantil em São Paulo, o grupo conheceu "O

1 www.eca.usp.br/cepeca/

ANEXO E - Depoimento Rafael Rios

Evinha. Pra mim é um pouco complicado, porque eu fiz alguns adereços, algumas coisas. Mas eu nunca tinha visto o que você faz. Eu não vi uma cena, eu vi um espetáculo. Quando você tem um texto, você tem simplesmente literatura, quando você pega essa literatura, que é, digamos, abstrata e transforma em algo concreto, que é o que você fez, você tá lidando com dois aspectos, que é o aspecto do texto e o aspecto da imagem. Eu trabalho a imagem há mais de 40 anos. Eu vi um espetáculo totalmente imagético, mas não um imagético de uma forma estúpida, ou uma forma que vamos colocar uma coisa bonita porque que encante o espectador, não eu vi perfeições e surpresas que um espetáculo tem de ter. Por ex. assim eu adoro ver um espetáculo que me envolve emocionalmente em vários aspectos, e você me envolveu a ponto de quase chorar. Por exemplo, quando sai as bexigas da mala, é um deslumbramento, quando você coloca as bolinhas na cabeça é um desafio e uma angústia que dá na gente, meu Deus ela vai deixar cair as bolinhas. Depois eu explico porque que eu estou falando tudo isso? Porque eu quero chegar no especial, na pessoa especial. Quando as bolinhas caem é uma loucura, porque você teria, com o som, imagens surpreendentes de vários aspectos dessas pessoas que estão por aí gritando na rua, aí vem o vento que vem dentro do seu plástico, aí tem milhões de outros aspectos, e com relação às imagens são perfeito. Quando você me pediu p/fazer aquele pau, eu não sabia que era um cavalinho, mas a gente vê um cavalinho, né? Então assim, a imagem é muito importante, eu acho que a coisa mais difícil de um espetáculo, tudo bem, você não tem um espetáculo, você tem uma proposta de levar pras pessoas, aquela coisa toda, mas é um espetáculo. O mais difícil de se fazer num espetáculo é você juntar texto e imagem, nunca ninguém conseguiu isso, e você está chegando perto, é muito difícil isso, é muito difícil e você está chegando perto, é muito difícil isso, tem algumas coisas que ainda me pegam, que a gente pode até conversar. Não sou um especialista no assunto, mas eu já vivi bastante na minha vida e vejo as coisas por outro ângulo. A pessoa especial, a pessoa especial que me envolve muito, porque há um ano eu acabei de perder uma irmã síndrome de Down, e que tudo isso aqui tem a ver com ela. São pessoas que elas não estão preocupadas com o conceito das coisas, elas

estão preocupadas em viver bem. Uma pessoa que vive na rua, que tem esse tipo de comportamento, elas estão preocupadas em viver bem, então assim, os conceitos que são estabelecidos pela gente não faz sentido nenhum para elas e você conseguiu passar coisas que são muito puras dentro duma imagem e dentro de um conceito de uma pessoa de rua, uma pessoa, sabe? Eu não sei te explicar, é tão emocionante o que você faz, que milhões de pessoas têm de ver o que você está fazendo, porque você conseguiu mexer com a imagem, você conseguiu mexer com a harmonia dos objetos, você conseguiu mexer com a problemática do indefeso, que acho que é a melhor coisa que você faz. Então eu sinto uma alegria imensa em ter visto, porque é impressionante, é impressionante. A minha mãe, ela está com Alzheimer, quando a minha mãe, quando a gente consegue fazer com que a minha mãe descubra alguma coisa nova é uma grande alegria, sabe? Então... (começou a chorar) eu não sei o que falar pra você (fui abraça-lo) Eu tô tão emocionado, porque ela trouxe um universo (chorando, me abraçou). Desculpa, eu não queria chegar a esse ponto! (depois se refez e continuou). É tão importante quando uma pessoa faz uma pesquisa, e ela consegue atingir seu objetivo, isso eu acho o mais importante, e você atingiu seu objetivo. Quando você chegava na minha sala e me pedia algumas coisas, e eu tentava entender, e a gente discutia algumas coisas, eu não imaginei que fosse sair um trabalho tão grandioso quanto esse. Evinha, eu não sei o que te falar. Eu acho muito difícil você juntar o texto e a imagem, é muito difícil, e você conseguiu através das coisas simples. Isso pra mim, eu acho que é a grandiosidade do trabalho. Não para, não para com esse trabalho, mesmo você tendo seus títulos, continua, porque você vai ajudar pessoas que têm outras pessoas na sua família e que precisam desse tipo de apoio e de incentivo para continuar vivendo com elas. É muito difícil. Eu tenho uma irmã síndrome de Down, e eu tenho uma mãe totalmente esclerosada, é por isso que me cativou muito o trabalho dela. Conviver com as pessoas ditas normais é muito fácil, agora você conviver com a ilusão e com o devaneio de pessoas que não sabem o que estão fazendo é muito complicado. Então o seu trabalho não é só um trabalho, é uma pesquisa grandiosa que tem de continuar, continuar, continuar, continuar. Nem sei o que falar, eu só tenho que agradecer, entende? A gente muitas vezes passa pelas pessoas na rua e a gente vê que elas estão jogadas no chão e a gente não dá o menor valor a elas, mas são essas pessoas que trazem pra gente a forma da gente viver melhor, muito melhor, porque a gente tá habituado a coisas simples ou a

coisas muito complicadas. A gente não está habituado ao meio termo, e é o meio termo que faz a gente ser feliz. Então é isto, é você lutar por um trabalho que não é só o meio termo, mas ele leva a você pensar em outras coisas, e é por isso que me encantou o que você faz, sabe? Eu estou extremamente emocionado (e chorou muito). Desculpa (chorando ele continuava falando)! Sabe? Quando uma atriz vai pro palco por um trabalho é uma coisa, quando você convive com as pessoas dentro de sua casa é outra coisa. Desculpa, mas eu preciso dar o depoimento a ela, o que ela fez (pausa, assuou o nariz e enxugou as lágrimas). Eu tenho uma irmã síndrome de Down, que daqui a pouco está indo embora, eu tenho uma mãe esclerosada, então quando eu vejo um trabalho desse, que me emociona profundamente, sabe Evinha é de uma grandiosidade, você não sabe o que é, você não chegou a ter esse tipo de situação dentro da sua casa, eu não sei o que é você, mas eu sei o que é o seu trabalho. Eu sei o que é você tentar por alguma coisa na cabeça, que de repente te traga o vento, mas é o vento de aliviar o sofrimento, é o vento de bater na ferida e de repente você não sentir mais dor. Eu adoro o seu trabalho. Desculpa, mas é que eu fiquei tão emocionado, sabe? A gente muitas vezes, a gente passa pelas pessoas e a gente não se dá conta do que as pessoas podem dar pra gente. A gente não se dar conta que de repente um plástico pode virar uma montanha de ar dentro e cria uma ilusão imagética tremenda. A gente não se dar conta de um bêbado muitas vezes é extremamente mais inteligente que a gente. Então o seu trabalho é uma coisa grandiosa, porque o seu trabalho fez mexer com as minhas emoções mais internas que eu guardo só pra mim, então eu nem sei o que te falar, só tenho que agradecer. A gente vai passando pela vida (pausa, chorou mais) sofrendo com coisas tão bobas, que são tão fáceis de resolver, a gente esquece que de ver que aquela pessoa que é Down, que é o caso de minha irmã, é extremamente mais inteligente do que eu, fez um monte de cursos, de mestrado, um monte de bobagens, muitas vezes, perante da inteligência daquela criatura que só precisa de um prato de comida, então eu entendo a sua pesquisa, eu entendo o que você quer dizer. Desculpa, eu estou extremamente emocionado. Eu venho convivendo com a Evinha já a algum tempo, essas coisas vão envolvendo a gente e quando a gente chega num ponto desse, significa que você está no caminho certo.

Sobre a Performance *Nau do asfalto* de Evinha Sampaio

João Menau¹⁰³



Figura 39. Evinha Sampaio, *Nau do asfalto*. Foto de Miguel Murúa, 2012 (arquivo pessoal).

Resumo

Crítica sobre a apresentação na Escola Superior de Educação de Lisboa da peça *Nau do asfalto*, resultado cênico do projeto de doutorado *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica*, sob a orientação do Prof. Armando Sérgio da Silva e coorientação da Profa. Dra. Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica

¹⁰³ João Menau é docente de Teatro na Educação, da Escola Superior de Educação de Lisboa. No seu trabalho final de mestrado, escreveu sobre a dramaturgia colonialista durante o Estado Novo em Portugal. Mais recentemente, participou na elaboração do livro *Trabalho por Projectos na Educação de Infância: mapear aprendizagens/ Integrar metodologias*.

de São Paulo – PUCSP. A pesquisa vem sendo desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – Cepeca.

Palavras-chave: *Nau do asfalto*; crítica; intercâmbio.

Abstract:

A critique about the presentation of *Ship of the Asphalt* at Libon's School of Education (ESELx) --- a scenic result from the doctoral project entitled *Dramaturgy of a ship of fools: a scenic possibility*, oriented by Professor Armando Sérgio da Silva (USP) and co-oriented by Professor Helena Katz (PUCSP). This research has been developed within the Research Center in Actor's Scenic Experimentation (Cepeca), in Brazil.

Keywords: *Ship of the Asphalt*; critique; exchange.

No mês de maio de 2013 apresentou-se na Escola Superior de Educação de Lisboa em Portugal a atriz/dançarina, Evinha Sampaio, com o espetáculo *Nau do Asfalto*, com entrada livre, concebido e criado no âmbito da sua tese de doutorado.

O espetáculo que durou uma hora prendeu-nos pelo seu tema e beleza inusitado. À medida que avançava, num crescendo em intensidade dramática, o espectador ficava cada vez mais envolvido, com uma representação contagiante, um texto quase delírio e pelos adereços “pobres” do nosso quotidiano, que iam, paulatinamente enchendo o espaço cênico e criava uma beleza de movimentos, uma vez poéticos, outros pungentes. Um espetáculo rigoroso na representação, em que a riqueza se esventrava nos pedaços, nos restos, dos mendigos da imensa cidade de São Paulo. Por momentos a concepção da *performance* remetia-nos para o teatro documentário do grande encenador Piscator, através dos relatos das histórias daqueles visionários de rua. Uma dor profunda saía daquelas palavras ditas e lidas, um espasmo invadia o espectador contagiado pela atriz que se ia metaformoseando nas várias personagens dos mendigos da sua/nossas metrópoles.

A sonoplastia do espetáculo surgiu, por momentos, como uma oração de uma mole de gente que não tem mais nada senão a fé e ergue as mãos ao céu, esperando que daí advenha o que os homens lhes negaram.

Mas no meio do caos aparente, da surpresa dos discursos fragmentados surge para finalizar uma hora de estupefação, o sonho e a esperança representado por três balões coloridos que subiriam até ao infinito, caso não existisse, o teto da sala para barrar a sua viagem.

Após o término do espetáculo fez silêncio na sala. O espectador necessitou de respirar, de se recompor para entrar, depois num debate/reflexão, em que se discutiu o processo criativo, deste espetáculo em particular, de o que é viver numa grande cidade e das relações culturais inexistentes entre Portugal e Brasil.

Numa Europa em que se afunda numa desorientada crise económica, onde os valores da fraternidade e solidariedade já se perderam há muito tempo no lodoso pântano da política, surge do outro lado do Atlântico Evinha Sampaio erguendo a voz no discurso dos invisíveis, apontando o dedo aos políticos que se preocupam apenas com os interesses do grande capital e oferecem ao povo *panis et circenses*.

A pesquisadora Evinha Sampaio trouxe-nos a inquietação - o espectador não sai incólume desta *performance* -, a luz esquecida de um Brasil pleno na diversidade cultural. Por um tempo mostrou-nos o que de melhor se faz no outro lado do mar, fez-nos esquecer os "bombardeamentos" que a Rede Globo nos faz diariamente, com telenovelas cheias de corpos belos, jovens e "felizes" mas esvaziados de conteúdos que passam sem deixar memória.

Fez-nos questionar sobre uma sociedade viciada no consumo, aparentemente afortunada, mas onde encontramos no meio do lixo os esquecidos, aqueles que queremos esquecer na era do vazio. Que caminho quer seguir a Humanidade? Não podemos continuar neste rumo, onde poucos têm os privilégios e muitos os deveres? Uma premonição?! E eis que, meses depois, surge um Brasil que se levanta e grita clamando nas ruas por justiça.

Retomemos as naus. Voltemos a cruzar o oceano e as criar as rotas de Portugal, África e Brasil. Não as dos loucos, da escravatura, da dor e do sofrimento, mas do conhecimento, da cultura, da fruição. Alarguemos esse encontro a todos os falantes da língua portuguesa. Derrubemos os preconceitos. Já chega de ideias preconcebidas e de piadas. Só teremos a ganhar e o mundo também. Só haverá paz quando saciarmos a fome e a sede de cultura e de encontros com o Outro.

Agosto de 2013

De 30 de maio a 5 de junho de 2011

Vamos

- JORNAL DA USP - Página 17

EXPOSIÇÕES MÚSICA



MOSTRA

Retratos
cênicos

A primeira exposição do Cepeca reúne dois trabalhos de doutorado, com imagens do processo de criação teatral

ÉSSICA COMARCO STROBE

Está em cartaz a primeira exposição do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. A mostra "Núcleo Zero 1 em Retrato" retrata os processos de criação cênica das atrizes e pesquisadoras Evinha Sampaio e Rejane Arruda, construídos durante o ano passado. São 16 fotografias divididas igualmente entre os temas das pesquisas de doutorado de ambas as atrizes: "Dramaburgia de uma nau de lococus: uma possibilidade cênica" e "O Ateliê do Ator: Encenador: uma possibilidade pedagógica", respectivamente.

"Eu fotografo a Rejane, e a Rejane me fotografa", disse Evinha. Porém, utilizando-se dos anteparos — termo criado pelo coordenador do centro de pesquisa, Armando Sérgio da Silva, que designa os objetos, as palavras, as músicas e as imagens utilizados pelo ator em cena —, cada uma elaborou sua pesquisa de uma maneira diferente. Evinha associa os anteparos ao movimento do que ela chamou de corpóreo, ou seja, corpo do docente mental que vive nas ruas de São Paulo. Emocionada com a situação dessas pessoas, Evinha resolveu trabalhar essa questão de maneira artística, para promover o

debate no mundo acadêmico e "ajudar na modificação da realidade".

Em seu trabalho, ela observou os movimentos dessas pessoas e os incorporou em sua criação cênica, de maneira improvisada. Além disso, resolveu trabalhar com o tema da saudade da infância, incorporando em sua criação bolas de gude, balões de gás hélio e argila. Também incluiu um texto escrito por um docente mental, retirado no documentário *Omeirão de Socorro*, de Olívio Tenares de Araújo.

Rejane apostou na possibilidade de o ator encenar e descrever ações baseadas na criação atoral. Para isso, criou uma adaptação do romance *Mouha Hádi*, de Nelson Rodrigues, que escreveu sob o pseudônimo de Suzana Flag. Em sua pesquisa, dá ênfase à palavra interna, ou seja, ao sentimento do próprio ator em cena, e a alguns objetos, imagens e sons. É um espetáculo solo, no qual a atriz conta a história de diversos personagens através de um depoimento pessoal de Suzana Flag. Segundo a doutoranda, "divulgar as fotos, é divulgar um jeito de pesquisar. Concretizar isso na prática é tão importante quanto a reflexão", completa.

"Núcleo Zero 1 em Retrato" está aberta ao público diariamente, das 13h às 20h, no Salão do Teatro Laboarte da ECA II, da Rua da Fábrica, 215, Cidade Universitária, tel. 3091-4370, São Paulo.

John Pizzarelli no Ibirapuera

A série Teleônica Sonetos Jazz traz ao Brasil o cantor e guitarrista norte-americano John Pizzarelli, em apresentação aclamada do Grupo Sertão de Arpa Viva, sob a regência do maestro Antônio Godoy. O projeto apresenta canções do repertório popular americano de grandes nomes, como Cole Porter, "I Get a Kick out of You", Duke Ellington, "I Am Blue", "I'm Beginning to See the Light" e George Harrison. Otre Comes the Sun, além de Carl Ray McLean, de John Lennon/Paul McCartney, e da brasileira Garcia de Ipanema e de Tom Jobim e Jé-

sus de Moraes, vertida para o inglês por Norma Gimel. No programa da orquestra estão os músicos Aquilino do Brasil, Sabli e Chepe de Santidade. O show ainda conta com a participação especial de Fatty Aschur, interpretando "A Night in Tunisia" e o medley "Samba de uma Nota Só", "Night and Day", "No domingo, às 11h, com entrada gratuita, no Parque do Ibirapuera (área externa, com entrada pelas portas 7, 3 e 10). Mais informações pelo tel. 5574-5045.



O músico norte-americano John Pizzarelli se apresenta ao lado de orquestra

Concertos internacionais

O músico brasileiro Aloisio Tóth, referência no jazz internacional, faz apresentação única nesta quarta, às 21h, no Sali São Paulo. Reconhecido como um "visionário do jazz com proposições globais", começou sua carreira como músico de rua em Nova York e logo se tornou bailarina em trabalhos como Alcatraz, Chick Corea, Bobby McFerrin, Herbie Hancock e Chick Corea. Ganhou em 2000 e 2001, o título de artista revelação, pelo revista Downbeat. No show, também se ouzará música de jazz,

acompanhado em seu repertório músicas de seus recém-baixados ED Sweeny, como *Dreaming, Air Aff, Rays, Free American* e *Iran*, entre outros sucessos. O concerto faz parte do projeto Tuzza Música pela Cura na série Concertos Internacionais, e toda a renda obtida com a venda de ingressos será destinada à Tuzza Associação para Educação e Adoção de Crianças. A Sala São Paulo fica na Praça São Pedro, s/nº, Luz, tel. 3223-2965. O ingresso custa de R\$ 50,00 a R\$ 140,00, com meia-entrada.

Paulo Freire

Nesta terça, às 20h, o músico Paulo Freire faz show de lançamento do seu lançamento *Freira Val Duende*, 176 págs., R\$ 25,00. Um romance em três volumes que narra os seus primeiros trabalhos. No repertório estão composições de artistas, além de canções de repertório, como "A Vila e a Condição" e "Luz que tem

luz", motivados a um bate-papo sobre como são construídos os livros. Além de cantar, Paulo Freire conta histórias sobre os muitos livros que escreveu, como *Freira, Val Duende* e outros. O show acontece no Teatro Arquivo do Sesc Consórcio de Vila Rica, 245, tel. 3234-3000. Ingressos: R\$ 10,00.

Blues Étlicos

Nu quarta a banda Blues Étlicos apresenta o show "Viva Muddy Waters", tributo ao grande bluesman americano Muddy Waters (1915-1983), considerado o pai do estilo Chicago Blues e compositor do sucesso "Can't Be Satisfied". Além de canções de Waters, como *Walking Blues* e *Diamonds and Her Feet*, entre sua extensa discografia, serão apresentados *My My Mountain* e *O So* Também me levaram. Criada em 1986, a banda é formada por Greg Wilson (vocal, trompete e guitarra), Flávio Cavalcanti (guitarra), Claudio Beltrão (bateria), Otonário Rocha (guitarra) e Pedro Szepiet (bateria), e é formada por músicos que atuam no cenário musical brasileiro.

Léa Pool

A cineasta suíça vem ao Brasil para acompanhar sua retrospectiva, que começa nesta quarta, em São Paulo, reunindo 12 títulos de sua filmografia. Ela ainda participa de debate e conversa com o público. **Pág. 16**



Drummond em livros

O poeta, que ganha homenagens aos 110 anos de nascimento e 25 anos de morte, acaba de ter recitados quatro de seus livros pela Companhia das Letras, incluindo uma série de eventos. **Pág. 18**

Página 15 De 12 a 18 de março de 2012

MOSTRA

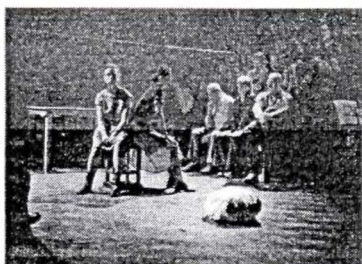
Não temos atores

A partir de terça, o Tusp realiza a Mostra Experimentos 2012, que conta com 12 escolas de formação e 20 espetáculos, todos gratuitos

ESSICA STUJOS

“Não temos uma companhia de teatro, não temos atores.” A fala do vice-diretor do Teatro da USP (Tusp), Ferdinando Martins, deixa dúvida a muitos, mas revela um grande sentido de ser. “Isso porque entendemos que o Tusp, sendo um teatro público e ligado à formação, não poderia se limitar à produção de um espetáculo ou a uma companhia, mas sim servir de espaço para ocupação e aproximação dos estudantes”, completa. Tendo em vista esse objetivo, o Tusp realiza todos os anos uma série de programações que destacam o papel do estudante e da pesquisa em teatro. É o caso da Mostra Experimentos, um programa de ação continuada que retrata um pequeno recorte da produção das principais escolas de formação em teatro do Estado de São Paulo e que, este ano, acontece a partir desta terça. A edição conta com a participação de 12 escolas e 20 espetáculos, com programação gratuita que se estende até 22 de abril.

“Temos um carinho grande por essa mostra, porque ela aproxima a produção do teatro vocacional ou teatro-informação do Tusp. Através dela conseguimos mapear o que está sendo feito, perceber as tendências e como os professores estão trabalhando em termos estéticos e políticos”, explica o vice-diretor. Os trabalhos selecionados dividem-se em duas modalidades: Aberturas de Processo, que inclui tanto demonstrações de trabalho e apresentação de pesquisas teórico-práticas quanto exercícios cênicos ainda em processo; e Espetáculos, trabalhos já finalizados, em alguns casos com estreia no Tusp. Nesta edição, 14 dos trabalhos correspondem à primeira modalidade, e seis à segunda.



Além de aberturas de processo, a mostra traz espetáculos finalizados como *Marie, Condado* (ao lado) e *Antígona - Sófocles*. Mostra um *Salve Geral*

A montagem que inicia a programação é *Liar*, um exercício cênico que culminará na peça chamada *A Última Mulher do Mundo*, concebida por Patrícia Pat Vanjū Noronha, integrante do Cepeca (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator) do Departamento de Artes Cênicas

(CAC) da USP. O espetáculo desenvolve um dos principais temas da pesquisa de atriz: o vazio como estado de potência, que se evidencia num mosaico de imagens que não possuem uma sequência linear. O Cepeca, um dos grupos que sempre participa da mostra, também traz outros três experimentos

cênicos. *Não do Asfalto*, que tem como intérprete-criadora Evinha Sampaio, em que dois passageiros navegam pelo asfalto, sendo que um está em um delírio descontrolado e o outro atracado no canteiro central da Pedrosa de Moraes, *Tradução Interssemiótica*, de Brenda Oliveira, Elton Santos e João Attuy, que investiga a relação e convergência de diversas linguagens artísticas para a arte dramática em busca do drama vivo; e *A Intrusa*, de Maritza Fariás Cerpa, uma proposta que concilia a individualidade criativa de atores e não atores. Segundo Ferdinando Martins, o que essas peças têm em comum é a inovação na pesquisa teatral focada no trabalho do ator. Ainda participam da programação o CAC/USP, a SP Escola Livre de Teatro, a Unesp, a Universidade São Judas Tadeu e a Faculdade de Santa Catarina.

Espectáculos - OCAC/USP também participa da mostra com três espetáculos já finalizados. O primeiro a ser apresentado é *Cidadeão Cão Bravo*, dirigido por Luiza Torres e com dramaturgia e processo colaborativo de Denise Schnyder. São cinco pessoas confinadas em uma casa com jardim, seis cadeiras, um cachorro e um diálogo cortado em um tempo sem memória. Tudo isso mergulhado em um sistema infalível de condutas, em que o medo gera o crime e o crime gera o medo. Em seguida, *Marie*, dirigido por Ana Carolina Pinheiro e com dramaturgia de Paulo Bui Toledo, ganha os palcos. O espetáculo foi inspirado no poema *A Infância de Mario Favar*, escrito por Brecht em sua juventude, e cria a trajetória da jovem Marie. Empregada desde criança em uma velha pensão, assassina o próprio filho logo após tê-lo gerado sozinho no banheiro dos serventes. E *O Horácio*, dirigido coletivamente por Adriane

Escher, Juliana Valente, Julio Braga e Paula Cassimiro, um espetáculo criado sobre a peça didática *O Horácio*, de Heiner Müller, que coloca em discussão as contradições do viver político, metaforizado na figura de Horácio.

A mostra ainda conta com três espetáculos de outras escolas. Pela primeira vez participando da mostra, a Escola Célia Helena traz *Retorno 2011*, peça dirigida por Marco Antônio Rodrigues inspirada em Frida Kahlo e no roteirista Guillermo Arriaga. O nome do espetáculo representa uma rua longa e sem curvas, localizada em um bairro ao sul de Cidade do México, onde fatos se confrontam e as coisas passam a ser diferentes. Com uma grande intensidade dramática, cada uma das histórias reúne intensas paixões. Já a Universidade Municipal de São Caetano traz para os palcos do Tusp o espetáculo *Antígona - Sófocles*. *Manda um Salve Geral*, concebido e dirigido por Kleber de Lazzare. A montagem narra uma guerra entre irmãos que, no ápice da batalha, se matam.

E por fim, a Unicamp apresenta o espetáculo que encerra a programação: *Uma Sociedade*, concebido por Lincker de Oliveira e Matteo Bonifito. A peça se passa na Inglaterra no início do século 20 e conta a história de oito amigos que sempre se reúnem para tomar chá até que são surpreendidos por um surto do amigo mais inteligente. Em todas as peças percebe-se a forte presença do teatro de pesquisa, que, segundo o vice-diretor, é o mais difícil de trazer a público. Mas finaliza: “Estamos satisfeitos de ser um espaço para esses grupos”.

A Mostra Experimentos 2012 será inaugurada nesta terça e segue até 22 de abril. As Aberturas de Processo acontecem sempre às terças e quartas, às 22h, e os espetáculos, de sextas a domingos, às 20h. No Tusp, que fica na 1ª Sala Ana Antônia, 294, Capão Redondo, tel: 8123-5423. Entrada franca.

Mais Cruzeiro

CRUZEIRO DO SUL

C1 SOROCABA • QUINTA-FEIRA • 17 DE MAIO DE 2012

HOJE, ÀS 14H30, NO LARGO DO ROSÁRIO

A arte de Ser diferente

'Nau do Asfalto', da atriz Evinha Sampaio, é resultado de suas pesquisas de doutorado em artes cênicas na USP

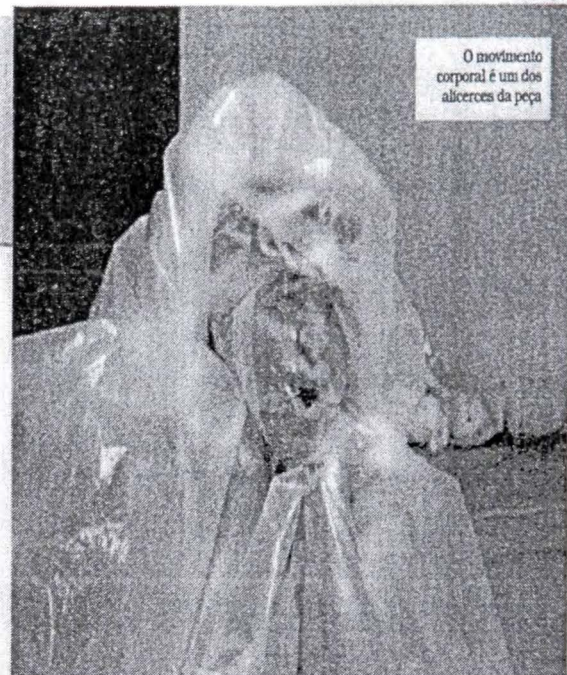
Andrea Alves

andrea.alves@cruzeiro.com.br

Depois de tanto observar o comportamento de pessoas que vivem e circulam pela região central da cidade de São Paulo, a atriz Evinha Sampaio resolveu fazer o que estava ao seu alcance para que pessoas consideradas diferentes fossem, ao menos, compreendidas e respeitadas. "Eu via catadores de lixo, bêbados, viciados em crack e percebia que se movimentavam de forma diferente na multidão. Também presenciei muitos surtos psicóticos, outros em estado catatônico e eu ficava muito triste." Evinha, que queria ajudar de alguma forma, mas não sabia como, resolveu levar para seu doutorado em Artes Cênicas na USP, o tema doença mental e as questões complexas que o envolvem. O resultado disso é a peça "Nau do Asfalto", que será apresentada hoje, às 14h30, no Largo do Rosário (rua Souza Pereira, Centro), dentro da programação da Semana de Conscienti-

zação sobre a Luta Antimanicomial de Sorocaba e Região, que segue até amanhã com algumas atividades, todas gratuitas, assim como o espetáculo de hoje.

A peça teatral não tem uma história específica. No palco, Evinha lê dois textos que se complementam e que são escritos reais de dois doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo. "Essas duas pessoas são incríveis e produzem coisas maravilhosas", frisa. A atriz acrescenta à interpretação elementos urbanos como objetos plásticos e outros que remetem à infância que ela mesma viveu, como bolas de gude e amarelinha. Todo o processo - desde a concepção da ideia até a produção da encenação e elementos - mesclam momentos conscientes e inconscientes. A consciência está presente no desejo de Evinha de abordar o tema com o intuito de promover reflexões. "Antigamente, ensinava-se a ter medo de pessoas que eram diferentes. Hoje em dia, muitos não sabem como agir diante de um doente mental, de alguém que tem um surto psicótico." Alguns aspectos inconscientes estão ain-



da em fase de descoberta e interpretação. Evinha já descobriu, por exemplo, que as referências da infância foram colocados por ela como forma de se proteger do próprio mergulho no tema. "Uma psicóloga sugeriu, depois de ver a peça, que eu passasse por um processo terapêutico para compreender algumas questões." Evinha mesmo assume que a pesquisa foi muito "pesada" - talvez a melhor palavra para expressar todo esse processo.

Foucault como referência

Para abordar todas as questões, a atriz pesquisou o assunto a partir do movimento corporal dessas pessoas que ela observava. "São pessoas como nós, mas se prestar atenção, elas se movem de um modo particular, andam e mexem as mãos de um jeito diferente." O movimento corporal - "o que você é, e através do corpo todo", Evinha justifica - foi pesquisado por ela a partir da Teoria Corpomídia, de Helena Kalz e Christine Greiner, baseada em semiótica, neurociência e darwinismo. A parte cênica foi implementada a partir da "Interpretação: uma oficina da essência", tese de livre docência em interpretação teatral, de Armando Sérgio da Silva, seu orientador no doutorado. "Eu uso alguns conceitos disso. Mas não estou interpretando um louco, não pela linha de Stanislavski porque não são personagens que

eu interpreto, não tem uma linha narrativa."

A peça, produzida pela Cia. Dança Teatro Dança, será apresentada à banca de doutorado ao final dos estudos, o que vai acontecer dentro de um ano e meio aproximadamente (o doutorado tem 3 anos de duração), mas Evinha já apresentou o espetáculo fora da faculdade, em centros sociais e em outras cidades. O resultado surpreendeu a atriz. "Muitas mães de doentes mentais se emocionam e me abraçam dizendo que tenho muita coragem em falar disso."

"Nau do Asfalto" foi o nome escolhido como remissão à nau dos loucos presente em "A História da Loucura", de Michel Foucault, uma crítica à forma como os considerados loucos eram tratados antigamente. Foucault usa a simbologia - a Nau dos Loucos, que levava os excluídos para ficarem à deriva em alto mar - para contestar o tratamento despendido aos doentes mentais. "Eram o que faziam os manicômios. Excluíam, entre outras coisas", diz Evinha. "Hoje em dia, temos a luta antimanicomial e muitas soluções, muitas terapias que integram o doente mental à sociedade. Não são ainda a solução de tudo, mas é um caminho", defende a atriz.

A programação completa da Semana de Conscientização sobre a Luta Antimanicomial de Sorocaba e Região pode ser vista no link www.crisp.org.br/luta-antimanicomial/subsedes.aspx#

TEATRO



PATRICIA BELONI

Um coletivo de individualidades

Começa neste sábado a "Mostra de Recortes Espectaculares" do grupo Cepeca da USP, com apresentações de pesquisas acadêmicas e espetáculos

O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca), da Escola de Comunicações e Artes da USP, apresenta a 6ª Mostra Cepeca de Recortes Espectaculares. O evento, realizado pelo Grupo Pesquisadores e com apoio da Faculdade Paulista de Arte, apresenta as pesquisas acadêmicas de mestres e doutorados — que se tornam cenas de uma peça que busca demonstrar o tema proposto pela pesquisa — e os espetáculos de demonstração dos trabalhos do Grupo Cepeca, com o resultado final.

Serão quatro apresentações de pesquisa: *Nau do Asfalto*, de Evinha Sampaio — que também terá apresentação completa da peça, *Ateliê do Ator-Emendador*, de Rejane Kastig; *Prática Pedagógica: Abordagem de Myrian Muniz*, de Marcelo Braga; e *Um Órfão sobre a Criação Animal - Os Filhos da Dita*, de Camila Scudeler. Entre as apresentações cênicas, a peça *Nau do Asfalto*, é resultado do projeto de doutorado "Dramaturgia de uma Nau de Loucos: Uma Possibilidade Cênica" e representa a história contada por dois doentes mentais durante uma entrevista, junto a um cenário de materiais urbanos, como plástico e papelão.

A mostra ainda conta com as apresentações dos espetáculos *A Individualidade Criativa do Ator na Trágica Cotidiana*, a partir da pesquisa da aluna Maritza Farias Ceipa, que pretende trazer a prática dos princípios atoriais desenvolvidos pelo ator russo Michael Chekhov e as teorias do teatro simbolista propostas por Maurice Maeterlinck; e *Separação dos Corpos*, espetáculo concebido de Renata Mazzei Batista, em que uma mulher passa pela turbulência de um divórcio, mostrando como ela lida, supera e resolve as dores de uma separação a partir de uma técnica de luta oriental, o aikido.



seus trabalhos e possibilitar uma discussão coletiva do processo de produção das pesquisas e das peças. "Todo mundo participa da orientação. É um coletivo de individualidades, em que cada pesquisador é livre, mas todos convergem para o mesmo lugar: o trabalho do ator", explica o coordenador Armando Sérgio da Silva.

A 6ª Mostra Cepeca de Recortes Espectaculares acontece no sábado, das 19h às 12h, na Faculdade Paulista de Arte (Av. Eng. Carlos Antônio, 1.224, Bela Vista, tel. 5267-4450), na próxima segunda, dia 22 de outubro, das 9h às 13h30, e no dia 28, das 19h às 23h30, no Teatro Ruth Escobar (L. dos Ingueiros, 209, Bela Vista, tel. 5289-2380). A entrada é gratuita.



Uma Alice Imaginária

Além de estudar o novo espetáculo da Cia. dos Imaginários, que depois de utilizar Kafka na estrutura de *A Metamorfose*, com a adaptação de Alexander Bl, agora trata o universo de Alice do Lewis Carroll, como inspiração para *Alice Imaginária* que também conta com a participação de um grupo completo de desenhadores e designers como Espumoso, Maluco, a Letra de Maluco, o Gato, o Coelho, a Lagarta e a Rainha. Mas nessa história, ela perdeu algo muito importante e passa toda a peça

tentando entender o que é. Uma Alice não sabe chi, mas afirma o quanto amigável é com os outros, tentando fazer. Isso acontece quando ela é bem aceita em um mundo que ela não conhece, imaginário de Carroll. Na trama, sempre estão comovidos de tristeza, chorando como: Siquê, Rio, Anjo, Alvo e Solé. Também surge a ideia de René Fleuret. Em caráter de teste de leitura, **quintas e sextas**, às 21h, no Teatro Utopia e no dia de inauguração, 17/10, às 18h30, 19h30, ingressos: R\$ 20,00.

Órfãos

É o que parece. Uma comédia premiante sobre a sociedade atual. A peça também recebeu o prêmio de melhor peça adulta e jovem da crítica em 2009, no Edinburgh Festival Fringe, o mais prestigiado festival de teatro do mundo. Em caráter de teste de leitura, **sextas**, às 21h30, **sábados**, às 21h, e **domingos**, às 19h, no teatro Utopia e no Espaço Terra de Santo. Ingressos: R\$ 20,00 (incluindo R\$ 10,00 doação do dia).

Terra de Santo

O novo espetáculo da companhia Cia. Fatoz, Encenado da companhia de teatro criada com as orientações do Raul de Souza (2005) e Alameda da Cia. GAN, a 2008 de teatro e teatro, além de práticas, além de técnicas de direção, encenado com as investigações sobre o processo de investigação do Brasil. Em Terra de Santo, o grupo permanece na busca de relações do País, com a busca de relações e valores, através de textos, vídeos, imagens e fotografias, através de pesquisas, vídeos, imagens, português e inglês. O espetáculo

encenado em uma comunidade de moradores de rua que, a mando da equipe, procuram desenvolver um lugar sagrado para hospedar o encontro de todos. O texto dramático de Renata Mazzei Batista, em caráter de teste de leitura, **terças e quartas**, às 20h30, **sábados**, às 21h, e **domingos**, às 19h, no dia 28 de outubro, no teatro Utopia e no Espaço Terra de Santo. Ingressos: R\$ 20,00 (incluindo R\$ 10,00 doação do dia).

GAZETA ARTISTAS

Notícias Dança Teatro Música Cinema Espectáculos GDA Sociedade Trabalho Formação Multimédia

VII MOSTRA DE TEATRO DE ABRANTES DECORRENDO DA 19 MAIO "CATABRISA" É APRESENTADO NO ONE-TEATRO DE ESTARREIA, DIA 13 MAIO

Evinha Sampaio apresenta "Nau do Asfalto" em Lisboa, dia 13 maio

Dois passageiros navegam no asfalto. Um viaja no delírio desconexo, confuso, hilariante, louco, belo e intrigante, com sua lógica própria. O outro desliza, atracado no canteiro central da Pedrosa de Moraes, um discurso forte, firme, político e crítico.



Nau do Asfalto

Maria Everalda Almeida Sampaio - Evinha Sampaio (doutoranda)

Agenda das apresentações:
ESELX: dia 6 maio, terça, às 15h
FBAUL: dia 13 maio, segunda, 15h30

Em todas as apresentações haverá um debate com o público
Entrada livre

Resumo da Pesquisa: Este projeto de doutorado, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - CAC, intitulado *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica*, foi desenvolvido no Cepeca/ CAC/ ECA/ USP, o qual foi fundado e é coordenado pelo meu orientador, Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. Por se tratar de uma pesquisa que partiu da observação do movimento dos "corpouloucos", corpos dos doentes mentais que moram nas ruas de São Paulo, estou sob a coordenação da Profa. Dra. Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), especialista em dança. Tudo começou por causa de minha angústia por vê-los tão submetidos ao desprezo social e às intempéries da vida na rua.

No decorrer da criação, acrescentei os discursos falados de dois doentes mentais em momentos de surtos psicóticos de baixa intensidade, objetos do meio urbano que fazem parte desse universo aos quais chamamos de anteparos - objetos concretos vistos ou não pelo público, mas que protegem o intérprete de trejeitos em cena - termo cunhado pelo meu orientador, e brincadeiras de rua de minha infância.

Fundamento a criação do corpo cênico por meio da Teoria Corpomídia, das Profas. Dras. Helena Katz e Christine Greiner. Este corpo é uma expressão de um resultado advindo do encontro do meu corpo com o dos "corpouloucos", os quais produziram em mim uma reação bastante forte. Esta reação foi sendo decantada, ao longo da pesquisa, e se transformar em uma obra artística. É um processo contínuo, ininterrupto que continua transformando meu corpo, o ambiente, os "corpouloucos" observados e a inter-relação entre todos os envolvidos.

A relação com esses objetos - letreiro, bolinhas de gude, saco plástico, cavalinho, figurino entre outros - e com os materiais trazem ao meu corpo sensações e despertam atitudes corporais. Quando estou em cena, deixo fluir tudo, acredito no que estou fazendo, e procuro não me censurar, não me observar. Ao me preocupar com qualquer coisa, perco o fluxo e me atrapalho. Sigo o que o corpo manda, não penso no movimento antes de fazê-lo, o corpo já sabe. A performance vai acontecendo. No momento da cena, não vejo o tempo passar.

A encenação segue alguns princípios do Teatro Documentário, por utilizar textos reais de doentes mentais, elementos da Performance, do Teatro Político, de Erwin Piscator, e do Teatro Épico, de Bertolt Brecht. O principal objetivo é trazer à tona a situação desses excluídos. Ao pararmos para assistir a esse trabalho, eles se tornam as figuras mais importantes diante dos nossos olhos.

Minicurrículo: Evinha Sampaio é atriz-dançarina formada pela Escola de Arte Dramática - EAD/ ECA/ USP. É graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica - PUCSP, mestre em Artes Cênicas e doutoranda pela ECA/ USP em Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral. É membro e secretária executiva do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - Cepeca/ CAC/ ECA/ USP, e membro do Centro de Estudos em Dança - CED. Locutora. Atua no Rádio, Cinema, Teatro e Televisão -www.eca.usp.br/cepeca/. Prêmio Governador do Estado (1988) - Melhor Atriz Coadjuvante Infantil e Prêmio APETESP (1992) - Melhor Produtora Teatro Infantil. Formação livre em balé clássico, jazz e dança contemporânea.

TWITTER

VIDEO E MULTIMÉDIA



HMB apresentam videoclip do tema "Talvez", single de avanço do novo disco editado em abril

Capiciva estreia novo vídeo "Sereta Louca"

3ª Edição do Festival Por Estas Bandas 2014 em Cem Soldos, Tornar, dia 25 janeiro

ULTIMAS NOTÍCIAS

Teatro ArtImagem apresenta 'O Vosso Pior Pesadelo' na Casa de Teatro de Sintra, dia 25 janeiro

"Jin" de Paulo Ribeiro no Teatro Virginia, em Torres Novas, dia 25 janeiro

Inscrições abertas para Balletatrinho na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto, dia 25 janeiro

PESQUISA

PESQUISA

TAGS

GNBM - Associação de Artistas
Ze dos Bois
Teatro do
Teatro Rápido
Teatro Lethes

Ficha Técnica:

Intérprete-criadora: Evinha Sampaio
Orientação: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva
Coordenação: Profa. Dra. Helena Katz
Interlocução: Cepeca
Realização: PesquisAtores e Cia. DançaTe - Teatro e Dança
Adeços: Rafael Rios*
Costureira: Ray Lopes*
Cenografia: Zito*

Duração: 60 minutos

Editorias

- [Ciências](#)
- [Cultura](#)
- [Educação](#)
- [Especiais](#)
- [Esporte e Lazer](#)
- [Institucional](#)
- [Meio ambiente](#)
- [Saúde](#)
- [Sociedade](#)
- [Tecnologia](#)
- [Vídeos](#)

Cursos e palestras

- Sistemas Dinâmicos
- Ingresso de graduados
- Encontro Psicoeducacional

Agenda Cultural

- Música e literatura
- Tarantino no CDCC
- O nascimento da USP

Publicações

- Boris Kossoy lança livro
- Revista Sala Preta
- Ensino do Radijornalismo

Quadro de Avisos

- Bem-Estar e Comportamento Humano
- Seleção de docentes
- Pós-graduação em saúde

Mostra Cepeca 2013 apresenta pesquisas na área de teatro

Por Valéria Dias - valdias@usp.br

 1 Publicado em 16/junio/2013 | O Editoria: Cultura | [Imprimir](#)  33


Nau do Asfalto, de Evinha Sampaio. transtornos mentais em debate

O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP realiza a partir desta quarta-feira (17), a *Mostra Cepeca 2013*. Serão exibidos, entre os dias 17 e 21 de julho, no Teatro da USP (Tusp), espetáculos teatrais que são resultado direto das pesquisas realizadas no Centro. Uma dessas pesquisas é a tese de doutorado *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica*, de autoria da atriz e dançarina Evinha Sampaio. A tese deu origem à peça *Nau do Asfalto*, espetáculo que aborda a realidade das pessoas com transtornos mentais que moram nas ruas, e que será apresentada no dia 19 de julho.

"O objetivo do Cepeca é proporcionar instrumentos para que o ator tenha um repertório mais amplo para realizar seus trabalhos com mais qualidade", informa o professor Armando Sérgio da Silva, que coordena o Cepeca em conjunto com o docente Eduardo Tessari Coutinho.

Uma das características do Centro, explica o professor Silva, é a ausência de uma linha de pesquisa específica. Todos os participantes, sejam eles pesquisadores ou alunos ouvintes, são livres na escolha dos temas que pretendem pesquisar em seus doutorados, mestrados ou na iniciação científica, e que posteriormente servirão para a elaboração dos espetáculos teatrais: são os "PesquisAtores". Outra característica é a possibilidade de aliar a teoria com a prática.

"Corpolouco"

A pesquisa de Evinha Sampaio surgiu quando a atriz começou a analisar os "corposloucos" que podia encontrar pelas ruas do centro de São Paulo. "Quando eu presenciava alguma pessoa com transtornos mentais tendo algum surto psicótico, eu ficava muito mal, deprimida e me sentia impotente pois não sou da área de psicologia ou psiquiatria. Mas percebi que poderia utilizar esta realidade para fazer um projeto em minha área de atuação", conta.



Experimento Cênico Fruto da Meditação Ativa de Osho

Na pesquisa, Evinha utilizou um documentário que aborda a situação de pessoas com doenças mentais e que defende a internação delas. A pesquisadora também analisou outras correntes, que defendem a inserção dessas pessoas nas famílias e na sociedade, por meio dos Hospitais Dia e dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS). Dois personagens com transtornos mentais presentes no DVD também tiveram a atenção de Evinha: Luciana Avelino da Silva, uma travesti HIV positivo, com tuberculose e que vivia nas ruas de São Paulo, e Raimundo Arruda Sobrinho, um homem que escrevia poesias e que viveu durante 18 anos na Rua Pedroso de Moraes, no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Após este período, ele voltou para sua casa e mudou de vida.

"Na peça, eu mostro fotos dele durante o período em que viveu nas ruas e depois, quando foi reestabelecido ao convívio familiar. A plateia fica impressionada com a mudança", destaca a atriz. Quanto à Luciana, ela desconhece qual o paradeiro. No espetáculo, Evinha utiliza textos de Raimundo e de Luciana, intercalados por alguns movimentos cênicos e brincadeiras de crianças: bolinhas de gude, amarelinha, esconde-esconde, pega-pega e bixiga. Como som, são utilizadas músicas sacras. A iluminação é simples, pois a atriz apresenta o seu teatro documentário "onde as pessoas chamam": faculdades, escolas, etc - e sem cobrar cachê, pois é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A defesa da tese está prevista para 2014.

**Leia no facebook****Newsletters**

Inscreva-se para receber nossa newsletter

Nome:

Sobrenome:

Empresa:

Email:

Vídeos

- Sistema imunológico canino é relacionado ao comportamento



A conduta do animal diante de situações de estresse provoca alterações em seu sistema imunológico

Defesas

- Teses e Dissertações de 27 a 31 de janeiro
- Teses e dissertações de 20 a 24 de janeiro
- Teses e dissertações de 13 a 17 de janeiro



Comunicação

- LAC
- Perguntas Frequentes
- Contato

 Início » [Moradores de rua com problemas mentais são foco de pesquisa teatral](#)

Moradores de rua com problemas mentais são foco de pesquisa teatral



Pesquisa do Cepeca, do Departamento de Artes Cênicas da ECA, denuncia situação de moradores de rua com problemas mentais em junção de pesquisa acadêmica com experimento cênico

Ligada ao Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca), da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, Evinha Sampaio desenvolve a pesquisa de doutorado "Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica". A pesquisadora (termo criado por seu orientador, Armando Sérgio da Silva, e fundador do Cepeca) teve uma experiência pessoal como ponto de partida do projeto. Ao ver a situação dos moradores de rua com problemas mentais na cidade de São Paulo, ela sentiu que precisava denunciar isso de alguma forma, e esse fato acabou por se tornar o tema de sua tese: "Era muito triste. Eu olhava e pensava 'meu Deus, um brasileiro igual a mim, em uma situação dessa. O que está acontecendo?'", diz Evinha.

Uma das particularidades do Cepeca é que só são orientadas pesquisas que resultem em experimentos cênicos, assim, com a pesquisa de Evinha foi criado o resultado cênico *Nau do Alfilito*. Formada pela Escola de Arte Dramática (EAD) e em ciências sociais pela USP, Evinha partiu da observação do que denominou "corposoutros", ou seja, os corpos dessas pessoas e seus movimentos para o desenvolvimento da pesquisa e do resultado cênico. "A partir da observação do movimento e ambiente urbano fui criando a cena com improvisação. Vi como elas vivem, o que carregam, suas vestimentas e comportamento. Mas desde o início, nunca quis imitá-las. Sempre achei que isso já era muito estereotipado e repellido no palco".

A pesquisa, de acordo com Evinha, resulta em um teatro-documentário, além de performático. Para compor o texto da peça, a pesquisadora utilizou falas dos personagens reais. Luciana e Raimundo, do documentário *Omissão do Socorro*, de Olívio Távares de Araújo. "A Luciana tem um discurso totalmente delirante, mas que é muito bonito. Já o Raimundo faz a crítica de sua própria situação em um delírio que é muito lúcido". Assim, a pesquisadora acaba por trazer os dois lados da loucura e mostrar à sociedade essa realidade.

Tanto os movimentos reinterpretados no palco, quanto os objetos presentes são anteparos, que protegem o ator para que ele não caia em estereótipos. O anteparo age no ator a fim de provocá-lo para representar em cena. Somado a isso, Evinha fundamenta a atualização (interpretação que age no corpo) do movimento pela "Teoria Corpomídia", criada pelas professoras Christine Greiner e Helena Katz (coorientadora da pesquisa), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). A teoria defende que todo o tempo tudo é atualizado no mundo e tem seus pilares na semiótica peirciana, neurociência e darwinismo. "O movimento do 'corpooutro' é um anteparo para mim, porque passou pelas três etapas propostas pelo meu orientador na sua tese de livre docência: configuração e detalhamento inicial dos anteparos; impressão digital (potencialidade expressiva individual); e composição de signos teatrais. Quanto à performance, nos aproximamos mais da 'não representação' na cena".

A pesquisadora fala da visão que a sociedade tem das pessoas com problemas mentais. "O doente mental sofre muito preconceito. Ele é visto como uma pessoa que não deve ser considerada, levada a sério. Esse estigma existe até hoje na sociedade. Desde criança trago o preconceito e foi justamente por causa dele que quis entrar em contato com isso. Foi um desafio".

Outro aspecto interessante da pesquisa é que, após cada apresentação, Evinha propõe um debate para expor a situação e estimular o público a pensar sobre ela e se desvencilhar de preconceitos que possa vir a ter. Além disso, um dos objetivos do debate é que as pessoas compartilhem a experiência que tiveram com o resultado cênico. "Cada espectador reage do seu jeito e tem a sua resposta para a cena. Ele elabora algo próprio a partir daquilo que vê", completa Evinha.

Texto: Sofia Calabrisa

Foto: Miguel Muniz



Anexo H - Comprovantes das apresentações e públicos

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIADEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DA APRENDIZAGEM DO DESENVOLVIMENTO E DA
PERSONALIDADE

DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que a peça Nau do Asfalto, de Evinha Sampaio, ainda em processo de criação, foi apresentada no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, no dia 2 de dezembro de 2011 às 10h, na sala 21 do bloco B, com a realização de debate no final, com alunos e professores da disciplina de graduação Psicologia e Saúde. A apresentação foi gratuita, tendo como objetivo refletir sobre a situação de loucos de rua na cidade de São Paulo.

A referida peça é o resultado cênico de seu projeto de doutorado intitulado "Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica", sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e a coorientação da Profa. Dra. Helena Katz. A pesquisa é desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/ Cepeca/ CAC/ ECA/ USP.

São Paulo, 14 de setembro de 2012

Maria Luisa Sandoval Schmidt

TUSP
Teatro da USP

BORDERÔ

Mostra Experimento 2012
Nau do Asfalto

DATA 14/03/2012 Quarta feira
TEMPO Bom

Nº. 02

1a. SESSÃO

CAPACIDADE DO TEATRO
98 Lugares

GRÁTIS	VENDIDAS	DINHEIRO	CHEQUE	TOTAL
60	0	R\$ -	R\$ -	R\$ -

INGRESSOS	VALOR (R\$)	QUANTIDADE	TOTAL	SBAT (2%)	R\$
INTEIRA	R\$ 20,00	0	R\$ -	ECAD	
MEIA	R\$ 10,00	0	R\$ -	TUSP (10%)	R\$ 0,00
PRODUÇÃO	GRÁTIS	0	GRÁTIS	CIA / GRUPO	R\$ 0,00
TUSP	GRÁTIS	60	GRÁTIS		
PROMOÇÃO 1	R\$ -	0	R\$ -		
PROMOÇÃO 2	R\$ -	0	R\$ -		

PÚBLICO 60 PESSOAS


BILHETERIA


TEATRO

r. Maria Antonia, 294
Consolação - São Paulo/SP
CEP: 01222-010
t. 11 3255-5538

DIREITOS AUTORAIS

EMPRESA

BILHETEIRO(a) RESPONSÁVEL: *Nastari*
ADM TEATRO: *Marcos Chichorro*
Cia/Grupo:

* Seis cepecanos não retiraram os convites e, por isso, não foram contabilizados no borderô.



Prefeitura do Município de São Paulo
Secretaria Municipal da Saúde
Coordenadoria Regional de Saúde Norte
Supervisão Técnica de Saúde Vila Maria /Vila Guilherme

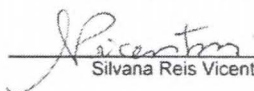
São Paulo, 11 de setembro de 2012.

DECLARAÇÃO

Declaro que Evinha Sampaio apresentou a peça Nau do Asfalto no CECCO – Centro de Convivência e Cooperativa de Vila Maria/Vila Guilherme, que faz parte do Projeto de doutorado intitulado “Dramaturgia de uma Nau de Loucos: Uma Possibilidade Cênica” sob a orientação do Prof. Armando Sérgio da Silva e a co-orientação da Profª Dra. Helena Katz, trabalho de pesquisa que está sendo desenvolvido no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/Cepeca/CAC/ECA/USP.

A apresentação foi gratuita e ocorreu no dia 16 de maio de 2012 no horário das 9h30, em comemoração a Semana de Luta Antimanicomial, com objetivo de trazer a reflexão a respeito da situação dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo, contou com a presença de aproximadamente 60 pessoas.

Atenciosamente,



Silvana Reis Vicentin

Coordenadora do Centro de Convivência e Cooperativa de
Vila Maria/Vila Guilherme - TROTE



Conselho Regional de Psicologia SP

Certificado

Certificamos que a atriz Evinha Sampaio apresentou em praça pública a peça de teatro "Nau do Asfalto" na programação da Semana da Luta Antimanicomial realizada em Sorocaba dia 17 de maio de 2012.

Sorocaba, 17 de maio de 2012.

Rosana Cathya Ragazzoni Mangini
CONSELHEIRA DO CRP/SP
SUBSEDE SOROCABA

Ione Aparecida Xavier
COORDENADORA ADJUNTA
SUBSEDE SOROCABA

Conselho Regional de Psicologia SP



São Paulo, 17 de setembro de 2012.

A peça *Nau do Asfalto*, de Evinha Sampaio, foi apresentada nesta faculdade dia 18 de maio às 10h na Sala 21 - Bloco B, com a realização de debate no final. Tivemos a presença de 67 alunos da graduação do Instituto de Psicologia da USP. A apresentação foi totalmente gratuita, promovida pelo Centro Acadêmico Iara Iavelberg, com o objetivo de trazer a reflexão a respeito da situação dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo.

Este trabalho é o resultado cênico de seu projeto de doutorado intitulado "Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica", sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e a coorientação da Profa. Dra. Helena Katz. A pesquisa é desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/ Cepeca/ CAC/ ECA/ USP.

Centro Acadêmico Iara Iavelberg

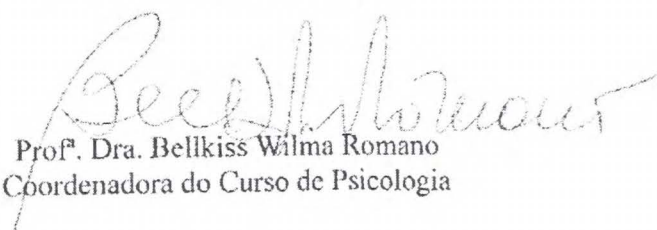


D E C L A R A Ç Ã O

Declaro para os devidos fins, que **Evinha Sampaio** apresentou a peça ~~Nau do Asfalto~~ no Auditório Euryclides Zerbini das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU, que faz parte do projeto de doutorado intitulado "Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica", sob a orientação do Prof. Armando Sérgio da Silva e a coorientação da Prof^a Dra. Helena Katz.

A apresentação foi gratuita e ocorreu no dia 23 de maio de 2012 no horário às 19h30, em comemoração a Semana de Luta Antimanicomial, com objetivo de trazer a reflexão a respeito da situação dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo, contou com a presença de 135 espectadores. Entrada franca.

São Paulo, 29 de Janeiro de 2014

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Bellkiss Wilma Romano".

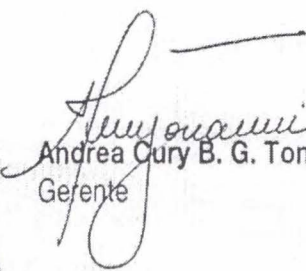
Prof.^a Dra. Bellkiss Wilma Romano
Coordenadora do Curso de Psicologia



DECLARAÇÃO DE CAPACITAÇÃO TÉCNICA


Declaramos para os devidos fins, que a Sra. **Maria Everalda Almeida Sampaio**, portadora da Cédula de Identidade RG nº 6.567.834-5 e inscrita no CPF/MF sob nº 940.215.468-04, prestou serviços de Palestrante na 9ª Mostra de Artes Cênicas, apresentando a *Nau do Asfalto*, realizada em 23/08/2012, com 15 (quinze) participantes.

São Paulo, 29 de janeiro de 2014.


Andrea Cury B. G. Tonanni
Gerente

Senac Santana

Rua Voluntários da Pátria, 3167 – Santana
CEP 02401-200 – São Paulo / SP – Brasil
Tel: 11 2146 8250 Fax: 11 2146 8270
santana@sp.senac.br
www.sp.senac.br/santana





FACULDADE PAULISTA DE ARTES
Portaria MEC nº 1321 de 27/11/98 DOU de 30/11/98

DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que recebemos no dia 22 de outubro de 2013, na Sala Dina Sfat do Teatro Ruth Escobar, a apresentação do espetáculo **NAU DO ASFALTO**, escrito, dirigido e interpretado por **EVINHA SAMPAIO**, como parte da **VI Mostra de Recortes Espetaculares do CEPECA**, contando na ocasião com a presença de 18 alunos do **Prof. Marcelo Braga do Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade Paulista de Artes**.

Prof. Dr. José Carlos dos Santos Andrade
Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro da
Faculdade Paulista de Artes
São Paulo – São Paulo

NO. DE TEL :

17 SEP. 2012 03:37PM F1



DIRETORIA DE ENSINO CENTRO-OESTE
ESCOLA ESTADUAL ALBERTO TORRES

Av. Vital Brasil, 1260 - CEP: 05508-900 São Paulo, SP - Brasil
Telefones : 55 11 - 3726.4360 - 55 11 3726.2654

São Paulo, 17 de Setembro de 2012

DECLARAÇÃO

A peça Nau do Asfalto, de Evinha Sampaio, foi apresentada nesta escola dia 24 de agosto de 2012 às 10h no palco da quadra coberta, e com a realização de debate no final. Tivemos a presença de 104 alunos do Ensino Médio e seus respectivos professores. A apresentação foi totalmente gratuita, com o objetivo de trazer a reflexão a respeito da situação dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo.

Este trabalho é o resultado cênico de seu projeto de doutorado intitulado "Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica", sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e a coorientação da Profa. Dra. Helna Katz. A pesquisa é desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/ Cepeca/ CAC/ ECA/ USP.

Gláucia Bardella
Vice Diretor Escola
RG: 15.886.673-3

Gláucia Bardella

Vice Diretora

(11) 3726-4360



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE ENSINO DA REGIÃO METROPOL. DA GRANDE SÃO PAULO
DIRETORIA DE ENSINO - REGIÃO DE GUARULHOS SUL
EE PASTOR JOÃO NUNES

Em 30/08/2012, foi apresentado nesta Unidade Escolar, A peça " Nau do Asfalto" de Evinha Sampaio, que ocorreu às 20 horas em seguida a realização de debate no final.

Tivemos a presença de 276 alunos da Educação de Jovens e Adultos/ EJA -Ensino Médio e Fundamental e seus respectivos professores.

A apresentação foi totalmente gratuita, com o objetivo de trazer reflexão a respeito da situação dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo.

Atenciosamente

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Ana Paula'.

Ana Paula Pereira da Silva
Vice Diretora

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Maria de Fátima'.

Maria de Fátima Fernandes Granai
Coordenadora Pedagógica



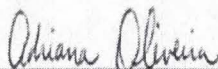
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
ESCOLA DE APLICAÇÃO




Certificado

Certifico para os devidos fins que Evinha Sampaio apresentou o espetáculo **Nau de Asfalto**, que faz parte do projeto de doutorado **Dramaturgia de uma Nau de Loucos: Uma possibilidade cênica**, na segunda Mostra Cultural e Científica da Escola de Aplicação da FEUSP, no dia 07 de novembro de 2012, para setenta e quatro alunos e seis professores. A apresentação teve entrada franca e contou com a presença da psicóloga Ana Maria Mello, finalizando com debate.

São Paulo, 14 de dezembro de 2012.


Adriana Oliveira
Professora


Lívia de Araújo Donnini Rodrigues
Diretora da Escola de Aplicação FEUSP

DE : AQUIROPITA

FAX :

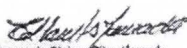
12 MAR. 2013 16:15 Pág. 1

**MOVA – MOVIMENTO DE ALFABETIZAÇÃO PARA JOVENS
E ADULTOS – OBRAS SOCIAIS N.SRA. ACHIROPITA**

São Paulo, 25 de novembro de 2012

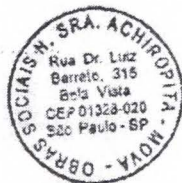
Declaramos que Maria Everalda Almeida Sampaio, nome artístico Evinha Sampaio, apresentou gratuitamente a peça Nau do Asfalto, resultado cênico de sua pesquisa de doutorado Dramaturgia de uma nau de loucos:

Uma possibilidade cênica inserida na Mostra Fomento 10 anos da Cooperativa Paulista de Teatro, no Teatro Studio 184, no dia 23 de novembro de 2012 às 20h, com a presença de trinta alunos e quatro professores do MOVA- Movimento de Alfabetização para Jovens e Adultos.


Edilamar de Fátima Silva Yamada
RG: 7.662.970-6

Edilamar de Fátima Silva Yamada

Coordenadora



DECLARAÇÃO

Declaro que a **DOIS BENDITOS Sociedade Artística** recebeu em sua temporada no Núcleo de Pesquisa em Cultura e Artes - NPC em 10 de março de 2013 a apresentação da Nau do asfalto, de Evinha Sampaio, com a presença de 10 espectadores.



DOIS BENDITOS Sociedade Artística
Clóvis Araújo



Declaração

Declara-se que a atriz e dançarina Evinha Sampaio apresentou o seu espetáculo *Nau do Asfalto* resultado artístico do projeto de doutorado *Dramaturgia de uma nau de loucos*: uma possibilidade cênica, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e Coorientação da Profa. Dra. Helena Katz.

O espetáculo foi apresentado no dia 6 maio às 15 horas para uma plateia de 9 espectadores, professores e alunos, no dia 6 de maio de 2013, com entrada franca.

No final houve um debate com a plateia.

A atriz também expôs 12 fotos do seu processo de criação desenvolvido no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - Cepeca.

P'la Presidente da ESELx

O Docente de Teatro
João Menau



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Exma. Senhora

Mestre Evinha Sampaio

CEPECA / ECA Universidade de São Paulo
São Paulo
BRASIL

DECLARAÇÃO

Para os devidos efeitos declara-se que a Mestre Evinha Sampaio apresentou a peça de teatro "Nau do Asfalto" no Grande Auditório da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

A representação decorreu no dia 13 de maio 2013, às 15h30, seguida de debate com os 70 espectadores presentes no espetáculo, constituindo uma excelente oportunidade de intermediação cultural entre a Faculdade e a comunidade.

O Diretor,

(Doutor Luís Jorge Gonçalves)

Teatro documentário



DECLARAÇÃO

Nós da Cia. Teatro Documentário gostaríamos de declarar que convidamos para o nosso evento MAIO DOCUMENTAL o espetáculo *Nau do Asfalto* com a atriz Evinha Sampaio, resultado artístico da pesquisa de doutorado denominada *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica*. A atividade foi realizada no dia 18 de Maio de 2013, entrada gratuita com um público de 38 pessoas.

Cordialmente,

São Paulo, 02 de Junho de 2.013.

Marcos Marcelo Soler

Marcos Marcelo Soler – Representante da Cia Teatro Documentário



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que a atriz EVINHA SAMPAIO, apresentou a peça "Nau do Asfalto", resultado artístico do projeto de doutorado Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e Coorientação da Profa. Dra. Helena Katz, no dia 04 de junho de 2013, às 15horas, com entrada franca, no CECCO São Domingos, contando com a presença de 103 espectadores, dentre eles, a Interlocutora de Saúde Mental da Supervisão Técnica de Saúde Pirituba/Perus Sonia Maria Monteiro Checchinato.

Este evento fez parte da comemoração do Dia da Luta Antimanicomial e o debate promovido ao final foi muito rico, contribuindo para reflexão do tema com todos os presentes.

Maria Inês Filiano Gusmão

RF: 501.435.2/3

Coordenadora - CECCO São Domingos
Supervisão Técnica de Saúde Pirituba/Perus
Coordenadoria Regional de Saúde Norte/SMS

TUSP
Teatro da USP

BORDERÔ

Mostra Experimentos_2013
NAU DO ASFALTO
PROJETO CEPECA
1a SESSÃO


DATA 18/07/2013 Sexta-feira
TEMPO Frio


Nº. 03

	GRÁTIS	VENDIDAS	DINHEIRO	CHEQUE	TOTAL
CAPACIDADE TEATRO	43	0	R\$ -	R\$ -	R\$ -
SE Lugares					

INGRESSOS	VALOR (R\$)	QUANTIDADE	TOTAL	SDAT (2%)	R\$
INTEIRA	R\$ -	0	R\$ -	ECAD	R\$ -
MEIA	R\$ -	0	R\$ -	TUSP (15%)	R\$ 6,00
PRODUÇÃO	GRÁTIS	43	GRÁTIS	CIA / GRUPO	R\$ 6,00
TUSP	GRÁTIS	0	GRÁTIS		
PROMOÇÃO 1	R\$ -	0	R\$ -		
PROMOÇÃO 2	R\$ -	0	R\$ -		

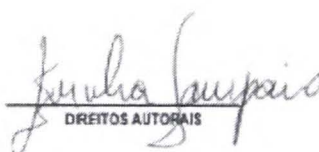
PÚBLICO 43 PESSOAS



BILHETERIA


TEATRO

r. Maria Antonia, 294
Consolação - São Paulo/SP
CEP: 01222-010
t. 11 3255-5538



DIRETOS AUTORAIS

EMPRESA

BILHETEIRO(a) RESPONSÁVEL: Fábio Luiz Cerqueira
ADM TEATRO: Marcos Chicharro dos Santos
Cia/Grupo: Evênia Sampaio

- Três cepecanos não foram contabilizados, porque não retiraram os ingressos.



PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO

Relatório de Evento – Luta Antimanicomial

Apresentação: “Nau do Asfalto”

No dia 04 de junho de 2013, tivemos a presença de Evinha Sampaio, atriz e dançarina com a apresentação do monólogo “Nau do asfalto”, de sua criação e interpretação, com enfoque em dois personagens com transtornos mentais, moradores nas ruas da cidade de São Paulo.

O evento se deu em função de uma parceria com a Paróquia São Domingos Sávio, que concedeu o salão, e com a Supervisão de Saúde, que providenciou carro e motorista para trazer ao espaço a atriz e o equipamento de teatro localizado na ECA-USP, como também levá-la de volta à USP e à sua residência. Sem estas articulações, o evento seria inviabilizado. O fato de ampliarmos o espaço físico para um local mais conhecido na comunidade e de fácil acesso para os usuários contribuiu para que a divulgação fosse ampla e resultou numa maior adesão de pessoas que não são usuárias do CECCO.

Realizamos um movimento rápido, mas intenso, interno ao serviço, na comunidade local, na igreja e junto aos outros serviços de saúde mental, incluindo a Supervisão Técnica de Saúde e Hospitais Psiquiátricos da região. Tivemos também a ajuda de usuários do Conselho Gestor na divulgação. Consideramos que o movimento foi positivo, pois conseguimos uma platéia de 93 pessoas e 10 funcionários do CECCO.

Tivemos a participação de 28 pessoas consideradas da População Geral, 15 pessoas portadoras de transtorno mental, incluindo alguns usuários do CAPS Adulto Pirituba/Jaraguá, 45 idosos e 05 pessoas com deficiência.

A formação da platéia, se deu de forma tranquila e organizada, muitas pessoas chegaram ao local bem mais cedo, mas foram recebidas pelas profissionais do CECCO, que definiram um espaço fora do salão com algumas brincadeiras para que aguardassem de forma mais agradável. Até o momento do início da apresentação teatral, às 15h10min, apenas 10 minutos além do marcado, chegavam pessoas e em vários momentos formavam pequenas filas para a lista de presença na entrada, realizada por duas profissionais. A platéia permaneceu silenciosa, respeitosa e concentrada durante a apresentação, apesar de ruídos de crianças em recreio vindos de fora do espaço.

A expressão facial das pessoas na platéia revelava interesse pela performance da atriz, olhos atentos e impactados por uma apresentação teatral diferente de tudo o que é mais esperado pela população em geral. O conteúdo verbal dos personagens interpretados por Evinha é original, como a atriz nos relatou durante a discussão, os movimentos corporais e a utilização dos objetos de cenário entravam em uma sintonia harmoniosa onde as mudanças de cena eram constantes, resultando em surpresas o tempo todo.

Evinha Sampaio interpretou dois personagens da vida real onde a revelação da “loucura” do ser humano não foi apresentada de forma estereotipada, como normalmente presenciamos na mídia, ao contrário, podia-se imaginar as histórias de vida dos personagens e talvez até o que levou à doença. Sublime é o termo mais próximo para definir a revelação dos personagens. Uma “loucura” que ao contrário do que a maioria da população teme em olhar, nos fala de coisas do ser humano em sua essência.

As emoções através dos personagens eram claramente visíveis e podiam ser sentidas ou percebidas por várias pessoas da platéia que estavam mais concentradas e conectadas, o que eram muitas. A primeira personagem que mais se movimentou no espaço cênico, se revelou com uma diversidade grande de emoções que alternavam na alegria, medo, desejos, leveza, opressão, angústia que na situação de crise psicótica revelava o mais alto nível de sua humanidade. O feminino intensamente colocado na personagem como possibilidade de reflexão sobre a loucura como resultado da violência contra a mulher no país. Cenas impactantes de extremo sofrimento da personagem intercalados com a leveza e desejos infantis davam ao público uma visão mais humana da pessoa com transtorno mental que mora nas ruas da cidade.

Na troca de personagem, a atriz se molha com água e se enxuga, provavelmente como facilitador para a troca de papéis. Agora um personagem masculino que revelava uma tentativa de crítica aos movimentos políticos e sociais do país e sua condição nisso tudo que o levava a questionar seu lugar como morador de rua e sua loucura, como algo não escolhido, desprovido da possibilidade de opção. Ficou visível a mudança drástica de mudança de expressão corporal utilizada pela atriz na troca de papel dramático. Foi como se o público pudesse entrar em contato com um personagem, depois com outro com uma história totalmente diferente.

Pudemos observar que o público pode compartilhar com a atriz e seus personagens momentos de angústia importantes, tais como a cena do envolvimento em plástico representando a opressão da personagem. Assim como também, na cena das bolinhas de gude, onde a platéia ficou admirada pelo efeito, e também compartilhar a alegria da personagem em sua atitude quase infantil.

Algumas crianças que faziam parte do público, apesar de não termos incentivado a presença de crianças durante a divulgação, estavam extremamente atentas e curiosas pelas surpresas empregadas nas várias cenas.

Após a apresentação da atriz, que recebeu um longo aplauso do público, alguns de pé, realizamos uma discussão e, para nossa surpresa, as pessoas permaneceram para este segundo momento. Evinha iniciou relatando sobre como se deu o trabalho, o movimento junto à Universidade, junto às pessoas reais representadas em cena, à conduta pela não alteração das falas reais, a opção para que sua fala não fosse o foco mas que pudesse vir através de cartazes e, principalmente, sobre a área técnica do espetáculo.

Logo em seguida, várias pessoas se apresentaram na frente para dar seu depoimento sobre a apresentação teatral: A primeira pessoa a se colocar, foi Lúcio (usuário) que ressaltou a necessidade de “olharmos para essas pessoas com amor” (sic) e defendeu uma sociedade menos preconceituosa, não somente para com a pessoa com transtorno mental, mas também com homossexuais. Cida (psicóloga) lembra que o monólogo nos mostra que a vida nas ruas não é uma opção. Sonia Checchinato, interlocutora de Saúde Mental elogia a fala de Lúcio e coloca que o personagem lembrou-lhe de um caso que está sendo muito discutido com profissionais da saúde na região, também colocando que, apesar do movimento em busca de uma melhor qualidade de vida, o usuário opta pela vida na rua neste momento. Inês (coordenadora) fala da luta antimanicomial e da necessidade de implantação e implementação de serviços de saúde mental de qualidade que garanta tratamento e apoio à família.

Cecília (usuária), fala de sua percepção para com o desempenho da atriz e a sintonia com o comportamento que vemos de pessoas com transtorno mental que também são moradores de rua. Sílvia (usuária e voluntária), defende a postura para que façamos algo em benefício das pessoas com transtorno mental e não somente olhemos como se não fizesse parte de nossas vidas. Inês (coordenadora) levanta uma reflexão de um dos

principais projetos do CECCO, o programa com pessoas em situação de rua, presente na comunidade, refletindo sobre as opções destas pessoas, e a nossa opção entre tentarmos fazer algo ou virar as costas para a questão. Heid (fonoaudióloga) coloca vários temas que falam de questões sociais polêmicas e graves como a maioria penal e a violência sexual contra crianças e adolescentes. Tadeu (usuário), surpreendentemente, se junta às pessoas que desejam fazer seu depoimento e diz, se dirigindo à atriz, que gostou muito da apresentação parabenizando-a e se apresentando como “filho da minha mãe” (sua mãe estava na platéia). Ida (usuária) termina colocando também seu depoimento e parabenizando a atriz.

Posteriormente, muitos usuários relataram para os profissionais do CECCO a admiração pela apresentação de Evinha e agradeceram pela oportunidade que foi oferecida pelo CECCO como uma programação de qualidade. Mas também recebemos uma avaliação negativa sobre a utilização dos cartazes com letras pequenas, o que dificultou a visualização e leitura pela maioria da platéia, que também reconheceu que o espaço não foi apropriado, pela acústica e iluminação.

Evinha Sampaio, após ter depositado muita energia física e mental na apresentação teatral, estava bastante disponível para a discussão e o contato com a plateia, com carisma, fazendo com que as pessoas revelassem o desejo de se manter no espaço, mesmo que não quisessem fazer um depoimento.

A ação criativa pode ser transformadora, seguindo essa premissa, o objetivo lançado pela atriz era de proporcionar um movimento reflexivo e transformador no público a respeito das pessoas com transtorno mental em situação de rua.

No final Evinha recebeu do CECCO algumas peças artesanais produzidas pelos nossos usuários nas oficinas criando e trocando idéias e compartilhando idéias, um deles foi o chapéu confeccionado com fitas de vídeo pela Edith, que ficou contente e orgulhosa pela surpresa.

Evinha agradeceu a equipe do CECCO, pela recepção e organização do evento, enfatizando o cuidado e carinho dos profissionais.

(relatório redigido por Maria Aparecida Aponte Tiengo e revisado por Maria Inês).

São Paulo, 18 de junho de 2013.

Maria Inês Filiano Gusmão

Coordenadora de Unidade - CECCO São Domingos

Supervisão Técnica de Saúde Pirituba/Perus
Coordenadoria Regional de Saúde Norte/SMS

Rua Pedro Sernagiotti, 125 – Pq. São Domingos – CEP 05124-050
Fone: 3835-3353 -E-mail: ceccosaodomingos@iq.com.br

Anexo J – DVD: apresentação mais recente da *Nau do asfalto*



Esta obra não pode
ser emprestada

DEDALUS - Acervo - ECA



2 0 1 0 0 0 7 6 3 5 1

X

8961

D. SPG / ECA

25.09.2014

Classificação: 100 - 8
2192 -