

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DIVERSITAS – Programa de Pós-Graduação Humanidades,
Direitos e outras Legitimidades

Jayme Valarelli Menezes



Ueinz: território de transmutação poética e política

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck

São Paulo – 2023

Jayme Valarelli Menezes

Ueinzz: território de transmutação poética e política

Dissertação de Mestrado apresentada ao DIVERSITAS – Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para fim de obtenção do título de Mestre.

Orientador: Artur Matuck

São Paulo
2023

AUTORIZO A REPRODUÇÃO 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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M551u Menezes, Jayme
Ueinz: território de transmutação poética e política / Jayme Menezes; orientador Artur Matuck - São Paulo, 2023.
213 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Interdisciplinar.

1. Cia. Teatral Ueinz . 2. Performance teatral. 3. Esquizocenia. 4. Teatro pós-dramático. 5. Jogos dramáticos. I. Matuck, Artur, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Jayme Valarelli Menezes

Título: Ueinz: território de transmutação poética e política

Dissertação de Mestrado apresentada ao DIVERSITAS – Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para fim de obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck

Instituição: ECA - USP Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao orientador e amigo, Prof. Dr. Artur Matuck, pela excepcional tolerância e dedicação com que acompanhou este processo, desde o nascer da ideia até a redação final da Dissertação. Ao Prof. Dr. Peter Pål Pelbart, à Prof.^a Dr.^a Naira Ciotti e a professora e amiga Isabela Umbuzeiro Valent pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação.

Às minhas estimadas amigas e estimados amigos da Cia. Teatral Ueinzz, que acompanharam a minha trajetória desde que entrei no grupo em 2014, em estimulantes ensaios, apresentações, viagens e reuniões on-line durante todo o período de distanciamento social causado pela pandemia de Covid-19.

À Franco Almada e aos colegas, amigos e professores da USP.

Durante os anos de desenvolvimento desta pesquisa, muitas outras pessoas participaram deste processo, dentre as quais, algumas de fundamental importância para o desenvolvimento do tema, como é o caso da Prof.^a Dr.^a Sumaya Mattar, docente da Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo (USP), a quem tenho imensa gratidão pelas oportunidades de aprendizado, pelo conhecimento compartilhado e seu constante incentivo.

Agradeço aos colegas da Cia. Teatral Ueinzz, por concederem entrevistas para o embasamento da pesquisa: Pedro França, Peter Pål Pelbart, Ana Goldenstein Carvalhaes, Erika Inforsato, Carlos Andre Balthazar, Marcos Marabelli, Valéria Manzalli, Leonardo Lui Cavalcanti, Aécio Cardoso, Onés Cervelin, Paula Francisquetti, Pontogor, Eduardo Lettiere, Ana Carmen Del Collado, Rodrigo Sano, Carolina Audjemian, Luan Bittencourt, Paulo Rogério Araújo da Cruz e Felipe Shimabukuro.

Aos Professores Sérgio Bairon e Zilda Iokoi, do DIVERSITAS – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Agradeço a meu pai, Jayme Décio de Azevedo Menezes (*in memoriam*)

Agradeço sobretudo a minha mãe, Ivani Valarelli Menezes, que me deu à luz, e continua iluminando a minha vida.

Dedico este trabalho ao meu irmão Enrique Menezes,
que me apresentou para a Cia. Teatral Ueinz

Quando tudo nos leva a dormir, olhando com olhos atentos e conscientes, é difícil acordar e olhar como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem e cujo olhar está voltado para dentro. É assim que aparece a ideia estranha de uma ação desinteressada, mas que mesmo assim é ação, e mais violenta por estar ao lado da tentação do repouso. (ARTAUD, 2012, p. 7)

Título: Ueinz: território de transmutação poética e política

Resumo

A pesquisa analisa a atuação da Companhia Teatral Ueinz, com destaque para as estratégias dramáticas utilizadas introduzidas pelo professor e diretor Renato Cohen, no final dos anos de 1990, envolvendo aspectos do “Work in Progress”. Buscou-se descobrir o que ainda subsiste dessa tendência, de usar jogos teatrais improvisados e adaptados, no processo de criação da companhia. Isso foi possível porque o pesquisador é um dos atores do grupo há mais de oito anos. O desenvolvimento da pesquisa baseia-se em minha própria experiência, mas também em entrevistas com outros integrantes da Ueinz e em pesquisa bibliográfica. A investigação mostrou uma faceta no processo criativo da prática teatral realizada pelo grupo: o conceito deleuziano de *Minor* – e como explicitado por Erin Manning. Acrescentam-se a isso os diários que redigi durante o processo de adaptação da Companhia para o ambiente virtual em meio à crise da pandemia do Coronavírus.

Palavras-chave: 1. Cia. Teatral Ueinz 2. Performance 3. Esquizocenia 4. Teatro pós-dramático 5. Jogos dramáticos.

Title: Ueinzz: territory of poetic and political transmutation

Abstract

The research analyzes the performance of the Companhia Teatral Ueinzz, highlighting one of the dramatic strategies that was intensely used by it, which was introduced by professor and director Renato Cohen in the late 1990s, involving aspects of "Work in Progress". We sought to find out what remains of this trend in the company's current creation process. This was possible because the researcher has been one of the actors in the group for over eight years. The development of the research is also based on interviews with other Ueinzz members and extensive bibliographical research, suggesting a facet in the creative process of the theatrical practice carried out by the group: the Deleuzian concept of "Minor" – and as explained in the work *The Minor Gesture* by Erin Manning. Added to this are the research journals and bibliographic citations collected during the Company's adaptation process to the virtual environment in the context of the Coronavirus pandemic crisis.

Keywords: 1. Cia. Teatral Ueinzz 2. Performance 3. Schizocenia 4. Post-dramatic Theater 5. Theater games.

Lista de figuras

1. Ohpera Muda, Alexandra Riera, Bienal de São Paulo, 2014.....	16
2. Cia. Teatral Ueinz, <i>Gravidade Zero</i> , Episódio, B_arco, 2013.....	19
3. Cia. Teatral Ueinz, <i>We can't live without our lives</i> , Glasgow, 2015.....	22
4. Cartaz do ensaio aberto e Gravidade Zero, Casa do Povo, São Paulo, 2017..	27
5. Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Núcleo da Artes, 2015.....	34
6. Ensaio da Cia. Teatral Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 2022.....	38
7. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	43
8. Ueinz Theatre Company Performance at Episode 7, Glasgow, 2015.....	44
9. Cena de <i>Mobedique Hors Acvé</i> , Santos, 2019.....	45
10. Ueinz, cartaz do espetáculo <i>Mobedique Hors Acvé</i> , 2019.....	47
11. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	49
12. Ueinz, oficina online com Carla Bottiglieri, Jayme Menezes, 2021.....	53
13. Jayme Menezes, boneca inflável Raquel, Carnaval do Bexiga, 2020.....	55
14. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	57
15. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	60
16. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	68
17. <i>Telúrica</i> , Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.....	73
18. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	75
19. <i>Telúrica</i> , Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.....	76
20. Ensaio virtual da Ueinz com Juliana Jardim, Paulo Gayatri, 2021.....	78
21. B_arco, local de ensaio e sede a Cia Ueinz até 2020.....	82
22. Cia. Teatral Ueinz, em frente à sede em demolição, B_arco, 2021.....	83
23. <i>Telúrica</i> , ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.....	86
24. <i>Telúrica</i> , ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.....	87
25. <i>Telúrica</i> , ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.....	88
26. Print de tela do cartaz de <i>telúrica</i> , Ueinz, Casa do Povo, 2022.....	90
27. Mandala dos Dois Mundos (<i>Ryôkai Mandara</i>), Japão, Era Edo.....	96
28. Mapa Natal de Jayme Menezes, Acervo pessoal, 2023.....	105
29. Diagrama Pessoal, Jayme Menezes, 2023	106
30. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	109
31. Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.....	110
32. <i>Ohpera Muda</i> , Cia Ueinz, direção de Alejandra Riera, 2014.....	113
33. Ueinz - Teatro Ki Bali: <i>Muelle de Oveja</i> , 2013.....	124
34. Grupo Ueinz, Prezi, 2015.....	125

Sumário

Introdução.....	14
1. Vidas por um triz.....	24
1.1 Gravidade Zero.....	25
1.2 Jogos teatrais na Ueinz.....	28
1.3 O acontecimento.....	41
1.4 Mobedique Hors Acvé.....	45
2. A cena vista de dentro.....	51
2.1 A caixa com objetos.....	52
2.2 Estômago, rins e coração.....	59
2.3 Conexão.....	69
3. Segurar o céu coletivamente	71
3.1 Fazendo uma cena.....	72
3.2 O ensaio aberto.....	76
3.3 Fim do jogo.....	79
4. Volta a normalidade?.....	84
4.1 Fins de mundos.....	85
4.2 MoveDique.....	92
4.3 Atmosfera mística.....	95
4.4 Sextas-feiras.....	105
Linha do tempo.....	111
4.5. Último jogo.....	116
Considerações finais.....	123
Bibliografia.....	128
Anexos (entrevistas).....	130
1. Pedro França.....	131
2. Peter Pål Pelbart.....	134
3. Ana Goldenstein Carvalhaes.....	139
4. Erika Inforsato.....	147
5. Carlos Andre Balthazar.....	159
6. Marcos Marabelli.....	163
7. Valéria Manzalli.....	166
8. Leonardo Lui Cavalcanti.....	167
9. Aécio Cardoso.....	175
10. Onés Cervelin.....	175
11. Paula Francisquetti.....	176
12. Pontogor.....	186
13. Eduardo Lettiere.....	189

14. Ana Carmen Del Collado.....	195
15. Rodrigo Sano.....	206
16. Carolina Audjemian.....	207
17. Elisa Band.....	207
18. Luan Bittencourt.....	210
19. Paulo Rogério Araújo da Cruz.....	211
20. Felipe Shimabukuro.....	212

A Companhia Teatral Ueinz nasceu em 1996, em um hospital psiquiátrico chamado A CASA, em São Paulo, mas desde 2002 não tem qualquer vinculação institucional. Foi fundada por inspiração de um de seus pacientes, Alexandre Bernardes, que nunca reivindicou seu gesto inaugural e que atualmente já se encontra infelizmente falecido.

Um paciente, que nunca falava nada, enunciou a palavra Ueinz no contexto de um exercício de vocalizações proposto pelos terapeutas-instrutores Peter Pål Pelbart, Erika Inforsato, Paula Francisquetti, Ana Carmen Del Collado, Eduardo Lettiere, entre outros. Foi perguntado se alguém sabia falar outra língua. Esse paciente taciturno disse que sim. Disse que sabia falar alemão. E pronunciou: Ueinz! Quando perguntaram o que essa palavra significava, ele disse: Ueinz!

A ideia de uma companhia formada por pacientes mentais e auto-gerida foi acatada e colocada em prática pelos terapeutas que organizaram uma atividade teatral para aproximadamente vinte pacientes, no espaço de atividades expressivas tradicionalmente realizadas às quartas-feiras.

Coordenadores como os já citados Peter Pål Pelbart, Paula Francisquetti, Ana Carmen Del Collado, Eduardo Lettiere e Erika Inforsato, dentre outros, faziam parte da equipe na época. Fundaram a Companhia pensando em determinadas pessoas. Para que elas tivessem um lugar no mundo.

Me deram um microfone, eu estava com o Colasi como imperador lá, o Colasi olha assim: - Mas como? Está falando outra língua? (Risos) E aí o público! Hahahaha! Todo mundo desabou. Eu comecei a me comunicar com ele desse jeito. Foi muito bom. E no final, para finalizar a cena, queriam que eu cantasse. O pessoal queria que eu cantasse, porque eu não fui com o violão, não treinei nada. O que acontece, como eu estava falando em espanhol eu lembrei que o Raul Seixas canta um tango em espanhol. (CAVALCANTI, entrevista 8)

Como o próprio Pelbart descreve: “Ueinz é território cênico para quem sente vacilar o mundo. Como em Kafka, faz do enjoo em terra firme matéria de transmutação poética e política”. Ele continua:

No conjunto, há mestres na arte da vidência, com notório saber em improviso e neologismos; especialistas em enciclopédias

marítimas, trapezistas frustradas, caçadores de sonhos, atrizes interpretativas. Há também inventores da pombagíria, incógnitas musicais, mestres cervejistas e seres nascentes. Vidas por um triz se experimentando em práticas estéticas e colaborações transatlânticas. Comunidade dos sem comunidade, para uma comunidade por vir” (PELBART, 2007A, online).

Para usar um termo de Renato Cohen no livro *Performance como linguagem* (1989), podemos dizer que a Companhia Teatral Ueinz é uma legião estrangeira dentro do circuito das artes. São vidas por um triz, que desse triz fazem acontecimentos que por um triz não se realizam. Trata-se de uma arte de fronteira com origem no teatro e destino na performance. Cohen (1989) fala também sobre a performance como sendo uma arte de ruptura, anárquica, sem compromisso com a publicidade e o mercado, apresentada poucas vezes, geralmente em lugares inusuais. Uma arte com origem nas artes plásticas e destino nas artes cênicas.

O trabalho praticado pela Companhia Teatral Ueinz caracteriza-se por ser um teatro misturado com performance, uma das muitas variedades de teatro pós-dramático encontrados hoje na contemporaneidade.

Nesse contexto, sempre sem roteiro fixo ou direção definida, a Companhia Teatral Ueinz encontra-se em constante mutação e perpétua recriação. Talvez o mais importante aqui, não seja definir o tipo de arte feita pela Ueinz, pois conforme colocou Renato Cohen sobre a performance, essa é uma arte que não aceita definições, mas que se localiza no tempo e no espaço (1989).

Conheci a Cia. Teatral Ueinz por intermédio de meu irmão Enrique Menezes, em 2014. Naquela época, ele pretendia participar de algum coletivo de dança ou teatro e sua terapeuta havia indicado o grupo. Juntos conversamos com uma psiquiatra e uma das fundadoras do grupo chamada Paula Francisquetti. Ela disse que a Companhia seria mais adequada para mim do que para o Enrique. Por isso e por diversas outras razões, de ordem pessoal dele, ele acabou não participando dos encontros; enquanto eu, por outro lado, integrei-me ao grupo desde então.

... quando eu entrei mesmo em cena, foi... era... Cais de Ovelhas; e eu estava sentado assistindo e era aquela cena do... que fazia com o Gui e com o Arthur e que era do bar e do

Colombo. Eu estava sentado e a Amélia fazia a garçonete. E aí, teve um momento que ela foi oferecendo, para quem estava sentado, um copo de cachaça; e eu aceitei. E no que eu aceitei o copo eu entrei em cena. E aí, eu comecei a fazer aquele índio, o negócio meio pica-pau no começo (risos). E aí, a Paula, a Erika; não, faz assim, faz do seu jeito. Não precisa fazer essa voz. E o pessoal foi meio que me dirigindo. E aí, eu cheguei naquela espécie de xamã que exorciza o Colombo. (Jayme, entrevista 3)

Naquele mesmo ano, apresentamos o espetáculo Ophera Muda, na 23ª Bienal de São Paulo, em parceria com a artista Alexandra Riera. O projeto incluía também a participação do grupo em um filme de longa metragem realizado na Argentina. Lembro da W. se virar para mim, acho que era o meu segundo ensaio, e dizer que eu ia viajar para a Argentina. Mas, a Alexandra havia feito uma lista de quem ela queria no filme. Como eu havia acabado de chegar, fiquei de fora da viagem e do filme, só participando da apresentação na Bienal.

Mas, logo que eles voltaram, começamos a pesquisa com o material que a Alexandra havia reunido. Eram imagens de fissuras no prédio da Bienal. Ela mostrou também um filme de um cinema abandonado com as janelas quebradas, trincos nas paredes e vegetação crescendo dentro do prédio condenado. Ela explicou que armaríamos uma tenda no Ibirapuera e montaríamos um cinema improvisado com as imagens da Argentina. Acho que o trabalho tinha a ver com as obras que estavam sendo feitas no prédio da bienal de alguma maneira. E as fissuras e vegetação que resistiam às mudanças. Algo que era difícil de ver, mas impossível de evitar.

Durante um mês mais ou menos íamos ao Ibirapuera, montávamos a tenda e apresentávamos o filme. Todo dia construíamos um cinema e o derrubávamos. Tudo era feito ao ar livre em meio a natureza. Talvez ela estivesse se referindo ao tempo e a destruição e ao mesmo tempo à vida que resiste ao esquecimento. Como se só na destruição reparássemos nessa força pulsante que reside em tudo. De alguma forma morríamos e renascíamos todos os dias naquele campo verde. Destruindo tudo de propósito para chamar a atenção para a vida. Como afirma Antonin Artaud dizendo que é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida (1964).

Em um dos ensaios durante o processo com a Alexandra a A. deu a ideia de escrevermos em nosso próprio corpo com pincéis atômicos. Lá, além de

desenhar em nosso próprio corpo, desenhávamos no corpo do público também. Vociferando sermões. Foi uma apresentação que me deu muito orgulho. Lembro de sair do ônibus e entrar em cena, jogando a mochila de lado. Usávamos apitos. Tudo bem afastado do prédio principal da Bienal. Sem dúvida, uma das apresentações mais marcantes da minha carreira. A Alexandra é bem próxima do grupo e todos os outros amigos da Companhia espalhados pelo mundo também compõem essa mesma atmosfera.

Figura 1: Ohpera Muda, Alexandra Riera, Bienal de São Paulo, 2014.



Fonte: Acervo pessoal

Cais de Ovelhas, a próxima montagem, foi apresentada em 2015, no Festival de Inverno de Ouro Preto, em Minas Gerais. Foi a minha estréia no teatro. Lembro que fomos de ônibus para lá. Chegando, ocupamos uma casa em um dos bairros da cidade. O teatro onde íamos nos apresentar era bem decadente. Íamos de Van para lá. Recebemos tickets que eram aceitos em alguns restaurantes e padarias e podíamos circular livremente pela cidade. Outro artista na programação do festival era o bailarino Min Tanaka. Ele acabou se apresentando junto com a gente. Deu tudo errado, mas deu certo. Lembro do D. em pânico porque o

dançarino havia entrado em cena na hora errada. Foi lá também que o V. caiu e quebrou o braço no meio da apresentação. Ele acabou voltando antes por conta disso. Havia palestras e oficinas. Tudo no mesmo teatro. Contrapartida pela participação no festival.

No último dia assistimos o Min em uma apresentação no morro da força e lembro que foi muito emocionante. Fomos assisti-lo em Mariana também. Cidade vizinha a Ouro Preto. Foram apresentações lindas. Eu estava começando e fui muito dirigido pelo grupo no começo. Por isso minhas falas foram mudando conforme avançava o festival. Não sem teimosia. Não sem discussão. Mas assim fui entendendo a cena e o meu papel. Esse mesmo espetáculo com variações passou a ser chamado de Caos de Ovelhas, sendo depois apresentado em Glasgow na Escócia, no ano seguinte.

Para mim uma verdadeira aventura. Eu nunca havia saído do país. Muito menos viajado a trabalho recebendo para isso. Por conta da produção não precisamos nos preocupar com nada. Apenas fazer o que havíamos combinado. Lembro do B. dizendo no avião que estava tudo na mão, para nos acalmar. E foi incrível. O pessoal do Arika, coletivo que nos convidou, nos deu as boas vindas com um cartaz de Welcome Ueinzz na parede do apartamento em que iríamos nos hospedar. Foi amor à primeira vista.

Ocupamos dois apartamentos no mesmo prédio. As mulheres em um, os homens em outro. Acordávamos de manhã com os meninos do Arika preparando o café. Depois íamos de Van até o teatro, que na verdade era uma estação de trem abandonada. Lá, ensaiávamos e almoçávamos. Sempre com o pessoal do coletivo local. O teatro era grande. Uma coisa que me impressionou muito foi o fato de uma tradutora de libras estar presente com a gente no palco. E outro homem digitava uma tradução simultânea do que falávamos em um teclado especial que enviava as legendas para um telão. Tudo em tempo real. Depois do trabalho, frequentávamos os pubs nas cercanias dos apartamentos. E por coincidência encontrávamos o pessoal do Arika também se descontraindo por lá. Via de regra nós da Ueinzz ficamos bem próximos das pessoas que trabalham conosco. Não raro recebendo eles aqui em nossa terra em momentos anteriores e posteriores. É uma troca. Uma permuta de afetos. Tudo feito com muito carinho e cuidado.

Outra montagem muito significativa foi Gravidade Zero, em 2017, que foi levada à Casa do Povo, importante referência cultural em São Paulo situada no bairro do Bom Retiro. Foi nossa primeira apresentação lá. O teatro era enorme. Disseram que aquele lugar havia sido usado durante a ditadura, ou a segunda guerra, para abrigar refugiados. Falaram que era um lugar bem especial.

A montagem futurista e distópica contava a epopéia de Adão e Eva pelo espaço para encontrar um novo planeta para repopular, já que o que vivemos já não era tudo aquilo. O cenário era feito de bolas de isopor e lixo. Tudo derretido e improvisado. Havia uma árvore em um dos cantos. Ensaíamos lá algumas vezes antes das apresentações. Fizemos ensaios abertos. Lembro de um em especial em que a A. estava fora de controle e a C. disse depois que o ensaio aberto parecia um hospício. Lembro de haver público. Experiência, no mínimo, radical.

Foi a estréia do R.. Em um dos dias, um cano se rompeu atrás do palco e a água começou a jorrar nos fundos do teatro durante a apresentação. O público achou que fazia parte do espetáculo. A Casa do Povo estava abandonada e foi reabilitada para poder funcionar como centro cultural. Até hoje recebe pessoas em situação de rua e imigrantes à procura de um porto seguro, além de vários coletivos artísticos como nós.

Com este espetáculo viajamos para Amsterdam, para participar do festival If I can't dance, I don't want to be part of your revolution. Foi uma viagem grandiosa. Ficamos hospedados em um hostel enorme. O coletivo de mulheres nos recebeu e logo começamos a ensaiar. O teatro era redondo. Havia uma fofalha no centro do palco. A Alexandra estava lá também com seu filme Ophera Muda. Andavamos de tram cruzando a cidade para as apresentações. Certa feita, o V. estava no vagão, mas quando descemos do tram, notamos que ele não estava com a gente. O V. não enxerga muito bem e sofre desmaios repentinos. Depois ele contou que, através de mímicas, disse que estava perdido e graças ao crachá com nome e o endereço de onde estávamos, ele foi levado de volta para o hostel pela polícia.

Uma coisa chata que aconteceu foi chegarmos atrasados no filme da Alexandra. Ela estava esperando o grupo para um debate antes da apresentação do filme. Só que circular de tram com um grupo de mais ou menos 20 pessoas em uma cidade estrangeira não é tarefa simples. O grupo tem seu próprio tempo. O debate estava marcado para de manhã cedo. Óbvio que chegamos atrasados.

Eu atribuí o stress ao fato de terem marcado o debate muito cedo. Mas pelo menos vimos uma parte do filme em um cinema. Acabamos conversando com a Alexandra depois do filme e ficou tudo bem.

Em seguida, outras apresentações foram feitas naquele mesmo período na galeria B_arco, situada no bairro de Pinheiros, em São Paulo, que era a sede atual do coletivo e nosso local de ensaio. A partir de 2009, o B_arco passou a abrigar a Cia. Teatral Ueinz, oferecendo espaço físico e infraestrutura para ensaios, reuniões, e atividades de pesquisa e expressão corporal. De tempos em tempos, o grupo residente abria o processo ao público.

Figura 2: Cia. Teatral Ueinz, *Gravidade Zero, Episódio 2: na órbita de Klonoa e além*, B_arco, 2013 (Foto: Divulgação).



Fonte: B_arco, <http://demo6.4cube.com.br/blog/18861-2>

Muitos perguntam sobre o significado do nome da Companhia, “Ueinz”. Pelbart conta uma historinha muito interessante sobre a sua origem, que teria surgido a partir de um exercício de linguagem proposto pela equipe do Instituto A Casa na época.

Os animais se comunicam de um certo jeito, os homens de outro, mas também em línguas diferentes, as vezes se é mudo se comunica por mímica, não-sei-o-quê. Daí perguntaram para todo mundo quem é que fala outras línguas, e aí, um cara, eu esqueci o nome dele, ele falou que falava alemão. Eu não sabia que ele falava alemão. Eu perguntava para ele. - Então diz uma palavra:

E ele falou aquela palavra que é parecida com Ueinz. Um som assim. Ueinz! E aí perguntaram, mas o que isso quer dizer? E ele falou: Ueinz! Ou seja, é uma palavra que significa a si mesma. (Pelbart, Entrevista 2)

A direção da Companhia era coletiva quando eu cheguei. Todos podiam ocupar essa função. Mas encenadores e diretores como Renato Cohen e Sérgio Penna marcaram presença na trajetória do grupo; imprimindo uma marca que perdura até os dias de hoje. Com relação a transmissão de conhecimento entre os atores, Pedro França problematiza o conceito tradicional de ensino/aprendizagem no teatro e valoriza o “estar junto” com as pessoas.

Mas acho que tem também um certo lugar, assim, de ser totalmente afetado pelo grupo, não sei se isso é aprender, mas de ser afetado e transformado pela experiência do grupo em todos os aspectos da vida; que vem de conviver, de estar junto com a pessoas. É isso. E tem a ver, talvez, com o tempo de estar junto. Com as pessoas. E disposto com a singularidade de cada um e do grupo como um todo. (FRANÇA, 2021, entrevista 1)

Logo no primeiro, ou segundo ensaio, o Renato trouxe, como que se diz, o que seria, um bastão. De madeira. Ele trouxe uma lamparina, dessas antigas que você põe uma vela dentro.

Trouxe o que ele chamava uma espécie de chapéu cubofuturista, era lá dos russos do começo do século XX. Um chapéu de borracha, preto, longo. Tinha uma capa amarela também, de borracha, dessas de chuva. E aí, ele colocou tudo no chão, pegou um giz, traçou uma circunferência no chão, e disse assim: Quem entrar dentro desse espaço, a circunferência dentro do giz, quem entrar, tem poder. Tem poder especial.

Um dos atores pegou o cajado, pôs o chapéu, entrou no círculo e começou, como um profeta, a falar coisas apocalípticas. E sabe o que aconteceu? Esse cara cresceu aos olhos deles de um jeito, porque ele virou uma espécie de entidade. Nessa fé cênica ele ganhou um volume, uma espessura, um brilho. Fabulosa. Bom, ele ficou sendo chamado de profeta. Ele estava viajando bem na linguagem dele, misturava uns delírios, profecias, improvisação... Aí, ele saiu do círculo e voltou ao normal. Aí, entrou um outro que vestiu a capa amarela, pegou a lamparina na mão e começou a cantar uma música do Roberto Carlos. Era o W. Ninguém pode cantar que nem ele porque ele é o cara mais desafinado do planeta. Mas justamente por ser tão desafinado;

e cantava com tamanha emoção; que era de chorar. Ele também sofreu essa espécie de transmutação. Ele virou ali mais do que o Roberto Carlos.

Esse era um jogo. Aí propuseram assim: Vamos todo mundo para a rua, os diretores propuseram. Seguir aqueles dois que eram os guias deles. Tem o profeta que é um guia e tem o homem da luz, também é um guia. Quem leva a luz é um guia. Aí os dois foram no começo do cortejo. Todo mundo atrás. E aí, andando um pouquinho pelo bairro; então, por exemplo, sair da calçada para atravessar a rua, o Renato disse: Agora a gente está atravessando um rio muito caudaloso. Aí todo mundo pulava, como se estivesse, mesmo. Então, e aí nasceu uma espécie de procissão. Que ninguém sabia exato quem era mais líder. Se era o homem da luz ou o profeta. E eles por muito tempo disputavam quem era mesmo o guia.

Naquele momento nasceu a peça, porque a primeira peça que eles fizeram era uma trupe perdida num deserto. E tinha o homem da luz e tinha o profeta, guiando. E depois iria ter a esfinge. Porque a trupe atravessa o deserto, cruzava vários episódios, cruzava tempestades, cruzava uma esfinge, que... e perguntam para essa esfinge onde fica a Torre Babelina? Ou seja, o que aconteceu ali... eu acho, com muitos poucos elementos, o Renato e o Sérgio juntos, propuseram, o que? Uma espécie de experimentação onde cada um sofria uma metamorfose na sua qualidade de presença. Então, eu acho que ali ele nos ensinou alguma coisa. Uma espécie de dispositivo para o qual não se sabe de nada. A não ser a presença, o corpo, afirma Pelbart. Ana Carvalhaes “lembra que não existe um método da Ueinzz. A gente inventa a cada dia um Ueinzz novo. Não existe o que é a gente ensinar Ueinzz. A gente também não sabe o que que é. A gente inventa junto” (entrevista 3).

Aí que resolveram, a trupe andando no deserto, aí que veio o roteiro. A trupe vai procurar a Torre chamada Babelina, a Torre de Babel, e no meio do caminho cruza; na verdade, ele é um oráculo, não é uma esfinge, e ele é assim uma espécie de oráculo que fala coisas estranhas, ninguém sabe o que ele está falando. Então perguntam para ele: - Grande Oráculo de Delfos, onde fica a Torre Babelina? E aí, ele era um ator bem confuso. Às vezes, ele respondia a cidade onde ele tinha nascido, Bauru. E perguntavam de novo: - Grande Oráculo de Delfos, qual é a palavra mágica em alemão? E aí vinha: Ueinzz! E aí que

começou, o som começou a girar por assim, auto-falantes. Aí já era a peça mesmo. Auto falantes que ficavam girando, o som girava pelo teatro inteiro: Ueinz! Ueinz! Ueinz! Ueinz! E aí que batizaram a peça: Ueinz: Viagem a Babel. E a partir daí que nasceu o nome do grupo que era Ueinz. Agora, o que quer dizer Ueinz, ninguém sabe. Mas essa falta de sentido também tinha a ver com a proposta da Ueinz?

ficou claro para nós uma outra coisa. Que, no fundo, mesmo as coisas mais estapafúrdias, ou, sem sentido; cabiam. Ou seja, tudo poderia ganhar um lugar desde que se acoplasse a esse ambiente de performance. Eu acho, que cada uma dessas pequenas iniciativas eram disparadores, mas não eram da ordem pedagógica. Mas a gente ao ser disparado para alguma ação, a gente está experimentando. O importante é que a gente está aprendendo, mas é um sentido diferente de aprendizagem que não é que eles nos transmitem alguma coisa, os diretores, não é que eles transmitem, eles montam, por exemplo, um pequeno exercício... Montam um pequeno dispositivo que dispara um, nas pessoas certas, coisas que são inantecipáveis. E isso, aí eu já não sei se é um aprendizado, ou, você dá um sentido diferente. É aprender a habitar um espaço. (Pelbart, 2021, entrevista 2)

Figura 3: Cia. Teatral Ueinz, Alexandre Bernardes e Leonardo Lui Cavalcanti, *Cais de Ovelhas*, Arika, Episode 7: We can't live without our lives, Glasgow, 2015.



Fonte: Arika. <https://arika.org.uk/no-ready-made-men-performance/>

E Pelbart conclui dando sentido àquilo que pensamos não ter sentido: “Tudo ganha potência, mesmo o silêncio. Mesmo o não-sentido. Mesmo o

balbucio. Mesmo a queda no chão, como o Alexandre, várias vezes caía, mesmo vários outros, né? Uma queda é uma cena fabulosa. O Gui caindo é o mundo explodindo, mais ou menos”. Esse sentido de “não sentido” é a matéria-prima da criação da Ueinz.

1 . Vidas por um triz

1.1 Gravidade Zero

Por isso tudo, desde 2014, nunca mais me separei do Ueinz.

Porque de repente virou minha vida, sabe? É um lugar que eu me sinto livre; eu posso fazer o que eu quiser. O que eu

quiser em um sentido... Eu posso dormir, eu posso fumar, posso sair e ficar lá fora tomando sol. É uma liberdade de ser, sabe? É uma liberdade de ser. A gente é tão tolhido, tão constrangido o tempo todo... E lá eu posso... A gente brinca que as pessoas vão lá para conseguir dormir. Então, é um oásis realmente, esse encontro. (Jayme, entrevista 11)

A partir dessa experiência de vida que veio ao encontro de meu interesse pela performance e, em particular, pela educação, resolvi aprofundar meus conhecimentos sobre o teatro pós-dramático e sobre as relações entre a performance, o humanismo e a educação, buscando uma fundamentação teórica e aplicações práticas para entender com maior profundidade esses processos. Assim, as experiências que vivi juntamente com os demais integrantes da Companhia indicaram para mim um caminho de convergência entre a encenação teatral-performática, a virtualidade tecnológica, devido a crise da pandemia de coronavírus e os atuais ensaios remotos e os jogos teatrais adaptados praticados pelo grupo em um contexto de co-direção. Podemos dizer que as pessoas aprendem muito ali, mas ninguém ensina nada, pelo menos no sentido convencional. Como observamos no depoimento de Eduardo Lettiere:

A minha ideia nunca foi aprender a fazer cena. Na verdade, a minha ideia sempre foi conseguir estar em cena sem ficar com muito medo ou com muita vergonha; ou, com muitas restrições. Era mais uma disposição de estar junto com todo mundo do que uma vontade de aprender a fazer teatro. (Lettiere, entrevista 13)

Quando perguntei ao Edu Lettiere se ele tinha aprendido a ser Ueinz? Se estava aprendendo? Se isso se aprende? Estando lá a tanto tempo; ele respondeu que “no Ueinz, se tem alguma coisa que a gente conseguiu fazer esse tempo todo, é continuar juntos”. Ele achava que

o que a gente aprende é a conviver junto, ali. Isso a gente vai aprendendo. São muitos anos. São muitas experiências, juntos. Muitos tipos diferentes de experiências. Então, acho que isso, sim. Não sei se dá para chamar de aprender, mas conseguir ficar mais tranquilo no papel de ator. Porque é como se eu tivesse dois papéis em cada peça. O papel de ator e o papel da peça, mesmo. (Lettiere, entrevista 13)

Longe do texto, nossas cenas desenvolvem-se num ambiente socialmente inclusivo onde os gestos desvelam os dramas latentes de cada

performer. Desde o início me senti convidado a integrar o processo de convivência que predominava na Companhia.

Entretanto, os integrantes da Ueinz se identificam com a performance como se fosse um ponto de partida para os trabalhos na Cia.

eu tinha experiência em estar em cena, estar ao vivo. Porque eu sempre toquei mesmo, desde a adolescência. E eu, mesmo no começo, quando eu comecei a tocar, tinha uma coisa performática no jeito que a minha banda lidava, que, a gente não era, principalmente eu, eu falo bastante por mim, tecnicamente eu era bem ruim, tecnicamente na questão de tocar o instrumento. Só que tinha uma interação, tinha uma presença de palco que era uma coisa que me interessava. E no meu caminho, na minha trajetória, dentro das artes visuais eu tenho muitos trabalhos que de algum jeito se ligam a uma performance. (Pontogor, 2022, entrevista 12)

Para dar mais um exemplo do trabalho que desenvolvemos na Cia., segue um breve relato da temporada de *Gravidade Zero* em Amsterdam, em 2016, já citado brevemente anteriormente. Durante os 10 dias que permanecemos em Amsterdam foram realizadas três encenações desse acontecimento dramático em dois teatros, o Badhuis e o Dokzal. O grupo contava na ocasião com vinte e dois integrantes. Ficamos hospedados todos juntos, em um *hostel* no bairro de Bos em Lommer, na parte oeste da cidade. Para ir aos ensaios utilizamos o transporte público (*tram*), convivendo com as pessoas locais. Esse também era o meio utilizado para o deslocamento pela cidade para cumprir com outros compromissos constantes na programação do evento e inclusive para fazer turismo, nos dias de folga.

No final da viagem, Alexandre Bernardes repetia uma frase sem parar, como se falasse com um outro plano: “A passagem!” “Essa é a passagem!” Pode ser que se referisse ao bilhete do *tram*, uma vez que, sem ele, os espetáculos em Amsterdam não aconteceriam porque não contávamos com outro meio de transporte. Mas no contexto também poderia significar algo mais transcendental. Ele estava endiabrado nessa viagem. Quase fora de controle.

Em uma das apresentações ele invadiu todas as cenas chegando a ser empurrado para fora pelo V.. No museu Van Gogh, no dia de folga da trupe, ele gritou gol repentinamente e o grupo foi expulso do museu pelos seguranças depois

do G. tentar dar explicações ao guarda. Ele continuava repetindo que havia encontrado a passagem. No último dia ele perambulava pelo palco mal conseguindo falar, apenas fazendo um “T” com as mãos, como os técnicos de vôlei fazem para pedir tempo durante a partida. Na viagem de volta ele precisou ser sedado e no aeroporto ele já estava totalmente fora de controle. Mais tarde o Y. comentou que ele havia encontrado a passagem.

Alê, como era chamado entre nós, faleceu logo depois de retornarmos dessa viagem para a Holanda. Ele era um dos principais atores do grupo e catalisador do coletivo, muito estimado por todos. Uma boa imagem está em como Pelbart descreve o grupo em **Esquizocenia**:

Cada um dos seres que comparece em cena carrega no corpo frágil seu mundo gélido ou tórrido... Uma coisa é certa: do fundo de seu isolamento pálido, esses seres pedem ou anunciam uma outra comunidade de almas e corpos, um outro jogo entre as vozes – uma comunidade dos que não têm comunidade. (Pelbart, 2007B, pp. 53-54)

Certa vez, disse a Alexandre que ele tinha criado um gênero novo de teatro, onde o palco era um divã e o público, o analista. Ele era muito respeitado pelos outros integrantes do grupo e desfrutava de total liberdade de criação. Enquanto a Companhia ensaiava e se preocupava com a ordem das cenas, o que cada um deveria fazer, falar, cantar etc., com relação à participação dele, só sabíamos que ele iria performar sua parte e que esta entraria em determinado momento da peça. Mas o que ele ia fazer ou falar, ninguém realmente fazia qualquer ideia. Ele às vezes gritava palavras de ordem, lançava manifestos em cena, ou simplesmente vociferava. Tinha uma presença de palco gigantesca, chegando mesmo a invadir, como falado acima, a representação dos outros.

No caso de *Gravidade Zero*, o cenário era feito de lixo reciclável.. “Lixo é lixo em qualquer lugar”, disse Pedro França, artista plástico e ator da trupe enquanto saía numa Van com uma das integrantes do coletivo *If I Can't Dance I Don't Wanna Be Part Of Your Revolution*, para buscar entulho num lixão da cidade a fim de construir o nosso cenário. O palco consistia em uma grande árvore em um dos cantos do teatro, enquanto bolas de isopor derretidas grandes e pequenas, pintadas com spray, ficavam espalhadas por todo o chão. O figurino

confeccionado por Simone Mani, figurinista e parceira do grupo, era composto por macacões de tecido sintético tingido.

Figura 4: Cartaz do ensaio aberto e *Gravidade Zero*, Casa do Povo, São Paulo, 2017.



Fonte: FaceBook Ueinz.

1.2 Jogos teatrais na Ueinz

Renato Cohen, primeiro encenador da Companhia Teatral Ueinz, na década de 1990, usava jogos teatrais adaptados e improvisados, para além de jogos consagrados como Dar e tomar, Caminhada no espaço, Transformação de objetos, Exposição, Ouvindo o ambiente, para dar alguns exemplos, de Viola Spolin, como disparadores do processo criativo da Companhia. Os efeitos dos jogos teatrais, adaptados para o contexto da Ueinz, não pode ser

menosprezado. Isso pode ser sentido no depoimento de Leonardo Cavalcanti, um dos performers:

[...] o que eu senti bastante, principalmente nesse último que a gente fez [na oficina virtual que você propôs], foi essa coisa de brincar como uma criança. Isso ajuda muito. Você vai se soltando mais. E todas as vezes que a gente fez com o pessoal lá do Ueinz eu senti bem essa conexão. Porque a pouco tempo atrás tinha tido um outro exercício [virtual] que a gente fez com a Ana. A proposta era falar uma língua que não existisse. Eu acho que eu não consegui fazer. Não consegui me soltar muito. Nessa hora, que a gente estava fazendo com esses que você trouxe, o que aconteceu; acho que apareceu a Erika, ela tinha acabado de chegar ali. Eu vi que ela apareceu e eu lembrei de um personagem que ela fez uma vez na peça do Cássio. Ela chegava e falava também em uma outra língua. Então, eu peguei meio que esse gancho e consegui me soltar de um jeito que era como se eu estivesse fazendo essa interpretação, dessas conexões... (Cavalcanti, 2022, entrevista 8)

Ana Goldenstein Carvalhaes, por mim considerada uma das mais brilhantes discípulas de Cohen, – levando em conta a função do encenador atualmente estar mais pulverizada entre os integrantes – funções, na verdade, cambiantes entre os participantes, também em entrevista, admitiu usar jogos adaptados e improvisados com o grupo como parte do processo criativo. Eu me coloco como discípulo dela.

[...] a relação de Cohen com a arte é fundamental para compreender a relação da Ueinz com o teatro. Ou seja, compartilha o entendimento da performance de Renato Cohen como pesquisa e experimentação do acontecimento cênico, que comporta uma espécie de suspensão das significações dominantes, na abertura de um espaço-tempo da indeterminação, da imprevisibilidade, constituído por uma infinidade de materiais de expressão, simbólicos, sígnicos, linguísticos, que geram reflexões sintáticas e semânticas, mas também por forças exteriores à linguagem articulada do verbal, extralinguísticas, por semiologias a-significantes. Estes são os vetores de subjetivação operados no devir-acontecimento performático, que possibilitam conexão com o plano das forças, sem que necessariamente sejam significadas, identificadas, ou ainda sem que estejam ligadas a uma sintaxe específica, e que permitem vibrar no que não é visível. (Carvalhaes, 2018, p. 78)

Nas minhas experiências busco reproduzir essa dinâmica. Na apresentação para a disciplina da professora Sumaya Mattar, por exemplo, o nosso grupo de alunos tinha quatro integrantes e íramos dar uma aula para o

restante da turma. Propusemos um jogo teatral improvisado abarcando os interesses de cada um de nós do grupo. Ancestralidade, acessibilidade, teatro e pintura. A ideia era que em duplas, os educadores, primeiro, dessem as instruções para a proposta para o restante da classe. Um gesticularia e o outro, com a câmera fechada, narraria com a voz as instruções. A instrução era pintar em papel ou tecido uma parte do corpo e mostrar para o restante da turma dizendo como fez o desenho, em duplas, com mímica e narração, como os educadores, no caso, nós do grupo, exemplificamos. Tratava-se da disciplina **Arte, Experiência e Educação - Cartografias de Si: Processos criativos e percurso de formação de professores** que cursei na Escola de Comunicação e Artes na USP no primeiro semestre de 2021 para o presente trabalho.

Durante todo o semestre acompanhamos essa disciplina de maneira online, devido a crise sanitária, o que foi um desafio para muitos alunos e para a professora Sumaya também. Com esta aula, que exemplifico agora, não foi diferente.

As duplas de alunos seriam voluntárias. Todos deveriam ficar com as câmeras fechadas, menos de quem estivesse gesticulando, sempre em duplas, um com mímica e o outro, com a câmera fechada, com a voz. Tanto os gestos como a narração seriam improvisados, mas preservando-se o que se queria dizer.

Depois das orientações, um aluno e uma aluna abriram a câmera se voluntariando. Mostrariam o desenho e diriam como ele foi feito; se revezando, com mímica e narração simultâneas. Para surpresa de todos, o menino, num arroubo de criatividade, fez uma serenata com playback e microfone enquanto a menina tentava narrar a música de dor de cotovelo que ele cantava. A menina havia feito um desenho cheio de beijos com batom no papel e ali, como no teatro, nascia uma cena. Interessante dizer que nem o menino nem a menina tem trajetória pela saúde como é comum na Cia. Teatral Ueinzz.

Foi incrível. Eu estava acostumado a ver isso acontecer presencialmente no teatro misturado com performance feito pelo grupo com a Ana Goldenstein encenando. Mas online foi a primeira vez. Como Leonardo Lui Cavalcanti afirmou em citação anterior, aconteceu na oficina online que propus para a Cia. também.

Certamente tem a ver com a presença. Um dom. Uma química com a máquina que gera essa conexão entre as pessoas. Disparada pelo dispositivo improvisado de adaptação e criação de novos jogos teatrais.

A aula da Sumaya realmente foi um grande desafio. Mas mesmo remotamente conseguimos manufaturar cadernos, bordar, criar e compartilhar imagens artísticas, apresentar temas de estudo para o restante da turma.

Com relação a essa aula em que propusemos o jogo teatral, antes do nosso grupo, outro grupo se apresentou. Eram nossos colegas e a atividade foi fazer um chá. Talvez esse aquecimento tenha favorecido a cena surgida depois entre os dois alunos voluntários. Uma coisa é certa, todas as vezes que encenei por acaso nos ensaios da Cia. Teatral Ueinzs presencialmente, nunca houve essa conexão que tivesse levado a criação de novas cenas. Por isso a disciplina Arte, Experiência e Educação - Cartografias de Si: Processos criativos e percurso de formação de professores foi tão importante para esta pesquisa. Mais especificamente a aula que exemplifiquei anteriormente e pelo curso todo ter sido online.

Uma constante nas entrevistas com integrantes da Cia Teatral Ueinzs foi a pergunta: Por que inicialmente entrevistar apenas os educadores/coordenadores? O melhor que consegui pensar até agora foi, levando em conta a oficina a ser feita com o restante da Companhia, me colocar no lugar do encenador para poder comprovar minha tese. Talvez a questão da divisão nunca encontre uma resposta.

acho que essa divisão é uma coisa que a gente vem tentando desde o começo mitigar ela cada vez mais e acho que essa é uma ideia potente do grupo. Acho que a gente conseguiu muito. A gente tem uma história que começou em um hospital dia. Então, era um grupo a princípio terapêutico. Onde essa divisão é muito colocada; desde o início. Nesse sentido, eu acho problemático sustentar isso a essa altura do campeonato. Mas, ao mesmo tempo, essa ideia de divisão é uma coisa que acompanha a gente até hoje. (Lettiere, 2022, entrevista 13)

Esse foi um dos insights mais interessantes que obtive a partir das entrevistas. Aliás, o próprio método utilizado nas entrevistas acabou sendo inusitado, pois, com o pessoal do Ueinzs, não funciona uma hierarquia rígida entre entrevistador e entrevistado. Por isso muitas vezes eram eles, os

entrevistados, que me faziam perguntas, às vezes muito difíceis de responder como essa posta acima.

Em nossa criação coletiva, a autoria é posta em xeque, e todos participam da feitura de um “texto” que não é apenas literário. Podemos partir de improvisações surgidas de aquecimentos. Às vezes, alguém se lembra de um poema, texto, música ou filme que diz respeito aos temas trabalhados no momento, ou de algum material do qual simplesmente gosta, e traz para o grupo. Mas esses materiais podem ser apenas outros dos tantos que aparecem e desaparecem durante o processo. Alguns deles compõem e interagem com cenas e criam sentidos novos, e assim permanecem no processo. Alguns são abandonados. (Carvalhaes, 2018, p. 87)

No último mês, na oficina online que eu propus aos integrantes do coletivo, eu vinha oferecendo jogos teatrais da Viola Spolin adaptados para o ambiente virtual e porque não dizer adaptados para aqueles integrantes do grupo. Hoje se criou a conexão. Essa conexão leva a criação de cenas que leva a montagem dos espetáculos da Companhia. É bom que se diga que isso já aconteceu antes na aula da Sumaya anteriormente, com pessoas que não necessariamente tinham percurso pela saúde. “Foram exercícios. Mas não viraram cenas da peça. Foram exercícios que foram fazendo. Foram pegando o jeito até achar a cena, quando achou a cena, ficou na cena” (Carlos André Balthazar, Entrevista 5).

Quando perguntei para a Paula Francisquetti se ela podia dizer que em algum momento; primeiro, se ela se considera uma performer e se em algum momento aprendeu a fazer isso que a gente faz no Ueinz? Ela disse: “Eu aprendi ao longo do processo. A gente aprendeu um com o outro; juntos. Cada um de uma forma muito singular. Acho que teve uma transmissão de uma pessoa para outra disso que é feito” (Francisquetti, entrevista 11). Eu comentei com ela que tem todo esse trabalho de aquecimento para atingir essa conexão e criar as cenas todas e criar os espetáculos. Esses aquecimentos, esses jogos facilitam a criação dessa conexão que gera, enfim, todo o resto. Mas segundo a Paula há muito mais que isso.

eu acho que para além dos jogos, tem uma forma de estar junto. Que entra nisso um pouco. Vamos dizer, desse caldeirão. Eu acho que tem uma história, entra em um lugar que tem uma atmosfera, uma forma de estar junto. Onde, principalmente nas viagens, que tem uma convivência mais adensada e que alguma

coisa que acontece fora da cena, as vezes migra para a cena. E o contrário, também; alguma coisa que surge na cena, migra para a convivência, alguma coisa que a gente está vivendo, também vai para a cena. Então, acho que tem algo que vai além dos jogos. Acho que eles têm uma importância, mas acho que muito mais do que os jogos eu acho que é uma forma de estar junto. É uma questão para mim. (Francisquetti, 2022, entrevista 11)

Foi a conclusão a que cheguei a partir de meu próprio trabalho na Ueinzz. Ainda que a metodologia de trabalho do Ueinzz seja algo inédito.

É assim que funciona: a energia do grupo brinca com aparição e desaparecimento, e, numa dinâmica feita de diversos planos distintos, vamos navegando no nosso universo próprio e desmedido. Onde o caos parece reinar, há uma complexidade pouco visível ao olhar macro. Toda criação é feita numa zona de indeterminação. É ali que puxamos os fios que resultarão numa peça. (Carvalhaes, 2018, p. 81)

Segundo Lehmann, mesmo a arte que nega pela provocação deve criar o novo com base em sua própria substância ganhando identidade a partir de si mesma e não pela negação das normas anteriores (1999, p. 16). O teatro simbolista do final do século XIX também representou uma etapa decisiva para a emergência do teatro pós dramático, pois o caráter estático de sua dramaturgia, com tendência ao monólogo poético, opõe-se frontalmente à dinâmica linear e progressiva do drama convencional. Segundo sua concepção, o teatro estático de Maurice Maeterlinck representou a primeira dramaturgia antiaristotélica da modernidade europeia. Esse teatro construído da distância entre os elementos permite ao espectador separar os diferentes enunciadores do discurso cênico.

Convivem, de modo simultâneo, uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva” de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas que levam o espectador a uma experiência diferenciada de percepção, criando um paralelismo de estímulos (LEHMANN, 1999, p. 25). Privilegiando o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos, criam-se elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva. Outro recurso ligado a mesma matriz é a multiplicação de dados de enunciação cênica resultando em espetáculos sobrecarregados de objetos, acessórios e inscrições, cuja densidade desconcertante chega a desorientar o público (LEHMANN, 1999, p. 25).

No teatro pós-dramático, a música transforma-se numa espécie de dramaturgia sonora, que ganha autonomia. O texto musical também pode ser composto da melodia das falas dos atores, de timbres e acentos diversificados que tem origem em particularismos étnicos e culturais. Segundo Lehmann (1999, p. 25-26) a dramaturgia visual em geral acompanha a sonora no teatro pós-dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois, se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de sequências e correspondências espaciais sem se subordinar ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico. Até a frieza formalista de certas imagens dessa dramaturgia pode funcionar; segundo Lehmann (1999), como provocação, e é compensada pela corporeidade intensiva do ator, que se torna absoluta quando a substância física dos corpos e seu potencial gestual são o centro de gravidade da cena. Pode-se incluir, nessa tendência, a presença de corpos desviantes no teatro contemporâneo que, pela doença, pela deficiência, pela alteração da normalidade, chegam a formas trágicas da expressão, como a encenação da peça *Ueinzz*, com a direção de Renato Cohen, realizada com os doentes mentais do hospital-dia A CASA. Ao analisar esse teatro de corporeidades, Lehmann introduz a categoria mais polêmica do pós-dramático: a pura presença.

A utopia da presença não só apagaria a ideia de representação da realidade, mas, no limite, instauraria um teatro não referencial, em que o sentido seria mantido em suspensão. Quase no final do livro, o ensaísta retoma a mesma ideia, observando que o “corpo físico torna-se uma realidade autônoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção, mas, por sua presença, se manifesta como local onde se inscreve a memória coletiva”. (p. 26-27) Porém, no que diz respeito à escrita pós-dramática, propriamente dita, foram os textos do dramaturgo alemão Heiner Müller as criações estéticas qualificadas como as iniciativas mais ousadas de ruptura com os padrões anteriores. Acerca de seu trabalho e das concepções que o norteiam, o mencionado artista assim se manifestou, em carta, ao editor da revista *Theater der Zeit*:

A necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento

torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha “pé e cabeça” (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade. (MÜLLER, 2003, p. 34)

Figura 5: Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Núcleo da Artes, 2015.



Foto: Nathalia Tôrres

Apoiado em Benjamin e dando continuidade crítica a sua teoria da arte, Müller entende o artista como engenheiro da expropriação de si mesmo. Se Brecht ainda via o espectador como “confabulador”, o receptor no teatro de Muller deve ser entendido como “coprodutor” em um teatro transformado em “laboratório da fantasia social (2003, p. 48). Renato Cohen é uma referência básica em sua área. Para ele “a performance rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação; permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc. (GLUSBERG, 2009, p. 27). É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromisso com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação – esta, a força motriz da arte

(COHEN, 1989, p. 45). A marca deixada por Cohen é até hoje reconhecida e valorizado pela Cia. Teatral Ueinz.

Renato tinha uma imaginação, assim, performática, que marcou o Ueinz; sem dúvida. Ele tinha também um gosto pela ritualização teatral. Alguns exercícios que ainda hoje a gente repete. Tem uma coisa da presença do mito, dos mitos, eu acho que várias coisas ele trouxe para o Ueinz. (Pelbart, 2021, entrevista 2)

A arte cênica deixa de ser essa coisa fechada, aprisionada ao espaço do palco e rompe totalmente com sua sujeição ao texto escrito, para converter-se num verdadeiro ato, submetido a todas as solicitações e distorções ditadas pelas circunstâncias, e na qual o acaso volta a ter importância. Com relação a vida, o teatro Jarry tentará traduzir tudo o que a vida dissimula, esquece ou é incapaz de expressar. (GLUSBERG, 2009, p. 22) O nome live art não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada live porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Esse aspecto do dia-a-dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo dessa forma, causalidade com casualidade (GLUSBERG, 2009, 32).

Podemos dizer, por exemplo, que os processos de atuação colocados em prática pelo ator pós-dramático envolvem um horizonte técnico e expressivo mais alargado se comparado àquele do ator dramático. De fato, idealmente falando, e em sintonia com a abordagem de Lehmann, o ator pós-dramático deve possuir competências que transitam entre o teatro dramático, o circo, o cabaret, o teatro de variedades, o teatro musical, o teatro-dança, e a performance, dentre outras manifestações que compõe o continuum das artes cênicas ou performáticas. (GUINSBURG p dissolução. 92-93).

Na Companhia Teatral Ueinz o processo de construção do espetáculo em que o texto é gerado pelo jogo espontâneo dos atores que, guiados ou não por um diretor, debruçam-se sobre um tema, uma história ou qualquer outro tipo de material motivador. Em muitos casos, não apenas a função do dramaturgo é substituída pelo trabalho dos intérpretes como também outras funções de criação, como o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e o diretor musical. Como

o texto fica em segundo plano, desencadeia-se um processo criativo tal qual o descrito por Bonfitto (2013, p. 158):

[...] a ordem da representação é vista geradora de significados ao passo que a ordem da presença é vista como geradora de associações, memórias, que se materializam de forma totalmente imprevisível para o observador ou espectador, e que implicam em uma, no ator, no performer, das fronteiras existentes entre corpo e mente, gerando múltiplas possibilidades de incorporação (embodiment).

Essa forma de arte combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao happening, sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público.

A noção do método do *Work in Progress* é o que mais se aproxima da metodologia adotada pela Companhia Teatral Ueinz. É o que podemos deduzir da observação dos ensaios que na verdade são espetáculos sem público externo. Ninguém ali é ator, todos são performers. Enquanto um ator interpreta uma cena os outros assistem. É essa mesma pessoa que assiste de fora que, em outro momento, está interpretando uma cena e os outros assistindo. Sendo que qualquer um a qualquer momento pode participar da cena que está sendo desenvolvida.

Dessa maneira todos participam do processo, mesmo que não tenha sido programado, bastando estar presente e se sentir tocado pelo acontecimento cênico. Cada um sente o momento certo de entrar em cena, como aconteceu comigo

teve um momento que eu estava sentado assistindo e a Amélia passou, eu acho que era no *Cais de Ovelhas*; ela passou convidando, era a cena do exorcismo do Colombo. Ela passava, ela era a garçonete, ela passava oferecendo cachaça e eu aceitei. Quando eu aceitei eu estava dentro da cena. (Jayme, 2021, entrevista 4)

Outro exemplo do convívio entre as pessoas que fazem parte da Companhia pode ser as invasões cênicas do já falecido ator Alexandre Bernardes que durante os acontecimentos da trupe invadia as cenas dos outros, mesmo com o espetáculo em andamento. Ele chegava a fazer isso até em

apresentações de outros grupos, em espetáculos de terceiros, fazendo eco das palavras deleuzianas:

“It is not the marginal who create the lines; they install themselves on these lines and make them their property, and this is fine when they have that strange modesty of people of the line, the prudence of the experimenter, but it is a disaster when they slip into a black hole from which they no longer utter anything but the microfascist speech of their dependency and their giddiness: ‘We are the avantgarde,’ ‘We are the marginal’ ” (DELEUZE, 2007, p. 139).

Um dos dispositivos usados pelo Ueinz, os aquecimentos e os jogos teatrais adaptados e improvisados fazem com que todos os atores sejam verdadeiros performers, ou seja, que cada um crie o seu próprio *script*. “*The minor invents new forms of existence, and with them, in them, we come to be*”. Mas se não há funções predeterminadas como se distribuem as competências dentro do grupo? Na minha percepção, vejo que

Tem hora que um faz uma função, tem hora que outro faz outra e depende das circunstâncias na hora. Por exemplo, eu já vi o Pedro fazendo papel de terapeuta segurando a crise do Aécio. Porque aí você não estava, a Ana não estava. Estava lá na hora o cara surtando, alguém tem que segurar a bronca. Ou, não, também, sei lá. Aí eu pensei nessas funções cambiantes, quem está ali na hora [...] Mas tem essas funções que sustentam o trabalho, sabe? Então, pô, tem que ter alguém, por exemplo, o Usba (ODEC). É o cara que bota a trilha sonora lá para a galera dançar. O cara manja muito de música. E aí rola uma super dança. Quando ele não está, a Ju faz isso. Quando a Ju não está, outro faz isso. Tem que ter alguém para ligar lá a caixa de som. Pegar a caixa de som. Plugar teu cabo que liga o celular na caixa de som; então, tem essas funções. Pode ser qualquer um fazer. Mas são funções que sustentam o trabalho. (Jayme, 2021, entrevista 4)

A Companhia Teatral Ueinz comporta vários tipos de pessoas. O que demanda diferentes níveis de responsabilidade. Tendo em vista também que o grupo trabalha sem diretor já há bastante tempo. Para dar um exemplo temos o papel do encenador, do sonoplasta, da figurinista, do motorista, da iluminadora. O principal é que todos podem, eventualmente, ocupar qualquer uma dessas posições a depender da ocasião e da disponibilidade de cada um. “Entre estas dos fuerzas, de reunyón y de dispersión, de cristalización y de disolución, es donde se sitúa el nosotros: en una situación móvil, cambiante, processual y

dinâmica” (Rojo, 2016). De acordo com Ana Goldenstein Carvalhaes: “o encenador ele é um cara que... ele organiza as colaborações de todo mundo. E trabalha com um regime aberto. O diretor, ele tem uma postura mais hierárquica. Ele toma decisões sozinho” (Carvalhaes, entrevista 3). Esse foi o método adotado por muito tempo pela Cia. Teatral Ueinz, desde a época em que Renato Cohen participava dos ensaios. Ele “trabalhava e se declarava encenador. Trabalhando nesse regime de colaboração. E agora, a gente cancelou essa figura. A gente trabalha sem diretor ou encenador” (Carvalhaes, entrevista 3). Erika Inforsato também discute o método deixado por Cohen:

Fazia muitas coisas ritualísticas. Que era bem bonito o jeito. Ele... Porque ele estudava muito isso da performance. Essas... Eram espécies de núcleos temáticos; tópicos, de rituais que ele fragmentava e a gente ficava experimentando. E alguns jogos desses mais usuais, de aquecimento. Ele prezava muito por isso. Por uma conexão mais coletiva. Porque, também, isso, né? De preparar o corpo. Ele tinha muita essa aposta da preparação do corpo, da voz e de fazer isso juntos, imantando um pouco, conectando um pouco todo mundo. Um processo. (Inforsato, 2021, entrevista 4)

Figura 6: Ensaio da Cia Teatral Ueinz, Cada do Povo, São Paulo, 2022.



Fonte: Centro Cultural do Ministério da Saúde.
<http://www.ccms.saude.gov.br/noticias/saude-com-arte-ueinz-sp>

Um exemplo e resultado desse processo foi narrado por Leonardo Lui Cavalcanti:

Tinha uma moça que acho que era da MPB lá de Belo Horizonte que fazia... fez parte da nossa peça e tocou uma música. E ela tinha uma voz bem aguda; bem fina. Então, quando eu cantei essa... Não, eu não cantei o tango, eu cantei uma música do Raul Seixas; Guita. Eu comecei cantando na hora e depois eu joguei um agudo que ficou muito bom. A questão é que acabou ali e aí foi para a cena final e deu super certo. As pessoas me parabenizaram depois. (Cavalcanti, 2022, entrevista 8)

Afinal, para que serve um jogo teatral num grupo performático como a Ueinz? Talvez o relato de um dos entrevistados, Marcos Marabelli, sirva para esclarecer isso: “quando a gente fez aquele exercício de todo mundo falar juntos, ou esperar um terminar para depois falar, você tinha que se concentrar para se organizar para como fazer aquilo; e se concentrar, também”. Os jogos não servem apenas para criar cenas de teatro, mas como aprendizado de vida. Porque “às vezes quando você está conversando com uma pessoa, e a conversa está empolgada, por exemplo, a conversa está empolgada, aí, você quer falar alguma coisa, sem querer você atropela a fala da pessoa”. Ele conclui: “Então, na vida você tem que prestar atenção para esperar a pessoa terminar de falar para você colocar a sua fala” (Marabelli, entrevista 6). Voltando a lembrar da figura do Renato, é como se esse encenador; ele facilitasse, proporcionasse esse estado performático, essa potência que foi, a meu ver, disparado por esse jogo teatral improvisado.

1.3 O acontecimento

Quando um jogo teatral vira uma cena, pode surpreender até mesmo o próprio performer. Como aconteceu com o Leo Cavalcanti: “A questão é que no dia dessa apresentação, que era no domingo se não me engano, eu fui me sentindo mais... sabe? Tinha uma coisa mais solta. E aí, quando eu entrei em cena, eu entrei falando em espanhol” (Cavalcanti, 2022, entrevista 8). Mas isso não deve confundir o performer, ao contrário isso o deixa mais à vontade e solto.

Me deram um microfone, eu estava com o Colasi como imperador lá, o Colasi olha assim: - Mas como? Está falando outra língua? (Risos) E aí o público Hahahaha! Todo mundo desabou. Eu comecei a me comunicar com ele desse jeito. Foi muito bom. E no final, para finalizar a cena, queriam que eu cantasse. O pessoal queria que eu cantasse, porque eu não fui com o violão, não treinei nada. O que acontece, como eu estava falando em espanhol eu lembrei que o Raul Seixas canta um tango em espanhol. (Cavalcanti, 2022, entrevista 8)

Chamamos este teatro de “teatro misturado” com a arte da performance que também se relaciona ao conceito Deleuziano de “Minor” assim como citado por Erin Manning em seu livro **The Minor Gesture**. Podemos também levar em consideração outro conceito, a “Pequeña Pedagogia” formulado por Bertolt Brecht.

Este tipo de dispositivo actualizaría lo que Bertolt Brecht denominó “pequeña pedagogía”, en contraste con la “gran pedagogía”, pues estamos hablando de comunidades que cooperan para producir espectáculos que requieren la presencia de espectadores que observan, se divierten o admiran lo hecho por otros y aprenden algo desde fuera. (SANCHES, 2016)

O Minor seria o acontecimento dentro do acontecimento. As invasões de Alexandre Bernardes, por exemplo, onde como nos explica Manning, o acontecimento se materializa em toda a sua atomicidade. Porém, para se obter esse resultado, precisamos partir o átomo. E esse átomo, no nosso caso seriam os jogos teatrais de Viola Spolin, improvisados e adaptados, partidos. Segundo a proposta da Pequeña Pedagogia de Brecht:

Podemos imaginar dispositivos que sirven para producir piezas colectivas. Se trata de asegurar una coherencia entre la actuación colectiva y el hacer colectivo durante el proceso de creación, sin poner en riesgo el efecto estético y discursivo de la pieza. En este sentido, el dispositivo podría ser descrito como un marco que permite a una multiplicidad de personas reconocerse a

sí mismos como sujeto colectivo, un “nosotros”, y como una serie de reglas que garantizan que cualquiera pueda acceder al mismo. (SANCHES, 2016)

Outro exemplo de convívio expandido são os rituais da Oficina de Dança e Expressão Corporal, ODEC; lá “todos” dançam. Trata-se, a meu ver, e na opinião de muitos frequentadores, de uma convivência radical. É um espaço público aberto a quem quiser entrar. Música. Corpos suados. Dança. Poesia e Epifania.

São coletivos que acolhem a participação de qualquer pessoa, independente de sua condição social ou de saúde, inclusive aquelas consideradas vulneráveis por questões ligadas à saúde mental, deficiências ou vulnerabilidade social. Alguns deles estão envolvidos desde a década de 1990 com o movimento da luta antimanicomial, que reivindica o direito ao cuidado de pessoas com sofrimento psíquico em liberdade e busca criar espaços de acolhimento da loucura nos espaços de convívio social. (Valent; Menezes, 2021, p. 291)

Assim, como no teatro misturado com performance da Companhia Teatral Ueinzz, na ODEC, basta estar presente para participar da cena. A única condição é tirar os sapatos. O rito costuma durar 3 horas aproximadamente. Primeiramente se improvisa uma dança coletivamente, depois se forma uma roda da palavra, da poesia, para quem quiser oferecer uma palavra ao grupo que é anotada e publicada em livro posteriormente. No final, todos saem para almoçar juntos nos arredores da galeria. Pode-se dizer que se trata de um trabalho meta-autoral.

As Alfred North Whitehead emphasizes, it is the event's atomicity, its capacity to be fully what it is, that ultimately opens the way for the potential of what is to come: without atomicity, in an arena of pure becoming, there would be no “elbow room in the universe,” no opening for the disjunctions through which difference is produced. (MANNING, 1967, p. 195)

Claro que a violência está presente. Vivemos em uma sociedade onde estamos expostos a tudo. Por isso não surpreende que atores vociferem surtados no caso da Companhia Teatral Ueinzz ou as cenas de abuso no caso da Oficina de Dança e Expressão Corporal. Mas ao mesmo tempo em que há violência, também há contorno, há cuidado, há afeto. Prevalece o desejo coletivo

de defender aquele território da liberdade. Não pela violência, não pelo distanciamento, mas pela escuta. Oferecemos uns aos outros a bagagem que cada um trouxe. Um aprende com o outro. Ao observar a cena a partir de dentro, construímos uma vivência ética, libertária, igualitária, horizontal e diversa.

Muchos artistas se movilizaron efectivamente contra el golpe, pero no consiguieron detenerlo. Aun así, sigo considerando, con Suely, que “inyectar poesía en el circuito” sigue siendo una forma posible de acción. Y que por ello la generación de dispositivos poéticos en sí misma es una acción política.

Tudo isso que vimos até aqui se parece muito com a estética do contemporâneo, mas a UeinzZ também vai buscar na ancestralidade os elementos necessários para a criação coletiva que se propõe.

Teve uma filmagem que foi na Casa Rosada onde a Cristina Christiner tinha derrubado uma estátua do Colombo. Então ele estava no chão. E ela depois colocou uma estátua; uma escultura de uma mulher indígena. Mas quando a gente foi filmar lá, esse Colombo, vamos dizer, no chão, caído. E a Alexandra, ela chamou também alguns indígenas. E teve um Xamã, um chefe, chamado Mário, que falou um pouco da América antes da colonização. Então, acho que esses elementos indígenas foram entrando. Aí, naquela peça Gravidade Zero eu usei na minha cena um trecho pequeno daquele Queda do Céu do Davi Kopenawa. Eu fazia essa cena com o Onés no Gravidade Zero. E acho que esses elementos indígenas foram entrando, um pouco ali, um pouco aqui. (Francisquetti, 2022, entrevista 11)

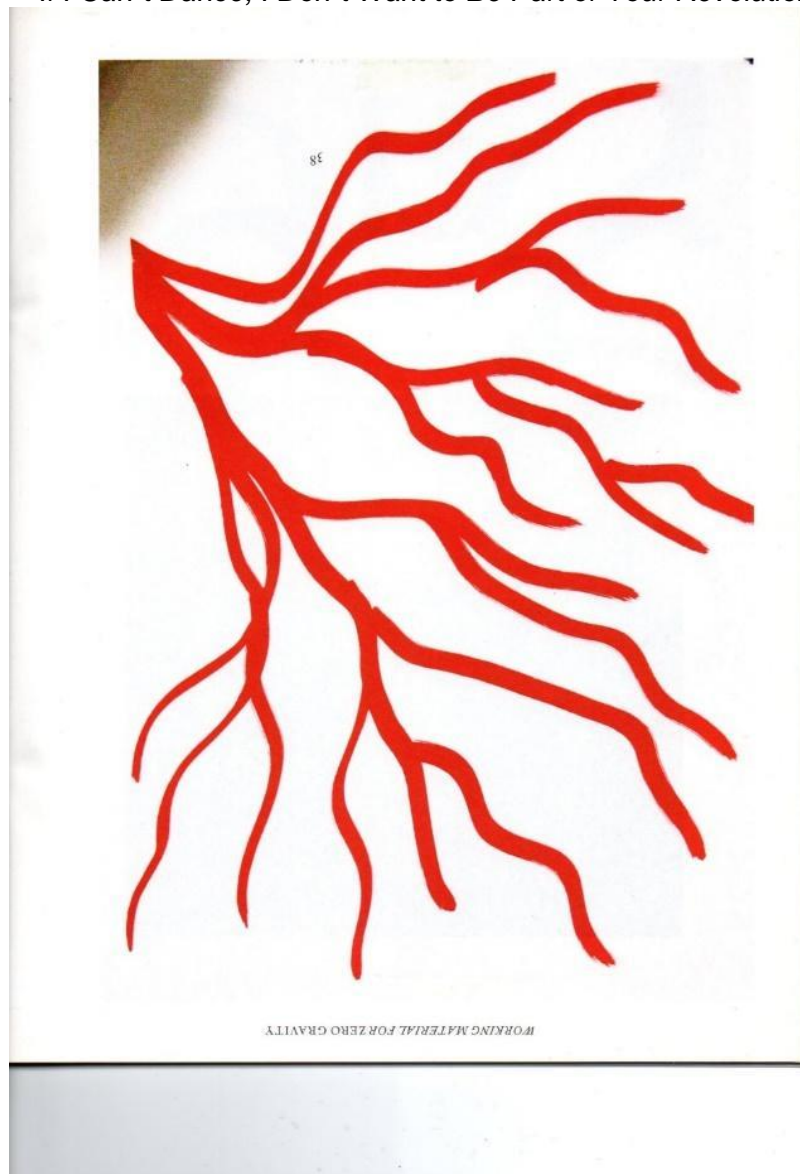
Outra curiosidade na dinâmica de trabalho da UeinzZ é a forma como se chega ao texto. O comum no teatro é o diretor escolher um texto para ser encenado. Na UeinzZ pode ocorrer o inverso. A partir de uma cena num dos ensaios muitas vezes se chega a um determinado texto. Conforme narra Ana Carmen Del Collado:

Eu sempre gosto de dar um exemplo do UeinzZ, do que que é o UeinzZ; tipo assim: Como que a gente fez Kafka? A gente fez Kafka assim: A Erika, a gente tava fazendo uma oficina, aí, o Leo falou, eu vou sair para fumar. Aí, a Erika falou para ele assim, Leo, antes de você sair para fumar, você preenche esse relatório? Aí ele, quê? Sentou e foi preencher. Ele ia sair, não, não, não, agora você precisa responder umas perguntas. (Collado, 2022, entrevista 14)

A partir dessa interação, em um dos ensaios, chegou-se ao texto de Kafka. Portanto na UeinzZ a criação percorre caminhos inusitados. Ana continua:

O Ueinz funciona assim. Genuinamente a coisa nasce através de um... Finnegans Wake também surgiu assim. De uma cena que lembrou James Joyce. E eu acho que você chega de uma qualidade; de propor as cenas. Quando a gente fez também Cidades Invisíveis, quando a gente fez uma cena que ficou parecida com Italo Calvino. E você traz isso. Você traz esse... Essa expansão de um teatro que começa a virar cena. (Collado, 2022, entrevista 14)

Figura 7: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo pessoal

Se no teatro pós-dramático a cena se liberta do texto, no teatro misturado com performance da Ueinz o texto pode aparecer em momentos

inesperados como é o caso da encenação de *Mobedique Hors Acvé*, um espetáculo que estabelece uma relação especial com o texto de Melville, mas que não se pode dizer que seja uma adaptação do romance.

1.4 *Mobedique Hors Acvé*

Desde o início de suas atividades o Ueinz sempre se esforçou para participar de festivais de teatro, eventos artísticos e políticos, em várias cidades brasileiras e no exterior, como em Glasgow (Escócia) e Amsterdam (Holanda). Essas apresentações em terras distantes são muito importantes porque dá reconhecimento ao trabalho desenvolvido pelo grupo. Mas o motivo das viagens não é só a divulgação do nome na Cia., mas o crescimento interno de seus integrantes, como coloca Pelbart:

Figura 8: Ueinz Theatre Company Performance at Episode 7: *We Can't Live Without Our Lives*, Tramway, Glasgow, April 15-19, 2015.



Fonte: Arika. <https://vimeo.com/168627929>

Every trip for us is a huge adventure. As well as the prospect of experiencing another country, another language and another audience, sometime this distance provokes strange and let's say funny questions, like should someone bring some water with them, as if we were going to the moon. In their heads as well a lot of the group are already there before they make the trip, so it becomes one of many trips.

Mobedique Hors Acvé foi episódio de “A Means Without a End”. Esse evento foi uma parceria estabelecida entre o Ueinzz e Arika, que é uma organização de arte política preocupada em apoiar conexões entre produção artística e mudança social. Eles têm criado eventos desde 2001. A Ueinzz criou um vídeo especificamente para Arika, “Episódio 10”, feito de sobreposições, recortes e diferentes situações enquanto criavam e encenavam a peça Mobedique Hors Acvé em Santos, São Paulo.

Remote pasts meet remote futures. Dancing robots wave to the lonely traveller. Burning fat from whales feeds the citizen-consumer zombification process. Now everything burns! Precarious lodger, we will be in the dark, castaways of a world that does not belong to us. Terrans, in the company of jellyfish, we follow the hunting, the escape, the astrology and the holograms of the Mobedique Whale. (Arika, on-line)

Figura 9: Cena de *Mobedique Hors Acvé*, Santos, 2019.



Fonte: Arika, <https://arika.org.uk/?s=ueinzz>

Ueinzz is a scenic territory for those for who the world wavers. Like in Kafka, we make poetic and political transmutations of substance from sickness on dry land. In the set, we are master in clairvoyance art, with notorious knowledge in improvisation and neologisms. Specialists in maritime encyclopaedia, frustrated trapeze artists, dream hunters, interpretative actresses. We are also inventors of pomba-gíria, incognita

musicians, brewer masters and blossoming beings. Ours are lives lived along a narrow line, experimenting in aesthetic practices and transatlantic collaborations. Community of those without community, for a community to come.”(Arika, on-line)

Em São Paulo a peça *Mobedique Hors Acvé* foi encenada no Centro Cultural São Paulo. O espetáculo foi o resultado da residência realizada em maio no espaço Ademar Guerra, do CCSP, para ser apresentado ao público em 1, 8 e 9 de junho de 2019. “Passados remotos encontram futuros remotos. Robôs dançantes acenam para o viajante solitário. Na companhia das águas-vivas, acompanhamos a fuga, a caça, a astrologia e os hologramas da baleia *Mobedique*”. Essa é a sinopse dessa criação coletiva realizada a partir do romance publicado em 1851 pelo escritor estadunidense Herman Melville. Além da peça, o processo envolveu o filme enviado para o Arika.

Mobedique Hors Acvé comportava cenas externas, que foram gravadas como dito acima na praia, em Santos, São Paulo. Portanto, mesmo antes da pandemia de Coronavírus, a Ueinzz incluiu a presença de câmeras de vídeo que permanecem ligadas praticamente o tempo todo. Essas imagens deveriam servir para futuras análises e para serem enviadas para os parceiros internacionais.

Mobedique Hors Acvé, nesse processo, é a matéria a ser vista publicamente. Feita de enlutamento, dedicada a afundar e emergir dessa morte, buscando linhas de seguimento. É a última tentativa da Cia Teatral Ueinzz. Seu exercício atual de exibição e vida, que gradualmente conduz-se a outras paragens, sendo acolhida amorosamente por um Episódio 10 de Arika. Deslocando-se seja por não poder aportar de outro modo, seja por maturar sua condição artística em formas não evidentes, o agora-Ueinzz pôde encontrar no mais óbvio desse tempo – a produção de imagens – sua estranheza sutil. A Cia Ueinzz entrega à vista esse filme, como mais um lugar-comum para quaisquer que queiram vir à bordo.

Figura 10: Cia. Teatral Ueinzz, cartaz do espetáculo *Mobedique Hors Acvé*, Centro Cultural São Paulo, 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Durante o processo, entre outubro e dezembro de 2018, para o média-metragem *Incomuns*, da pesquisadora Isabela Umbuzeiro Valent, haviam sido realizadas filmagens e entrevistas documentando o processo no coletivo.

A experiência gerou o documentário *Incomuns*, um média metragem, que reúne a memória de todos os Coletivos; 7 curtas-metragens sobre cada um deles e 32 entrevistas na íntegra. Os filmes estão disponíveis em um site que reúne o acervo audiovisual produzido. Além da contribuição dessa documentação para o campo das ciências sociais e da saúde, a metodologia colaborativa proporcionou a construção de um conhecimento compartilhado entre aqueles que sustentam e participam dos Coletivos, agentes de políticas públicas e estudantes. (Valent; Menezes, 2021, p. 293)

Com relação a Mobedique Hors Acvé, a presença das câmeras torna a performance híbrida. Durante o processo pensou-se o acontecimento ser apresentado presencialmente ao público, mas com 2 câmeras sempre presentes nos ensaios e provavelmente nas apresentações, uma das ideias era atuar como se as câmeras fossem mais dois personagens. Se necessário parar as cenas e refazê-las em público em função das câmeras. Outra ideia era dar liberdade para os atores revezarem com quem estiver filmando havendo uma permuta de pontos de vista entre os performers. Sobre a Ueinzz no filme *Incomuns* eu e Isabela escrevemos:

No dia de filmagem da Ueinzz, a Yasmin e a Isabela quiseram filmar o trajeto até o B_arco, casa do grupo. Lembro da Yasmin me filmando no metrô e eu dando de guia turístico da cidade. Quando chegamos, havia uma profusão de câmeras, tripés e pessoas novas junto com os atores do grupo, filmando tudo. O Ueinzz é um grupo reservado. Estávamos, na época, nos preparando para uma apresentação. E apesar de todas as entrevistas, tudo o que filmamos no dia, não obtivemos permissão para filmar o ensaio. Pensei depois que, se eu tivesse proposto deixar uma câmera num tripé fixa sem ninguém operando, talvez conseguíssemos filmar. Para não dizer que não conseguimos nada da ação, eu filmei uma cena com meu celular. Com ele deitado, que é como o Fábio nos ensinou para a imagem ficar no formato para cinema. Em pé é Instagram. Mesmo assim, fizemos muitas entrevistas. Dentro e fora do teatro. (Valent; Menezes, 2021, p. 302)

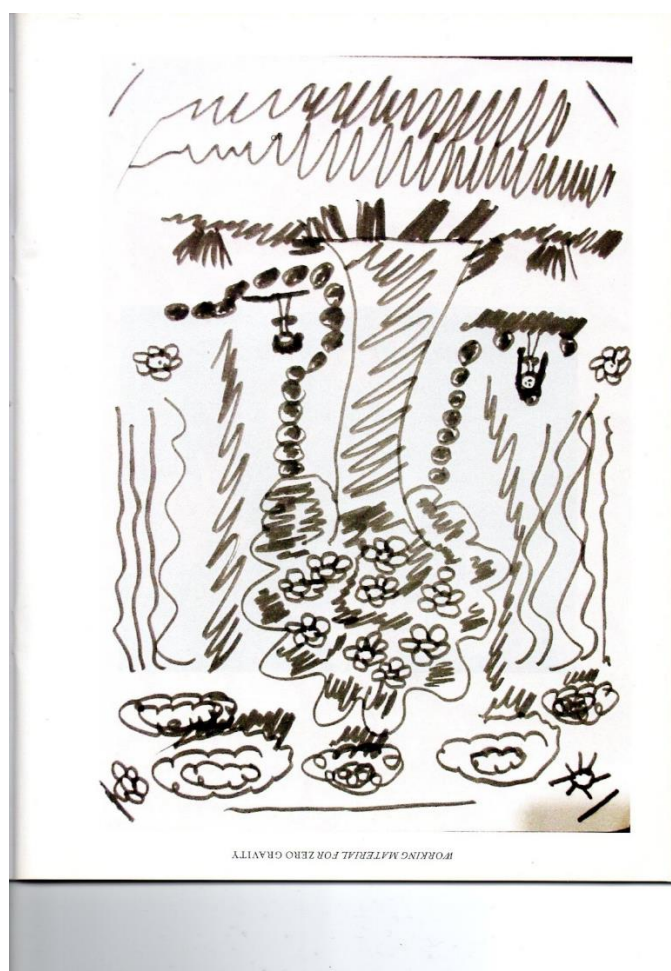
A crise sanitária atingiu em cheio o grupo que se baseia na presença e no convívio entre as pessoas.

O naufrágio da Cia Ueinzz agita e acalma as águas, do que morreu, do que segue vivo. Tentativas de retornar ao mar, de zarpar, mesmo permanecendo na areia. Ueinzz não morre na praia, vive nela. Fazer uma peça e a seguir um filme são gestos, espécies de milagres. Retomadas que surpreendentemente permitiram um novo trabalho, depois da Cia Ueinzz ter vivido sua última morte, numa sequência de “suicidados da sociedade”.

Isso tudo demonstra a resiliência de uma Cia. cuja matéria-prima são os afetos. “E isso tem a ver com o que cada um traz, o que cada um leva, o que é passado, transmitido, o bastão...” (Francisquetti, entrevista 11). Essa permanência ao longo do tempo é algo excepcional se considerarmos que estamos situados em um “território cênico para quem sente vacilar o mundo”, conforme disse Peter Pelbart, e nas palavras de Renato Cohen, lá no começo

da Cia. Teatral Ueinz: “são vidas por um triz” que habitam esse território. Como conta o performer e ator do grupo Eduardo Lettiere: “quando a gente foi convidado lá para a Finlândia, o cara que convidou a gente e que organizou tudo, o maior interesse dele era esse; era saber como a gente conseguia há tantos anos ficar juntos?” No entanto, Paula Francisquetti não acha “que tem algo que se mantém igual. Eu acho que tem um processo e que vai se transformando; sabe? E que passa muito pelas relações” (entrevista 11). Enfim passamos pela fase mais crítica da pandemia e pela perda da sede no B_arco, mas ficaram as pessoas e a vontade de criar juntos.

Figura 11: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo pessoal

2. A Cena vista de dentro

2.1 A caixa com objetos

Até aqui, minha intenção foi introduzir e exemplificar algumas ideias como é o caso do conceito deleuziano de *Minor*. A meu ver, esse conceito é fundamental para a área da performance artística e está sempre presente no *Work in Process* adotado pela Cia. Teatral Ueinz, que é o foco de meu objeto de estudo. Esse conceito está presente na companhia desde os tempos em que Renato Cohen era um dos diretores do grupo, ao lado de Sérgio Penna. O ponto de vista dos entrevistados, todos participantes da Ueinz, também serviu para reforçar essas ideias.

Mas a partir desse ponto, passo a ter como base o meu diário dos ensaios do Ueinz, acrescentando algumas citações que possam ser pertinentes e que me serviram de inspiração naquela ocasião. Vou descrever as atividades da Cia. a partir da retomada dos trabalhos após o período mais crítico da pandemia de Coronavírus, em 2021, que coincidiu com o período do Mestrado no Diversitas-USP, cujas disciplinas acompanhei online.

No dia 17 de fevereiro de 2021 finalmente reencontrei com o pessoal do Ueinz, depois do longo período de distanciamento social causado pela pandemia de Coronavírus e das férias de fim de ano, quando ficamos uns três meses sem ensaiar. Antes disso, os ensaios online pelo Zoom já vinham monótonos, quando não tumultuados. Falei para o grupo sobre uma ideia que tive, sugerindo que a próxima peça da Ueinz deveria ser uma comédia. Os outros integrantes do grupo também deram várias ideias do que poderíamos fazer dali para a frente. Uma delas seria assistir um trecho de um filme e reinterpretá-lo com alguns atores enquanto um outro ficava fazendo a sonoplastia com o uso de vários objetos cotidianos. Outra ideia foi fazer máscaras de fita crepe. O V. fez um áudio de um radialista falando sobre aviões. Alguém sugeriu chamar a Camila, filha do Renato Cohen, que é atriz, como convidada propositora. A participação da Carla Bottiglieri também foi sugerida.

Deram outras ideias de fazer desenhos. Alguns usaram efeitos em seus vídeos. E eu dei a ideia de falarmos todos juntos ao mesmo tempo como atividade coletiva. Outros usaram maquiagem. Eu usei máscaras no rosto e na

cabeça. No encerramento, eu dei a ideia de apenas respirarmos sincronizadamente juntos para o esfriamento.

Todos concordaram com a proposta de nos mantermos online e ter de nos reinventarmos. Chegamos a esse acordo tacitamente como tudo que é aceito na Ueinz. Um grupo com mais de vinte anos de estrada, com um meta-modal definido e consolidado, está reaprendendo a ensaiar de novo. Mas ninguém ousou falar em apresentação para o público naquele momento. Estávamos reinventando um teatro misturado com performance online a partir do zero e precisávamos de um tempo para tomar fôlego.

Pensando nessa possibilidade online, propus a adaptação para o Zoom de jogos teatrais como os de Viola Spolin. Um exemplo seria: Quando fôssemos fazer a recriação da cena do filme, todos fechassem as câmeras e somente os atores em cena deixassem abertas. Quem fosse fazer a sonoplastia manteria a câmera fechada, mas o áudio aberto. Os outros fechariam as câmeras e o áudio. Isso valeria para todas as cenas criadas. Quem quisesse entrar em cena, abriria a câmera e o microfone. Quem quisesse fazer uma pausa, fechava. E quem estivesse totalmente fora, simplesmente deixaria tudo fechado.

Outro exercício que propus foi o de caminhar pelo espaço. Como alguns não queriam apoiar o celular e se levantar, a ideia seria convidar voluntários. Dois é um bom número. Já que o grupo online conta com dez pessoas mais ou menos. Passariam um de cada vez o celular ou o tablet pelo corpo, lentamente. Os outros, sempre com a câmera e o áudio fechados, ficariam só assistindo.

Sugeri mais outro exercício, o da “plateia”, que funcionaria assim: Metade do grupo, 3 ou 4 pessoas, fecharia as câmeras enquanto o outro grupo as manteria abertas, sem fazer nada durante alguns minutos. Depois o jogo se inverteria. Talvez houvesse a necessidade de um propositor com o áudio aberto, mas com a câmera fechada, para guiar os exercícios.

Esse relato sobre nosso ensaio depois de um longo período de distanciamento serve para demonstrar como funciona a dinâmica de trabalho da Ueinz. O princípio é da criação coletiva que nasce a partir de uma

tempestade de ideias (*brainstorm*), mas o processo não envolve somente palavras, mas envolve a ação e o envolvimento dos participantes, tomando como referência o que estas pessoas têm em comum.

A criação em “coletivo” só é possível com um mínimo de conexão entre pessoas, num abrir-se e misturar-se com o diferente, numa mudança de estado. É preciso se entregar um pouco a vibração do outro em seu próprio corpo, e são inúmeras as dificuldades em se abrir para isso. (Carvalhoes, 2018, p. 59)

Mas o mundo das ideias nem sempre coincide com a realidade, no próximo ensaio do dia 24 de fevereiro alguns integrantes do grupo não conseguiram entrar pela plataforma Zoom. Inclusive uma das performers que é uma das mais ativas no grupo do WhatsApp e que demonstrava querer muito participar, mas infelizmente ela não contava com o equipamento necessário. O consenso no final do ensaio foi para mandar o link de algum celular à venda para a mãe dela para ver se ela poderia adquirir o equipamento. Constatamos que a exclusão digital estava afinal estabelecida entre nós, pois a participação no grupo praticamente caiu pela metade por conta disso. Enquanto outros, simplesmente se desinteressaram pelo ambiente virtual.

Figura 12: Cia Teatral Ueinz, oficina online com Carla Bottiglieri, Print de Tela, Jayme Menezes, 2021.



Fonte: Ueinz, acervo pessoal.

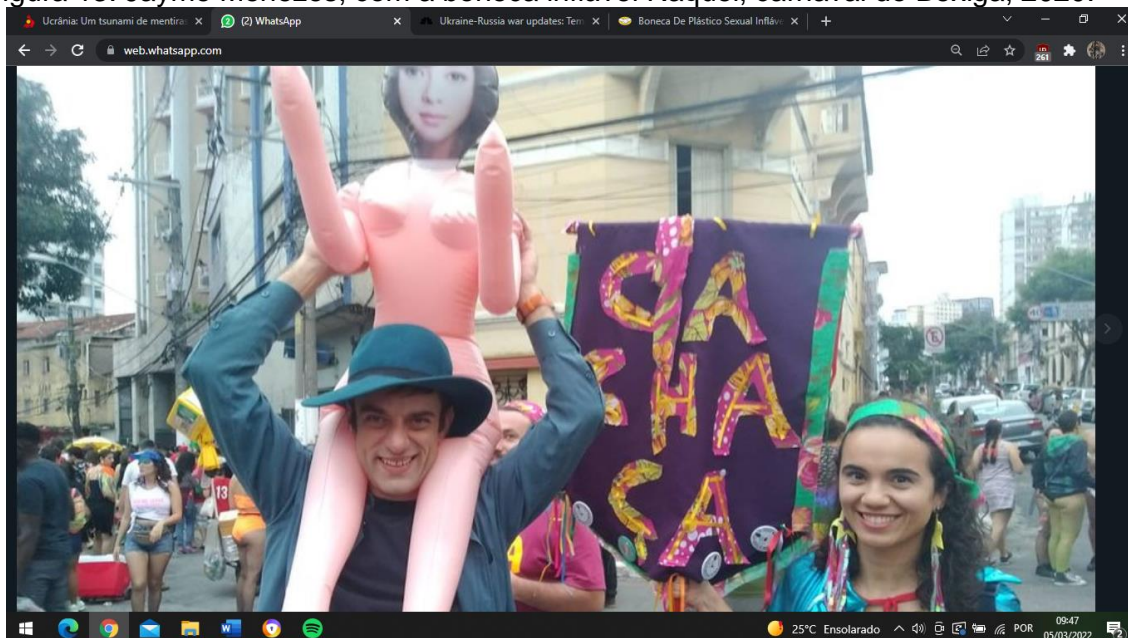
Mesmo assim, consegui colocar algumas ideias em prática. Vimos novamente um trecho do filme que a S. tinha passado na semana anterior. O áudio cortava e a imagem ficava travando, mas deu para assistir. Em seguida eu e o U. interpretamos uma cena. Um duelo de espadas entre dois homens motivado pelo primeiro homem ter desposado a mulher prometida para o segundo. O U. usou um guarda-chuva como espada e eu usei um livro. Dei a ideia de quem não estivesse em cena fechasse a câmera e o áudio e só quem estivesse mantê-las abertas. Outro performer, que fazia a sonoplastia, só comandando o áudio. A sonoplastia não funcionou porque o Zoom cortava o microfone quando tinha muita interferência. Mas a cena deu certo. Fizemos primeiro com câmera e depois só com áudio. A S. ia gravando e eu estava de fones. Na cena com câmera não fiquei à vontade porque fiquei o tempo todo preocupado com a imagem, se eu estava no quadro, apesar de estar fixamente sentado. Somente com áudio fiquei mais à vontade e consegui ouvir melhor o U. Eu estava usando o celular e uma coisa ficou clara para mim: com fones de ouvido, seja no computador ou no celular, o som sai muito melhor. Entretanto os fones limitam o movimento, principalmente quando conectados ao computador.

O V. tentou fazer seu solo novamente, falando que ia abandonar o ensaio. O I. descobriu que dá para escolher a ordem dos quadrinhos em que as pessoas aparecem. Na cena entre mim e o U. tentamos ficar um voltado para o outro nos quadrinhos. O U. ficou numa posição de frente e se levantou para fazer a cena dispensando os fones. Vários efeitos foram utilizados, parecendo ser uma tendência natural. Com relação ao cenário e a encenação, alguns usaram chapéus como figurino ou algum objeto colocado sobre a cabeça. Fiquei imaginando que poderíamos enviar o figurino e o cenário pelo correio, para não ficarmos somente limitados aos efeitos oferecidos pelo Zoom. Tudo ficou gravado.

Conforme tinha sido sugerido no primeiro ensaio, a oficina com a Carla aconteceria no dia 10 de março, no formato online. Eu já havia separado uma caixa com objetos e adereços conforme foi solicitado na semana anterior. Escolhi a caixa da minha boneca inflável que estava guardada dentro do meu armário. Uma caixa relativamente grande com fotos de garotas orientais de lingerie. Enchi a boneca também. Fiquei com ela um pouco ao meu lado no começo do ensaio.

Todos já conheciam a minha boneca inflável, mesmo assim perguntaram pelo nome dela, eu disse que ela se chamava Raquel. Que é o mesmo nome da boneca de pano grande da S. Mas acrescentei que estava pensando em rebatizá-la, e pedi a ajuda do grupo para que fossem os padrinhos. Isso seria um sinal de que a boneca ganharia a aceitação de todos. Considero essa boneca como um verdadeiro catalisador performático.

Figura 13: Jayme Menezes, com a boneca inflável Raquel, carnaval do Bexiga, 2020.



Fonte: Acervo pessoal

A Carla estava na Itália e a casa dela parecia um tablado, um *loft*, talvez adaptado para estes tipos de atividade. Ela começou a oficina falando sobre o tato. Curiosamente, esse era o mesmo conceito usado na performance que faço com a boneca Raquel, que discute a “taticialidade”. Começamos com os pés no chão, chupando o chão. Em seguida tocamos os pés com as mãos, depois mãos com mãos, as pernas e as articulações dos joelhos, sentindo como tudo está ligado. A K. ia traduzindo tudo do francês porque a Carla não falava português. Esta disse para resistirmos à virtualização do corpo. Para insistirmos em “co-corpor”. Depois pediu que pegássemos a caixa e escolhêssemos alguns objetos. Ela foi mostrando os dela enquanto nos relacionávamos com os nossos: bexigas cheias d’água, sacos cheios de feijão e outros cheios de areia. Em uma mala aberta, ela ia colocando todas as coisas enquanto nos guiava.

Meu primeiro objeto retirado da caixa foi um maço de cigarros. É incrível como me relacionando com esse objeto, com o movimento das mãos, ouvindo

as orientações da Carla, cheguei a me conectar com ele através de movimentos que eram pequenos gestos de teatro. Depois ela sugeriu um objeto leve e pegou uma pena, enquanto eu peguei um clip azul. Pronto, num instante havia inventado um movimento para este objeto. Depois escolhi uma pedra, um cristal que ficava de enfeite na minha bancada. Com esse não deu certo, talvez precisasse de mais tempo. Era o objeto que eu já havia planejado pegar desde o começo e é algo que diz muito das minhas reflexões, mas não houve conexão. Usei-o para massagear meu corpo e somente isso, não virou cena de teatro. Mesmo assim, coloquei-o de volta na caixa junto com o clip e o maço de cigarros.

Depois a Carla nos perguntou sobre a relação dos objetos com o nosso corpo. Alguns disseram que tinha a ver com o tônus muscular. Eu falei sobre vibração e influência mútua. A Carla falou sobre corpos polifônicos. A oficina deveria continuar na próxima semana. As coisas permaneceriam na caixa, menos o cigarro que peguei para fumar, mas que sempre terei um à mão durante os ensaios para usar. Lembrando as palavras de Peter Pelbart:

[...] o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a reversão do poder sobre a vida em potência da vida. Afinal, na esquizocenia, a loucura é capital biopolítico. Mas o alcance dessa afirmação extrapola em muito a loucura ou o teatro, e permitiria pensar a função de dispositivos multifacéticos –ao mesmo tempo políticos, estéticos, clínicos– na reinvenção das coordenadas de enunciação da vida. (Pelbart, 2007)

Terminamos além do horário previsto, por isso alguns precisaram sair. Combinamos estender os ensaios por mais meia hora, enquanto durassem as oficinas da Carla. Terminamos com o nosso grito de guerra: Parakalô! Parakalô! Parakalô!

Como costuma dizer Peter Pál Pelbart, as performances de Ueinzz não tem como objetivo servir de terapia para os pacientes psiquiátricos, mas ao contrário disso, aproveitar suas riquezas e fragilidades, seus trajetos de vida sofridos e suas singularidades que podem ser totalmente potencializadas no palco (Prezi, 2023, on-line). Posso confirmar que é isso que acontece nos ensaios, no palco e nas viagens da Cia.

Figura 14: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo pessoal

2. Estômago, rins e coração

No próximo encontro do dia 17 de março, primeiramente a Carla pediu que mostrássemos os objetos que estavam guardados em nossas caixas. Eu mostrei o cristal, o clip e um maço de cigarro que estava em cima da mesa e que eu havia retirado da caixa na semana anterior. Havia preparado também o saco com água quente que a Carla havia pedido para a oficina. Muitos também trouxeram bexigas e sacos plásticos. Começamos sentindo o chão; a cadeira, onde estávamos sentados.

Bia Medeiros fala do corpo-coletivo como resistência política, e afirma que “o grupo é tecnologia antiga e nunca ultrapassada” – é mais difícil e trabalhoso entrar em um espaço não esquadrinhado por regras previamente estabelecidas; num coletivo onde habitam diferenças, sempre é preciso criar novas regras, rever éticas para novos caminhos de estar e criar juntos. (Carvalhaes, 2018, p. 64)

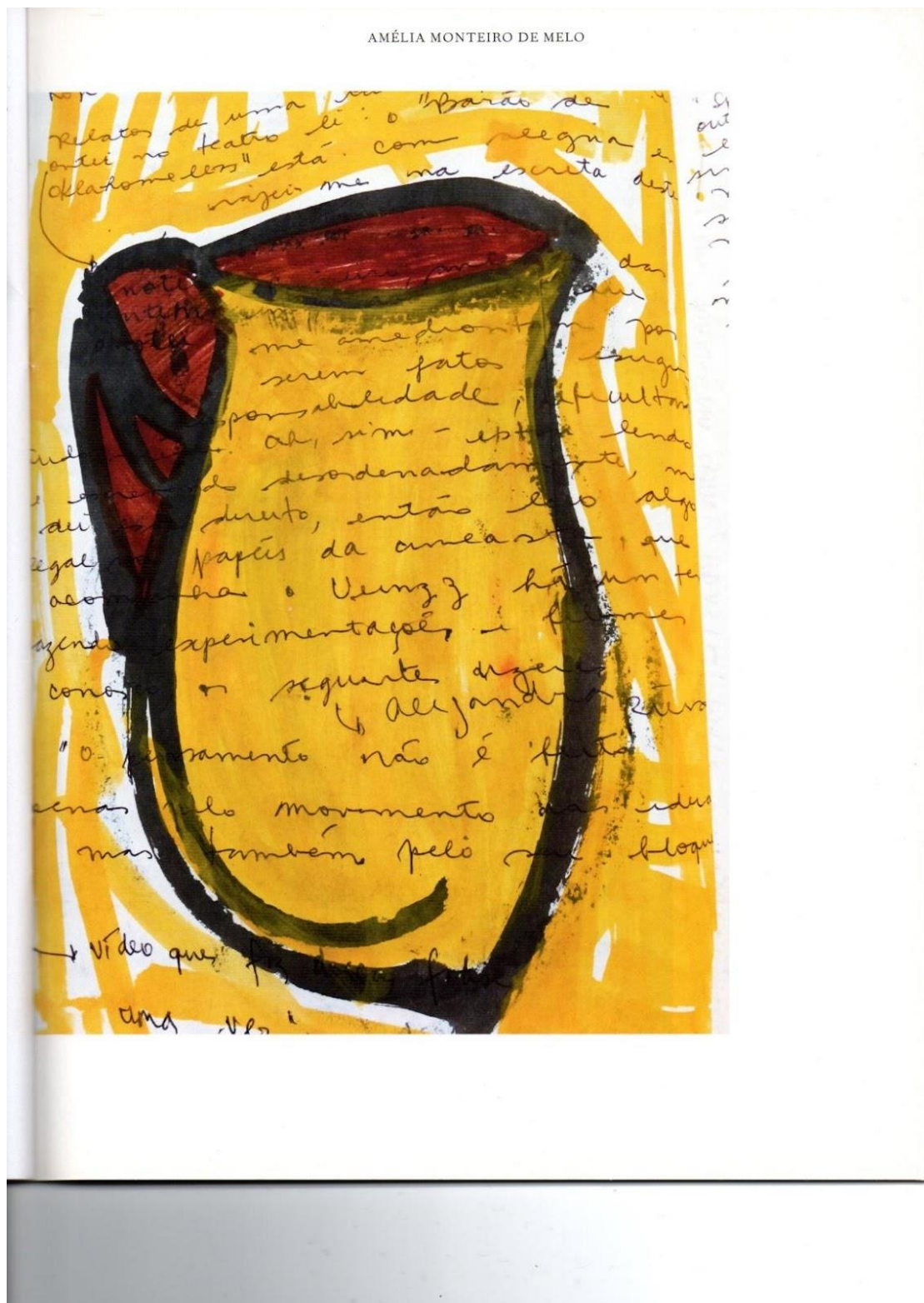
Carla ressaltou que essa conexão seria muito importante. Resolvi me sentar no chão, assim como ela estava. Depois pegamos os sacos e sentimos o peso. Passamos de uma mão para a outra, apertamos com as duas mãos e começamos a passá-lo no nosso corpo. Primeiro no peito, depois no ventre. A Carla falou para imaginarmos nossos órgãos internos. Primeiro o coração, depois nosso estômago. Foi aí que comecei a me sentir enjoado. A experiência seguiu nesse ritmo. Foi uma situação muito difícil, eu fazia caretas, aquilo me dava náuseas, sentia vontade de vomitar. Porém busquei explorar aquela sensação. Principalmente quando a Carla falou para focalizar um ponto interno do corpo e começar a vocalizar. Alguns abriram o microfone. Mesmo vocalizando, vibrando aquele ponto, prestando atenção na respiração, respirando por lá, a náusea não passava, apenas atenuava. Em seguida a Carla colocou uma música e começamos a passar o saco pelo corpo. Cabeça, nuca, todas as partes. Foi quando em vez do meu estômago o saco se tornou meu corpo todo, e finalmente a náusea passou.

No final, a Carla pediu a todos que compartilhássemos nossas impressões. A maioria falou que demorou para relaxar. Que precisavam de

tempo entre uma ação e outra, pequenas ações. Eu contei que tinha me sentido enjoado. Ela disse que a minha impressão foi muito precisa. Que realmente com o saco com água quente a sensação é de estar à deriva em alto mar. O V. lembrou-se do cruzeiro que o grupo fez de navio. Acabei guardando o saco dentro da caixa, mas confesso que foi traumático. Só de lembrar do saco me dá enjoo. Finalmente ela pediu que sugeríssemos objetos no grupo do WhatsApp. Que cada um enviasse fotos como sugestões possíveis. E o grupo escolheria o objeto a ser usado na próxima oficina. Ela disse que o processo tem a ver com o método terapêutico da Lygia Clark e seus objetos relacionais. Dos tempos em que a artista carioca voltou ao Rio de Janeiro, em 1976, onde estabeleceu sua carreira como terapeuta e curadora, tratando pacientes individuais em sua própria casa. Essas sessões envolveram a aplicação de objetos relacionais auto-projetados no corpo de seus pacientes. Ela chamou seu método terapêutico de “Estruturação do Self”, e no início dos anos 80 ensinou psicólogos, artistas e terapeutas a fazer essa aplicação.

No encontro do dia 24 de março, fiz exatamente como a Carla havia pedido, que propuséssemos objetos no grupo do WhatsApp. Eu coloquei a foto de uma meia que trazia o desenho da Monalisa. Depois acabamos usando essa meia no ensaio, uma vez que ninguém havia proposto mais nada. Eu estava num sítio em Ibiúna, São Paulo, e para a minha surpresa a Carla propôs que eu ministrasse a oficina. Anteriormente, o V. falou um texto que ele havia pensado. Já havíamos combinado que ele começaria falando naquele dia. Contou uma história sobre o deus sol e para ele ter piedade de nós. Depois a Carla disse para eu propor algum objeto. Eu propus um galho como uma oferenda ao deus sol, uma planta pela fotossíntese que faz, como bem frisou a Carla, e o outro objeto foi um tênis que ninguém gostou e que sugeri porque estava na minha frente. A Carla acabou decidindo pela meia do grupo de WhatsApp e pediu que eu conduzisse a oficina a partir daquele momento.

Figura 15: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo pessoal

Primeiro colocamos as duas meias nas mãos, depois começamos passando-a pelo rosto. Eu observei que a meia limitava o movimento dos dedos das mãos, mas estimulava a circulação. Depois sentimos seu cheiro. Se tinha chulé, ou se cheirava roupa limpa. Depois disse que a meia parecia um fantoche. Perguntei se alguém gostaria de dar voz àquele boneco. Comecei falando: “Ai que chulé”, com uma vozinha fina. Em seguida o V. vociferou, com a meia-fantoche dele, numa voz que parecia o Lula falando. E o O. fez a voz da meia dele friccionando-a. Então a S. disse que esse movimento deixava as palmas das mãos elétricas. Eu pedi para que todos também friccionassem as meias, uma mão na outra. Para depois tirarem as meias das mãos. Pensei que podiam tocar os *gadgets*. No final falei para colocarem meias nos pés também. Junto com as das mãos. E assim a oficina terminou naturalmente. A Carla disse que usaríamos bastões na oficina da semana seguinte. Ela disse que a ideia da meia com a Monalisa era interessante porque juntava as mãos e os pés. “Mas, para pensar lugares de criar juntos, é preciso implicar o campo subjetivo, e pensar em situações específicas.” Como a já citada Ana Goldenstein Carvalhaes (2018) afirma em sua tese sobre o trabalho da Cia. Teatral Ueinz.

No dia 14 de abril, o G. não compareceu. A Carla havia mandado no grupo a foto de uma estrela-do-mar, eu acho que era de pelúcia, e disse que esse seria o tema daquela oficina. Comunicaram que a Carla iria continuar com a gente e que a conta do Zoom agora é da K., acredito que institucional da USP. A T., estagiária, participou. E a K. disse que mais outras três estagiárias iriam participar do ensaio na semana seguinte.

Naquele dia, fizemos a oficina deitados. Essa parece ser uma tendência geral durante a pandemia. Primeiro fizemos um aquecimento, tipo meditação guiada para a mente e o corpo, face, mãos, pés. Na sequência nos deitamos. Carla focou no umbigo, na respiração e depois disso ia irradiando para os membros, os seis membros. A S. perguntou qual era o sexto membro e a Carla respondeu: O cóccix.

Nessa Oficina permanecemos o tempo todo deitados. Primeiramente trabalhando a respiração, depois movendo os membros. O U. havia dito em outro ensaio que seria legal se fosse mais devagar. Tudo muito lento, para no

fim dançarmos em cima da cama. Me lembrou a Oficina de Expressão Corporal (ODEC). A Carla falou também para lembrarmos de nossa mãe. Para imaginarmos que estávamos no útero de novo, sem forma ainda, uma estrela-do-mar. No final ela colocou uma música que já tínhamos ouvido; porque a Q. lembrou no último ensaio e colocou no grupo, que é “Mulheres de Bengala”, do músico Maurício Pereira. Lembrei que fizemos uma oficina com ele na Casa do Povo e o O. comentou que aquela oficina havia sido caótica. O R. disse que a voz do Maurício Pereira cantando parecia a minha. Terminamos o ensaio com meu comentário dizendo que o governo deveria dar esse tipo de oficina para a população em geral. E que o ensaio me deu tesão.

H. disse que queria fazer alongamento no próximo encontro. Pediu para a Carla anotar isso em um papel. Essa palavra causou controvérsia, pois na tradução a Carla havia entendido “papel” (papier) como passaporte, ou seja, “papéis”, documentos. Enquanto eu pensei que se referisse à lousa com papéis que ela tinha escrito uma vez a tradução da fala dela; mas no final ficamos sem saber a que papel o H. se referia. Com tantas discussões, às vezes os ensaios se estendiam um pouco além do previsto e U. tinha que sair antes de terminar. Mas o combinado era até as 15h30. No início eu sugeri também que a Carla enviasse a estrela-do-mar para o N. e ela lembrou que ele havia visto o mar somente uma vez, com a gente. O I. disse que não havia bebido um único copo de cerveja durante a pandemia e eu disse que eu também não. Eu perguntei se ele estava fumando mais como eu. Ele disse que sim. No próximo ensaio pensei em perguntar se todo mundo estava tomando banho da mesma maneira. Acredito que no caso da abstinência da cerveja era porque naquele período quase não tínhamos mais vida social.

No encontro do dia 21 de abril, a S. falou que a E. tinha sido internada. Parece que ela teve uma crise convulsiva. O V. chorou ao se lembrar disso. A Carla propôs que usássemos um cobertor ou uma toalha para essa oficina. Primeiro fizemos um aquecimento básico. Sentados, sentindo os pés, mãos, rosto, cabelos. Depois ela pediu que pegássemos o cobertor e fizéssemos um rolo. Primeiro ficamos em pé em cima do rolo. Ela lembrou bastante da oficina passada da estrela-do-mar. Mas dessa vez a ideia era abrir os platôs do nosso corpo. Os platôs são: os pés, os joelhos, a bacia, o ventre, o tórax, as clavículas,

o céu da boca e o topo da cabeça. Em seguida nos concentramos no cóccix para liberar a tensão no ânus.

Depois disso, ela falou de uma coisa que ela já tinha comentado antes, sobre a orientação para cima e para baixo. Para baixo, para a terra, e para cima, para o universo. Pediu que nos deitássemos em cima do rolo, com ele ao longo da coluna. De comprido mesmo. Foi muito relaxante. Apoiar todo o peso que a coluna suporta em um objeto quente e que encaixa perfeitamente entre as omoplatas. Depois levantamos e fizemos alguns comentários. Houve um momento em que dançamos e me imaginei um ser aquático. Não havia medo de estar em baixo d'água porque eu conseguia respirar em baixo d'água. A orientação continuava a mesma. Para cima a luz da superfície e para baixo a escuridão das profundezas. Eu poderia me mover somente através das correntes marítimas.

Na reunião seguinte, do dia 26 de maio, a Carla ministrou uma oficina sobre os rins. A partir de então, ficou claro que o trabalho desde o começo do ano tinha uma sequência predeterminada, com uma razão de ser. Apesar da imagem da estrela-do-mar, em geral as oficinas são concentradas em partes específicas do corpo, até chegar ao coração, que provavelmente seria a da semana seguinte.

Carla explicou, novamente, algo que já havia explicado com mais detalhes em outro momento, sobre três corpos durante a formação do embrião, do feto. Existe um corpo externo, ou da parte de trás, que forma o sistema nervoso, a coluna, o cérebro e a medula – um corpo do meio que forma o tubo digestivo até o ânus, os órgãos internos e um corpo frontal que forma o coração. O rim, pelo que ela disse, aparece em cima do feto na altura do pescoço e depois desce para a cintura.

Começamos sentados e usamos cadeiras como apoio para o exercício. Ela dividiu o corpo em lado direito e esquerdo. Tudo que fazíamos de um lado, repetíamos do outro. Lembro de apoiar um dos pés sobre o assento da cadeira, e apoiar os braços no encosto. Até conseguir tirar um dos pés do chão e apoiar com uma das mãos no encosto e no assento da mesma cadeira. Ela também

dividiu o corpo em metade de cima e metade de baixo. O exercício tinha como objetivo liberar a parte de cima.

Massageamos os rins e conversamos com eles, através de sons. Caminhamos pela casa em primeiro lugar como uma forma de aquecimento. Senti, naquele momento, uma dor no pescoço que durante a oficina foi descendo para os rins e, finalmente, quando levantei os pés do chão a dor voltou para o universo. Pelo menos foi isso que eu disse no final da oficina e a Carla comentou sobre a trajetória dos rins no embrião.

Antes de começar, o R. contou que eu estava ensinando o mantra budista para ele e eu disse que já havia ensinado para outros do grupo. Lembrou da turnê pela cidade de Ouro Preto, que foi a minha estreia. Conversamos também sobre os Beatles e a palavra *beat* no nome da banda. Eu disse que esse era um dos piores nomes de banda de todos os tempos. E o R. lembrou que ensaiou com minha banda uma vez. A Teremim. No final a Carla disse que estávamos próximos do coração. Em certa altura do ensaio ela colocou uma música do Itamar Assunção que se chama “Coração Absurdo”, que é cantada em português, alemão e francês ao mesmo tempo. Eu disse que o Itamar é uma espécie de padrinho dos loucos.

O ensaio de 2 de junho foi o dia do coração. Eu estava atrasado naquele dia e quando entrei na reunião, parece que estavam falando de política. Em seguida a Carla sugeriu que usássemos o saco com água quente de novo. Ainda bem que escolhi um saco que não estava furado. Parece que o trabalho com o saco com água quente foi bem marcante para ela e recorrente para nós. Houve uma vocalização. Aproximamos o saco do peito e vocalizamos. No final, na hora das nossas impressões, o R. falou uma coisa interessante: que a mente aponta para baixo e o coração para cima. O cérebro para o material e o coração para o céu, o espiritual. Enquanto a voz une os dois. Essa foi a conclusão a que cheguei.

Considero que 9 de junho foi o dia mais importante do ano para mim nos ensaios. Convidei o grupo para uma oficina online. Fiz o convite exatamente como está no projeto. Para os atores, fora os atores mais influentes, e se quisessem convidar alguém de fora que tivesse a ver com as propostas do grupo, poderiam

convidar. Ficou marcado que aconteceria a partir da última semana de agosto, com dia e horário a combinar. Isso deixou o U. mais tranquilo. O G. se empolgou bastante. O U. perguntou por qual plataforma seria feita a reunião e eu respondi que seria pelo Google Meet. Ele disse que por essa plataforma estavam ocorrendo ataques de hackers. Então eu disse que também poderia ser pelo Zoom e que assinaria se fosse preciso. O Ueinz costuma se encontrar pelo Zoom. Achei que fazia sentido usar essa mesma plataforma. O G. perguntou quanto custava para assinar e eu respondi que tinha ouvido falar que era em torno de R\$100,00. A K. sugeriu que eu conversasse com meu orientador para ver se conseguia o financiamento pela USP. O V. disse que não sabia se poderia participar. Eu disse que ele ainda tinha tempo para pensar. Expliquei que faríamos uma cena para apresentar ao grupo no final. Que a oficina duraria de dois a três meses. Até mais ou menos a metade de novembro, antes das férias do grupo. Expliquei também que faria entrevistas com os educadores do grupo.

A Carla propôs novamente a oficina com o saco com água quente. Mas ao invés disso acabamos usando almofadas. Acho que porque tinha uma almofada no sofá perto da E. Começamos colocando a almofada na cabeça. Ela disse que a ideia era soltar a voz. Giramos a cabeça com a almofada em cima. Alguns se levantaram. Foi pedido que cantássemos e dançássemos. Lembrei-me da minha cena com a maçã em Amsterdã e do baile em Cais de ovelhas. Em seguida, ela colocou uma música do Tom Jobim. Houve um momento em que realmente todos soltaram a voz. Muitos cantaram. Pediram músicas para a E., Gonzaguinha, por exemplo. Também soltei a voz num arroubo performático.

No final a Carla pediu que escolhêssemos um objeto da caixa para fazer uma performance. Poderia ser algum dos objetos que tínhamos usado antes. Eu escolhi o maço de cigarro. Ela disse que faríamos isso no último encontro daqui duas semanas. Falou para escolhermos um objeto para a semana que vem e que também ela pensaria em um. Mas antes de começar, perguntou se gostaríamos de continuar trabalhando com ela até as férias. Todos disseram que sim. O V. perguntou o que ela fazia profissionalmente. E ela respondeu que era bailarina. Todos concordaram que ela já fazia parte do grupo e deveria continuar sendo. O ensaio terminou muito bem e todos ficaram muito felizes. Isso me deixou tranquilo, acreditando que a oficina tinha dado certo. Como a S. diz em

seu doutorado, se tá feliz é porque funcionou. Se referindo a antropofagia. Quando nós canibais comemos um estrangeiro valente, ficamos felizes. Festejamos!

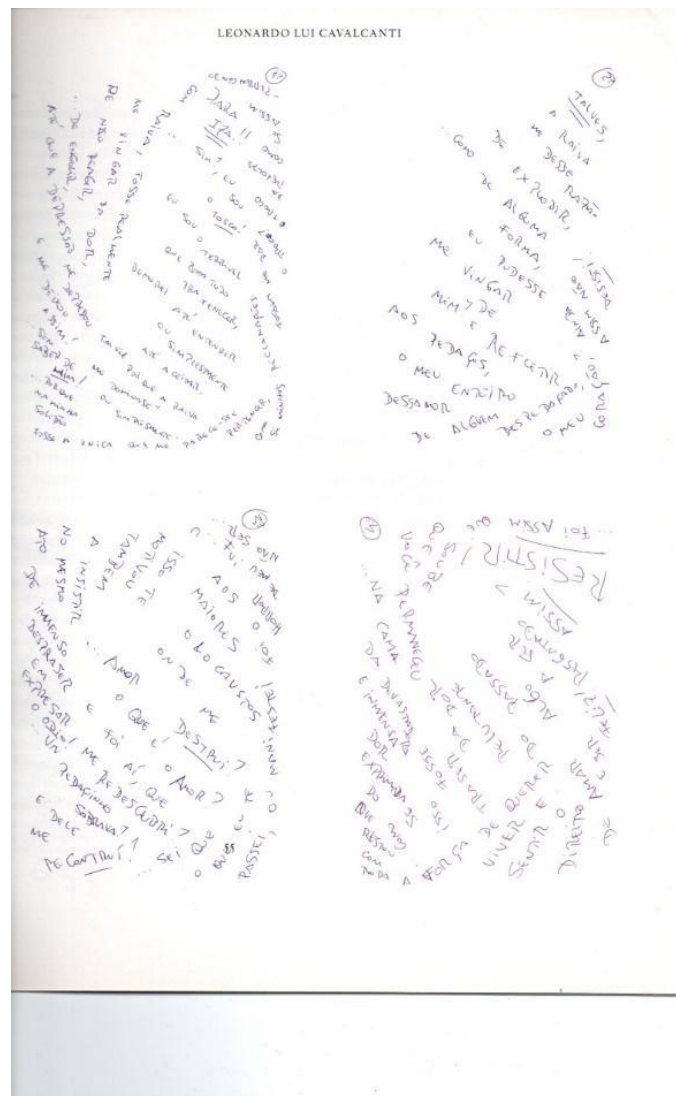
Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção e... e... e... Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Deleuze, 1995)

No dia 23 de junho tivemos muitos problemas com a plataforma Zoom. Por algum motivo, a conta da USP da K. parecia ter expirado. Por isso, a conexão ficou caindo de quarenta em quarenta minutos, como se fosse uma conta gratuita. O problema é que cada vez que a conexão caía, V. e E., apesar de nossos esforços, não conseguiam voltar. Gerando muito stress. Combinamos que na semana que vem entraremos com a conta profissional da Q.

Era o dia das apresentações. A Carla havia sugerido que escolhêssemos um objeto da caixa e criássemos um movimento, uma dança, uma performance para o grupo. Para começar fizemos um aquecimento, mexendo e acordando o corpo, mexendo o pescoço, as pernas. Depois dançamos um pouco. A S. colocou uma música dos tempos da peça Mobedique. O primeiro a apresentar foi o R. Ele escolheu como objeto um cinzeiro de pedra. E o colocou sobre o próprio corpo, sobre a barriga. A Carla disse que isso tinha a ver com os chacras. Ele falou dos cristais e sua vibração e como essa vibração afeta nosso corpo, lembrando a Suely Rolnik e o "corpo vibrátil". Eu falei que os cristais têm um lugar no mundo, uma determinada posição no quarto, por exemplo. E lembrei de uma garota que não deixava tocar em seus cristais, pois queria manter a vibração de seu quarto inalterada. É uma questão de sensibilidade e harmonização. Mas O V. achava que a garota era muito egoísta. Depois foi a minha vez. Me apresentei com o meu maço de cigarros. Esse não estava na caixa, pois o utilizo sempre, mas é um objeto muito íntimo para mim. Fiz alguns movimentos com ele nas mãos, lembrando mudras, de

frente e de lado para a câmera. A S. disse que lembravam katás de karatê e que isso deu vontade de ela se movimentar também. O U. não participou. Ele tinha que sair mais cedo e avisou que iria faltar na próxima reunião do grupo. Isso me preocupava. H., G. e A. também não estavam presentes. A próxima quarta-feira seria a última daquele semestre. Depois entraríamos em férias.

Figura 16: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016. If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo pessoal

3. Conexão

No dia 30 de junho aconteceu o último ensaio do semestre, por isso foi um encontro bem emotivo. Combinamos de voltar na segunda quarta-feira de agosto, dia 11. Todos deram seu depoimento sobre a participação da Carla naquele semestre. Ela também apresentou, fez uma cena com um novelo de lã vermelho; dançando enquanto soltava os fios e se enrolando neles. Disse que era como a circulação sanguínea. Depois do ensaio postou no grupo de WhatsApp uma foto do novelo entre as mãos que parecia um coração. Ela lembrou que usamos um novelo de lã vermelha para fazer uma oficina em Glasgow e que aquilo tinha sido muito marcante. Eu concordo que realmente foi.

A E. está participando bastante. Mas, durante o ensaio, sua mãe apareceu para lhe dar o remédio com todo mundo vendo e ouvindo e isso fez com que ela passasse muito mal. Ela ficava girando sem consciência e, de repente, voltava para responder aos nossos estímulos. A K. chegou a alertar a Luísa para dar o remédio em outro momento, pois não havia nada que já não tivéssemos visto e pudesse ser estranho para nós. Lembro de quando minha mãe me cumprimentou em cena entrando no teatro e a C. ficou uma arara com ela. Isso pode ser realmente constrangedor.

No final, eu disse quando me perguntaram, que a experiência com a Carla havia sido muito dolorosa. Enquanto O. disse e eu concordei que o objeto relacional nos engolia. Também disse que para haver teatro deveria haver conexão e que o trabalho isolado não produzia teatro. Que à certa altura eu havia desistido de fazer teatro como eu queria no começo do trabalho. Que as oficinas pareciam sem finalidade. O O. comentou que também é legal poder se distrair em grupo. A K. deu um recado do J. que está trabalhando no Ponto Benedito e por isso não pode participar do grupo. E perguntou quando voltaríamos a atuar presencialmente. Eu disse que achava que o trabalho continuaria sendo desenvolvido virtualmente ainda por bastante tempo. Mesmo a apresentação de uma nova peça, se fosse o caso teria que ser online. Alguns já tinham tomado a vacina, inclusive eu, naquele mesmo dia.

A K. tirou vários *prints* da tela durante o ensaio. E depois compartilhou por e-mail. Dei o exemplo do meu incenso favorito que usamos um dia e de tanto ficar embaixo do meu nariz acabei enjoando dele. A Q. fez uma pose com um colar de flores e a foto que a K. tirou ficou muito bonita. Ela mostrou as fotos para a gente durante o ensaio também. A Q. apresentou a cena dela porque havia algumas pessoas que não haviam mostrado a performance final ainda. A S. usou um tecido que parecia um personagem de Star Wars. O U. usou uma xícara e fez caras e bocas. Ele realmente é muito fotogênico, podendo ser considerado o garoto propaganda do grupo. Quando ele está em cena, ele arregala os olhos. Todos comentaram da sensibilidade da Carla para com o nosso grupo. E do carinho do grupo para com ela. Ela nos acompanha há bastante tempo. Também comentei que o único objeto que eu gostei foi o alongamento com o rolo de cobertor nas costas. O R. também gostou muito desse objeto. Terminamos com um grande Parakalô!

3. Segurar o céu coletivamente

3.1 Fazendo uma cena

No dia 15 de setembro de 2021, Juliana Jardim veio participar do ensaio conosco e estava previsto que iria liderar as reuniões do grupo por mais três quartas-feiras. Ela tinha convidado a gente para fazer a cena da baleia no Sesc Pompéia e nos acompanhava desde o Oficina. Gostaria que ela se tornasse uma das diretoras do grupo. Primeiramente, ela propôs um exercício chinês chamado Qigong. Exibiu um vídeo de demonstração do exercício que acompanhamos todos juntos. Até a E. participou. O exercício era bem simples, bastava ficar de pé e balançar os braços, o V. usava apenas uma das mãos, pois estava segurando o tablet com a outra. Há um sinal no vídeo que dava o ritmo do balanço, uma batida. No vídeo aparece uma chinesa fazendo o exercício em meio a uma mata e de vez em quando trovoava. Parece que estávamos causando a chuva e isso é alentador.

O vídeo durava 10 minutos. A Juliana disse que a energia ruim espiralada que acumulamos aqui na cidade e no dia a dia, com esse exercício, se arredonda em equilíbrio, circulando pelo corpo todo. Ela disse que quem quisesse podia apoiar a língua nos dentes da frente e de cima da boca. Apoiá-la para relaxar o maxilar. Isso funcionou bem. Senti até uma brisa. Comecei com o ritmo igual ao do vídeo para trás e naturalmente inverte para a frente. Quando tocava o sinal minha mão estava indo para a frente, mas no vídeo a mão da chinesa ia para trás. Todos fizeram o exercício proposto. No vídeo há alguns comandos também como: sorrir, contemplar etc. A Juliana disse que o exercício deve ser feito antes do anoitecer e no máximo três vezes ao dia. Adotei esse exercício em minha rotina diária e posso dizer que curou uma depressão leve e a ansiedade que eu sentia.

É. Você imagina. Tensão. Você pensa. Tensão. Tensiona. Aí você faz uma careta com o maxilar. Tensiona. Tensiona o rosto, tensiona o corpo. Fica uns vinte segundos. Tensiona. Fica uns vinte segundos. Tensiona. O corpo e o rosto tensionado. Aí você fala: Relaxa, relaxa. Aí você relaxa o corpo, o rosto e o corpo relaxa. Vinte segundos. Isso aí você vai fazendo. Uma hora um, tensiona, corpo, face; aí, depois vinte segundos, relaxa. Aí solta, relaxa. Faz isso aí umas seis, sete vezes e pronto. (Carlos André Balthazar, Entrevista 5)

Depois, ela disse para segurarmos o céu. Ela perguntou se sabíamos que o céu estava caindo? Disse que na cena deveríamos segurá-lo coletivamente. Não consegui colocar o *Zoom* em grade. Mesmo assim deu certo, todos começaram a segurar com toda a força o céu que estava caindo. Consegui ajudar o A. e o D. Usei três pontos de apoio: minha cabeça e os dois punhos fechados. Como aquelas mulheres negras que seguram o balaio nos quadros de Rugendas. Em seguida discutimos a cena. Quando contei como tinha feito aquilo, apesar de involuntariamente, senti que estava representando. Esqueci, por hora, do computador e do *Zoom*. No final da cena empurrávamos todos juntos e gritamos. Quando gritei esqueci de todo mundo. O céu do U. era diferente dos outros. O dele era parecido com uma lona. Foi muito legal. Espero o próximo ensaio ou um momento oportuno para dar a ideia para o grupo de convidá-la para ser nossa diretora. Aí ficaria ela diretora e a S. encenadora.

Figura 16: *Telúrica*, ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.



Foto: João Caldas.

No dia 22 de setembro, Juliana Jardim liderou o ensaio novamente. Começamos como da vez passada com o balanço das mãos. A sensação era de que, pelo menos para mim, esse exercício passou a fazer parte do Ueinz em seu formato virtual. Era uma maneira de nos conectarmos. Conteí que estava fazendo este exercício todo dia e que isso havia curado minha ansiedade e minha depressão. A Juliana ficou muito surpresa e satisfeita. Revelei minha vontade que ela fosse a diretora do grupo. Ela achou graça ela riu e todos riram e fizeram brincadeiras dizendo que assim ganharíamos o Oscar.

Juliana havia pedido na semana anterior que levássemos um objeto ao qual tivéssemos alguma ligação e que gostaríamos de mostrar para os outros. Eu levei um cabo de vassoura. Começamos mostrando e descrevendo este objeto para os outros dizendo: Este objeto é quadrado, eu não. Ou, este objeto é comprido, eu também. Fomos em ordem aleatória. A C. mostrou uma bonequinha de barro. A K. uma escova. O O. um vaso. O V. um avião. A E. um jogo de palitos. O R. um rádio. O U. um violão.

Quando terminamos eu fiz uma cena. Estava louco para fazer uma cena com um cajado; desde muito tempo. E sempre que trabalhamos com objetos me sinto sugado. Levantei e fiz uma espécie de guru em busca de um cajado, vociferando e gesticulando. Alguns riram, e outros como a Juliana e o R., tentaram dialogar comigo. A cena durou uns cinco minutos. Todos gostaram.

A falta de um cenário e de um figurino atrapalham muito. Ninguém contracenou comigo, digo, com o personagem que criei. Eram a Juliana e o R. me interrogando. Isso já aconteceu antes. É fundamental que quem quiser participar da cena também adote um personagem. Mas aí tem que aceitar a falta de cenário e figurino. É mais difícil fazer teatro assim sem objetos de cena. É como se tivéssemos que levantar mais peso.

No âmbito restrito ao qual me referi aqui, o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a reversão do poder sobre a vida em potência da vida. Afinal, na esquizocenia a loucura é capital biopolítico. Mas o alcance dessa afirmação extrapola em muito a loucura ou o teatro, e permitiria pensar a função de dispositivos multifacéticos –ao mesmo tempo políticos, estéticos, clínicos– na reinvenção das coordenadas de enunciação da vida.

Figura 17: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo pessoal

3.2 O ensaio aberto

No dia 29 setembro tivemos o penúltimo encontro com a Juliana. Ela deu a ideia de fazermos um ensaio aberto na semana seguinte. Perguntou o que gostamos mais das atividades propostas nas semanas anteriores e disse que bolaria um roteiro para apresentarmos no ensaio aberto. Recomendou que convidássemos pessoas próximas para assistir a apresentação e que elas entrassem na sala às 15h00. Enquanto das 14h00 às 15h00 prepararíamos o acontecimento. Sugeri que o público assistisse fazendo tubos com uma das mãos na frente dos olhos, como fizemos com os tubos em um ensaio passado. Gostamos das memórias de olhos fechados de quando nos encontrávamos presencialmente e de segurar o céu todos juntos. Ela pediu objetos para colocar numa canoa. Eu escolhi uma tartaruga.

Figura 18: *Telúrica*, ensaio aberto da Cia. Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.



Foto: João Caldas.

Repetimos duas vezes a leitura de um texto do Deligny sobre canoas. Mostramos os objetos e divagamos um pouco. A S. tinha postado a foto de um vulcão em erupção nas ilhas canárias e da lava caindo no mar. Mas a Juliana

não estava no grupo de WhatsApp. Ela começou o ensaio de novo com o balanço das mãos. Eu comentei a cena que eu fiz durante o ensaio passado. Falei que não era uma cena e sim um personagem e disse que quem quisesse contracenar comigo teria que adotar um personagem. Falei da dificuldade de fazer a cena sem figurino e sem cenário e que precisa fazer um grande esforço. Fizemos um exercício de colocar as pontas dos dedos logo abaixo das clavículas. Esperar de olhos abertos até sentir uma pulsação. Ansioso para a semana que vem. A K. disse que se a Juliana conseguisse fazer com que a gente se apresentasse online, sem dúvida ela seria contratada. Parakalô!

No dia 6 de outubro de 2021, finalmente aconteceu a nossa primeira apresentação online da Companhia, uma data histórica para o grupo. Foi ideia da Juliana Jardim que nos acompanhou durante quatro semanas. Foi um ensaio aberto via *Zoom* para alguns poucos convidados. Nos reunimos às 14h00 como de costume. Os convidados entrariam na sala às 15h00. Da Oficina Criativa em Audiovisual (OCA), que eu estava frequentando desde agosto, somente compareceram a Claudete, o Gaya e a Giuliana, mas foi suficiente para causar um “frissonzinho” como a Juliana queria. “Aprendi. Aprendi muita coisa. Aprendi a ser mais humano. Aprendi a delicadeza do ser humano como [ela] é muito boa. E é isso”. (Aécio Cardoso, Entrevista 9)

Logo que entramos no ensaio, a Juliana nos passou o roteiro. A apresentação começaria com as três fotos do vulcão em Las Palmas, depois mostraríamos os objetos que escolhemos em ensaios passados, leríamos um texto do Deligny sobre jangadas. Em seguida, mostraríamos e falaríamos a respeito dos objetos que gostaríamos de levar na jangada, haveria um áudio com nossas memórias sobre quando nos encontrávamos e terminaria com a queda do céu, com todos o segurando. Todos devidamente paramentados com seus invólucros.

Passamos o roteiro duas ou três vezes antes dos convidados chegarem. Pedimos aos convidados que assistissem a cena por um tubinho. Depois da apresentação a esquete ficou mais clara para mim. Voltarei a falar sobre isso mais à frente. Os invólucros devem ser vestidos durante a apresentação das fotos, o áudio das memórias deve ter falas simultâneas dos

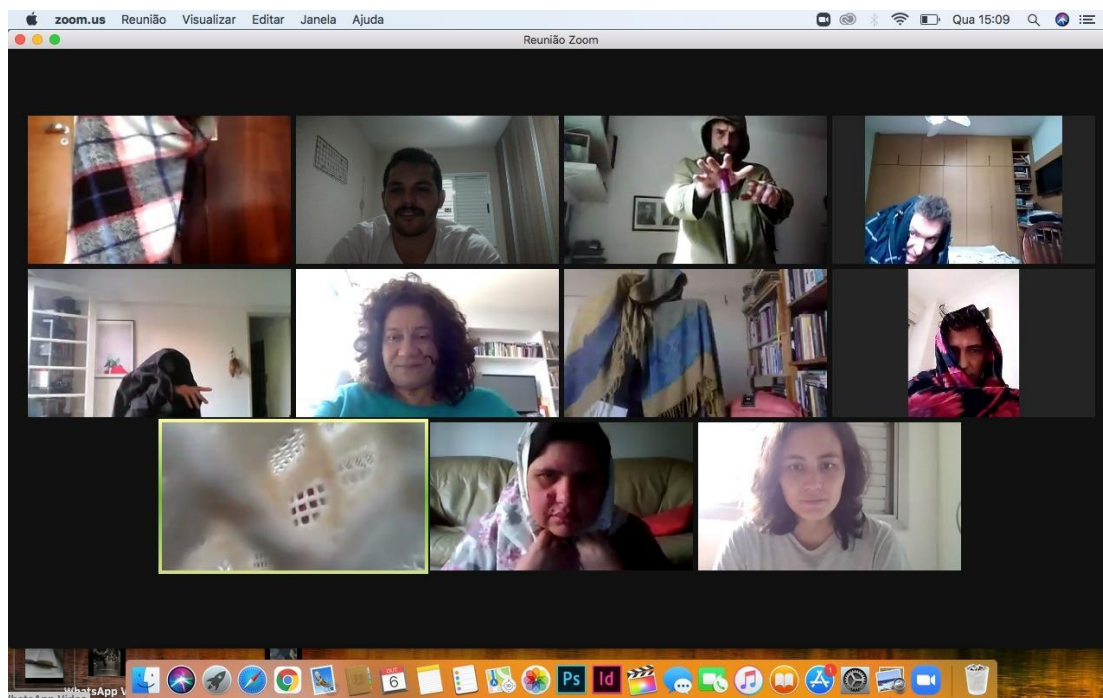
atores. Sugeri que o texto da jangada fosse lido pelo público, mas a Ueinz tem horror à participação do público.

Combinamos quem faria o quê e em que ordem. Mas na hora da leitura o R. esqueceu de abrir o áudio e começou mais para a frente no texto. A E. começou a falar de suas memórias junto com o áudio das memórias e foi aí que surgiu a ideia das falas simultâneas. Houve muitos momentos de apreensão, momentos abertos que ninguém sabia o que iria acontecer; o que viria depois. Mas não houve improviso. Não no sentido de criação de cenas. Houve apenas acaso. Que invariavelmente contribuem para o processo.

Eu lembro que antes de eu entrar no Ueinz, eu queria entrar, já. E eu lembro que a primeira cena que eu fiz era um dia de visita que o pessoal podia levar um pessoal lá para conhecer; para fazer umas cenas. Eu fiz uma cena que eu andava que nem gorila, sabe? (Marcos Marabelli, Entrevista 6)

O público permaneceu até o final. Inclusive, durante a reunião íntima após a apresentação. O O. gravou tudo. A Juliana disse que poderia voltar em novembro se o grupo quisesse. O V. teve um ataque de “venezite” antes da apresentação e não participou. *So far so good.*

Figura 19: Ensaio virtual da Ueinz com Juliana Jardim, Paulo Gayatri, 2021.



Fonte: Acervo Cia. Teatral Ueinz

3.3 Fim do jogo

No dia 11 de outubro, apesar de ser emenda de feriado, todos compareceram ao ensaio. Apesar da pane da semana anterior e da possibilidade de esvaziamento da oficina, estava com a impressão de que o jogo daquele dia seria muito significativo. Um jogo simples, mais um que sorteamos da Viola Spolin. E eu estava certo, a conexão foi criada. Conexão que gera cenas que geram espetáculos. Como afirma Pelbart em *Esquizocenia*: “Um campo de imantação é reativado, prolifera e faz rizoma”.

O jogo foi adaptado para o ambiente virtual e para o grupo da oficina da Ueinz. Era um aquecimento para ser feito em roda. Primeiro expliquei as regras do jogo que tinha pensado, usando a voz, que era uma opção desde que acordada com os participantes, para “enganar o Zoom” e reproduzir o efeito de roda. Tratava-se de emitir sons gesticulando com o corpo, poderia ser qualquer som, qualquer gesto. E a pessoa deveria parar quando a outra pessoa começasse, sem ordem, sem limite de tempo ou de vezes por participante. Todos adoraram participar. Emitiram os sons e gestos mais loucos e ficaram muito à vontade. Eu participei também. Sempre parando quando o outro começasse.

A certa altura do jogo a conexão aconteceu. O U. estava fazendo os gestos com sons e eu comecei a fazer, mas ele não parou. Ficamos fazendo juntos, conectados. Propus que todos fizessem juntos então, mas a epifania deve ser conquistada tacitamente e o coro gerou excitação, posteriormente. Acabou dando certo. O U. comentou que conhecia uma música que combinava com o exercício e postou o áudio no grupo do WhatsApp. Tratava-se de uma música do Sepultura improvisando com índios. Essa é uma banda mítica que busca as raízes brasileiras. Em 1995, o grupo de heavy metal visitou os Xavante da terra indígena de Pimentel Barbosa para gravar com eles um álbum. Sinto que essa identificação também está presente na Ueinz, estabelecendo uma conexão que remonta ao Modernismo e foi retomada com o Tropicalismo.

No caminho tropicalista, isso significou a conexão com a ordem do desejo, com o corpo vibrátil, o reconhecimento do afeto do outro no nosso corpo e a criação a partir disso. Foram da resistência racional a escuta do invisível. Boal dá o tom utópico

do teatro de grupo; o Oficina, por sua vez, faz a virada antropofágica.

Finalmente havia conseguido reproduzir o que descobrira na disciplina Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores e comprovado minha tese. Combinamos de levar o jogo para o grupo, para a finalização da pesquisa. Penso que mais um encontro, a título de esfriamento, e, também para combinar a proposta, está de acordo com o timing da oficina. Aí na próxima quarta propomos o aquecimento para o restante da Companhia. Minha primeira ideia foi esperar a primeira semana de novembro que é quando a Juliana Jardim volta ao grupo. Mas como eu disse anteriormente, melhor levar a coisa ainda fresca para quem participou da oficina. E é uma maneira de respeitar e priorizar a Companhia, já que a Juliana não fazia parte oficialmente do grupo ainda.

No dia 3 de novembro dei por encerrada a parte prática da pesquisa. Realizamos de novo o jogo dar e tomar de Viola Spolin adaptado para o ambiente virtual e para o grupo todo. Era aniversário da E. O R. queria saber qual era a proposta depois do jogo. Eu disse que depois cantaríamos parabéns para a E.

Comecei brevemente explicando o que faríamos. Gestos e sons. Um para quando o outro começa. Só que começamos apenas gesticulando, em silêncio. Um parava o gesto quando o outro começava. Esse exercício me lembrou Artaud. Houve até sons e falas, mas no fim todos viraram umas espécies de árvores com cascas. Com as mãos desfiguradas sobre o rosto. Fazendo lembrar bastante a cena da árvore do R. em Moby Dick. O I. compartilhou uma imagem que aliás compartilhou no grupo de WhatsApp depois também de uma mulher preta em pose muito semelhante à nossa.

O J. estava ao meu lado, presencialmente, acompanhando tudo da casa da minha mãe. Foi tudo muito rápido e muito sintônico. O grupo estava avisado da minha intervenção, mas eu sinceramente não alimentava nenhuma expectativa, e não sabia o que ia acontecer em seguida. A única coisa certa era a figura do Pagé e do mantra que o U. havia me sugerido antes. Que era o que o R. queria saber.

Durante o aquecimento, além dos gestos interrompidos, da figura da mulher preta e de algumas falas, grunhidos, assobios e das árvores em

crescimento, começamos a cantar parabéns, dodecafonicamente, para a E. Ela participou desde o começo gesticulando. Ao final, a K. perguntou ao J. que dia era o aniversário dele e ele falou que a data havia mudado. Que o aniversário dele havia mudado. O J. vive em situação de rua. No processo de tirar o RG encontraram sua certidão de nascimento e o dia que ele nasceu era outro. Outro do que ele achava a vida inteira. Disse que até seu signo mudou. Isso faz um ano mais ou menos, ele disse. E que sentia mudanças em seu jeito de ser.

É que a antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, em tudo distinta da política identitária. Ela se caracteriza pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridização, a flexibilidade de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias.

O G., outro integrante da Companhia, interpreta mapas astrais. Ele é astrólogo e participa, de vez em quando, dos ensaios do Ueinz no ambiente virtual, mas naquele dia ele não estava presente. Era apenas mais uma cena. Pelo menos a promessa de uma cena, para quando voltassem as apresentações presenciais. Nosso último encontro de 2021 aconteceu sob as ruínas do Centro Cultural B_arco, cujo prédio foi demolido para dar lugar a um condomínio. Portanto, não tínhamos mais para onde voltar.

A permanência da Cia Ueinz no centro cultural O B_arco foi bom enquanto durou. Um espaço que une educação e arte criado para transmitir e aprofundar conhecimento, desenvolvendo pesquisas e produzindo conteúdo nas mais diversas formas de expressão cultural. Um lugar de debate, reflexão e criação que fomenta o intercâmbio permanente entre público, artistas e agentes culturais. Essa instituição, onde a Cia Ueinz permaneceu por longo tempo era muito bem localizada, na Rua Dr. Virgílio de Carvalho Pinto, 445, próximo à Rua Teodoro Sampaio, Pinheiros, em São Paulo. Mas como nada é eterno durante o período da pandemia do Coronavírus eles tiveram que desocupar o prédio para dar lugar a um edifício de apartamentos.

Figura 20: B_arco, local de ensaio e sede a Cia Ueinzz até 2020.



Fonte: <https://barco.art.br/quem-somos/>

Por muito tempo o B_arco compartilhou os mesmos ideais da Cia. Teatral Ueinzz, como eles declaram e seu site.

Estabelecer critérios consistentes que definam o lugar da arte na sociedade e parâmetros que justifiquem a produção cultural no cenário contemporâneo é o grande desafio de quem pensa a arte hoje.

As produções culturais e a própria arte têm sido tratadas como meros espetáculos de entretenimento, produtos de consumo, desprovidos de qualquer sentido, poética, representatividade, contexto histórico e função social.

Atentos aos rumos que a arte e a cultural em geral têm tomado, idealizamos este espaço onde artistas e interessados em criação possam desenvolver sua poética, debater questões atuais, produzir conhecimento, criar referências e parâmetros sólidos que os ajudem a produzir, pensar e intervir no contexto histórico, cultural e social no qual estamos inseridos.

O nosso conceito curatorial, tanto na área educacional quanto na programação cultural, segue critérios que estão comprometidos com desenvolvimento humano, transmissão de conhecimento e reflexão sobre a sociedade contemporânea.

Figura 21: Cia. Teatral Ueinz, em frente à sede em demolição, B_arco, 2021.



Fonte: Ueinz

4.Volta à normalidade?

4.1 Fins de mundos

Depois dos longos meses de ensaios on-line, o que podemos afirmar positivamente disso tudo é a incrível resiliência dessa Cia. Teatral, que se deve à capacidade de pessoas muito especiais, capazes de conviver com o imprevisto e superar momentos difíceis. Como questiona Erika Inforsato, uma das antigas integrantes do grupo: “Porque também tem a ver com quem é que pode estar nesses trabalhos. Porque é isso. Quem é que pode estar, pertencer e acompanhar um processo que não tem uma coordenação mais estabelecida?” (entrevista 4). Entretanto, quando perguntaram a ela qual o conselho que daria para alguém que desejasse iniciar um projeto de arte, cultura e saúde pelo Brasil? Erika respondeu:

Que escute as forças do entorno, seja sensível aos ruídos e aos silêncios, deixe aparecer a precariedade com todo cuidado estético possível (isso precisa de muita parceria com artistas) e não sucumba à exigência de fazer sucesso, nem de demonstrar eficácia, seja social, clínica e/ou econômica. Fazer arte não é apresentar resultados, fazer arte é dar passagem ao que está vivo! (Inforsato, 2022, on-line)

No final de 2022, a Cia. Ueinzz voltou à cena pública com a encenação de um ensaio aberto do espetáculo intitulado *Telúrica*, dirigido por Elisa Band e que teve lugar no mesmo endereço dos ensaios, a Casa do Povo. A retomada incluía diversos atores novos que apresentaram um roteiro composto de diferentes fragmentos, mas que mantinha um tênue fio que os unifica. Nas palavras da crítica teatral Alessandra Affortunati Martins, “o título traz o significado mais exato para conectar as diversas partes do experimento cênico”. Após ver o espetáculo, ela comentou:

Assistir a *Telúrica* não significa testemunhar o trabalho teatral no lugar de um espectador distante. O caráter pedagógico de Brecht também não cabe ali. A experiência daqueles que estão na plateia é a de mergulhar em um evanescente enredo onírico, no qual se adensam construções imaginárias preñes de uma sabedoria incomum. (Martins, 2022)

Figura 22: *Telúrica*, ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 23 nov. 2022.



Fonte: Cia Teatral Ueinz. Foto: João Caldas.

De certa maneira *Telúrica* retoma o tom onírico da peça *Gravidade Zero* (2016), ao assumir contornos surrealistas. Mas acaba superando esses parâmetros, porque “O que se tem diante dos olhos é antes uma dilatação de partículas: palavras, gestos, movimentos e espaços vazios ganham certo volume numa composição segura de si em seus mais frágeis improvisos” (Martins, 2022). Para os atores veteranos não há grandes novidades, mas para os novatos a experiência apresenta possibilidades inusitadas.

Há uma faceta infantil nos vários quadros teatrais. Ela reside em uma espécie de saber que se perdeu nos arranjos da existência adulta: uma capacidade de formular perguntas e de olhar para a parte inusitada inerente às coisas que nos circundam. Com efeito, os atores recuperam uma espécie de deslumbramento diante de cada fração do mundo. Enquanto o adulto aderiu à maquinaria que roda quase sempre na mesma direção, o saber infantil coloca elementos existentes na Terra em zonas de extrema instabilidade. Tudo pode desabar de uma hora para outra. Que algo inesperadamente desabroche também não deixa de ser uma possibilidade – o fim e o começo das coisas e das vidas atravessam cada partícula do tempo e do espaço. (Martins, 2022)

Ainda que não haja uma temática bem definida em *Telúrica*, nem um texto literário básico como em *Mobedique Hors Acvé*, alguns trechos dos diálogos

trazem à baila conteúdos de grande pessimismo que parecem remeter a uma catástrofe ambiental, crise ou guerra: “Vocês sabem realmente o que está acontecendo? [...] Se vocês não souberem o que fazer direito poderá acontecer desastres, daqueles que vocês não sabem.” Entretanto as falas dão a entender que há como escapar dessa situação angustiante, quando apresenta possíveis saídas: “o que é necessário saber é como correr para as escadas. Um por vez. Mesmo assim, cuidado.” Evidentemente falas como essas denotam alusões metafóricas.

Figura 23: *Telúrica*, ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 2022.



Figura 24: *Telúrica*, ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 2022.



Fonte: Cia Teatral Ueinz. Fotos: João Caldas

Uma suspeita sobre uma eventual “volta à normalidade” paira no ar, e aflora em diálogos como este: “parece que está tudo igual, mas não está”. Martins (2022) refere-se também a uma faceta efêmera do tempo que se encontra presente na narrativa sobre a personagem da mulher velha e triste.

Ela se colocava num canto. Seus cabelos caíam, sua pele se dissolvia. Só os ossos se mantinham visíveis. “De repente”, assim de maneira súbita e imprevisível, tudo se apagava. Alguns fios brilhantes surgiam e cresciam. Passarinhos apareciam e se enredavam aos fios brilhantes. Depois dos pássaros, vieram as mariposas e as borboletas, todas elas também atreladas aos fios que não paravam de se multiplicar.

Reproduzo agora a íntegra da crítica chamada Sobre primórdios e fins do mundo de Alessanda Affortunati Martins:

Ainda no final de 2022, a Cia. Teatral UEINZZ apresentou, na Casa do Povo, *Telúrica*, ensaio aberto dirigido por Elisa Band e encenado por diversos atores. Embora seja composto de

diferentes fragmentos, o roteiro mantém um tênue fio que os unifica e o título traz o significante mais exato para conectar as diversas partes do experimento cênico.

Assistir a *Telúrica* não significa testemunhar o trabalho teatral no lugar de um espectador distante. O caráter pedagógico de Brecht também não cabe ali. A experiência daqueles que estão na plateia é a de mergulhar em um evanescente enredo onírico, no qual se adensam construções imaginárias preñhes de uma sabedoria incomum.

Não é porque estamos no plano dos sonhos, porém, que o ensaio assume contornos de estilo surrealista. O que se tem diante dos olhos é antes uma dilatação de partículas: palavras, gestos, movimentos e espaços vazios ganham certo volume numa composição segura de si em seus mais frágeis improvisos. Há uma faceta infantil nos vários quadros teatrais. Ela reside em uma espécie de saber que se perdeu nos arranjos da existência adulta: uma capacidade de formular perguntas e de olhar para a parte inusitada inerente às coisas que nos circundam. Com efeito, os atores recuperam uma espécie de deslumbramento diante de cada fração do mundo. Enquanto o adulto aderiu à maquinaria que roda quase sempre na mesma direção, o saber infantil coloca elementos existentes na Terra em zonas de extrema instabilidade. Tudo pode desabar de uma hora para outra. Que algo inesperadamente desabroche também não deixa de ser uma possibilidade – o fim e o começo das coisas e das vidas atravessam cada partícula do tempo e do espaço.

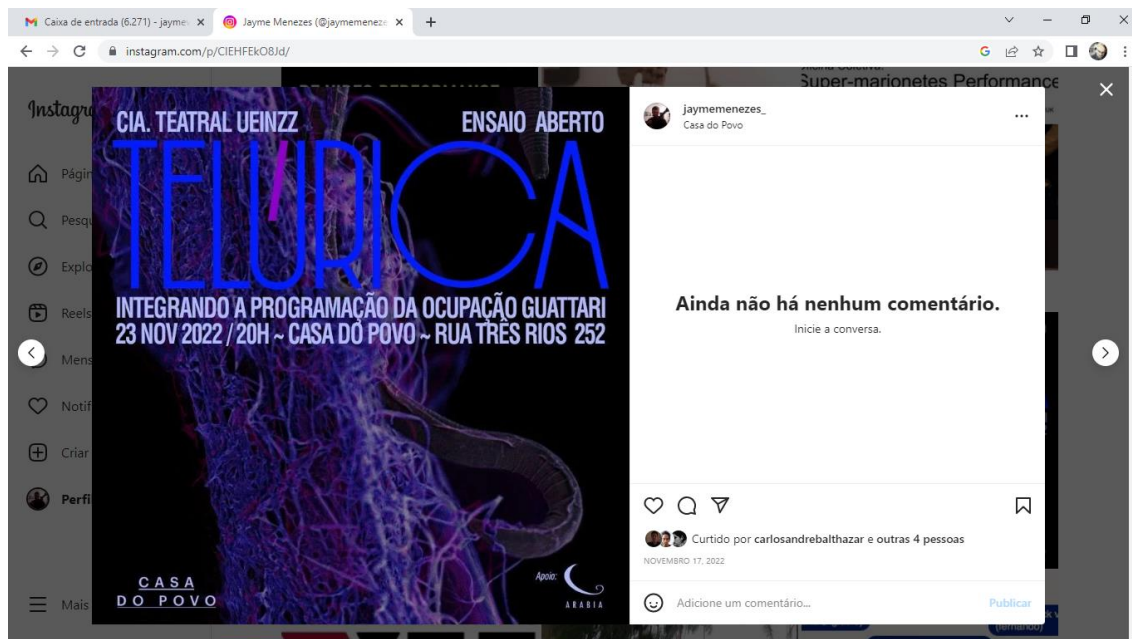
É inegável que retirar a capa de uma suposta estabilidade que envolve aquilo que existe pode amedrontar alguns espíritos mais aferrados à segurança. Nada está garantido quando a vulnerabilidade impera. Mas somente nesses lugares de máxima fragilidade o instante atual recupera toda a sua potência para vibrar. Nessa porção ínfima do tempo presente, o que se mantinha em uma virtualidade ainda apagada pode adquirir consistência, ganhar forma.

Alguns trechos parecem trazer conteúdos óbvios: “Vocês sabem realmente o que está acontecendo? Há coisas a perder, e a ganhar. Se vocês não souberem o que fazer direito poderá acontecer desastres, daqueles que vocês não sabem.”. As falas remetem a grandes feitos, quiçá a cenas de guerra – é uma questão de tudo ou nada, de ganhar ou perder. O diálogo, todavia, prossegue do seguinte modo: “o que é necessário saber é como correr para as escadas. Um por vez. Mesmo assim, cuidado.” Pode-se evidentemente escutar falas como essas de maneira metafórica. Prefiro, porém, apreender a gravidade que elas conservam em seu sentido mais literal. De fato, qualquer gesto corriqueiro e banal, como o de correr para as escadas, subi-las ou descê-las, pode ser fatal (acabo de perder minha mais amada tia após ela ter caído da escada e ter batido com a cabeça em um dos degraus).

A certa altura, os atores abrem uma fenda no tempo: “parece que está tudo igual, mas não está”. Nada se preserva intacto nesse campo de delicadezas. O preço da normalidade é se ater à constância de tudo, à sua mortal imobilidade. Nas

cenas, os rumos são outros. Nelas existem seres que são afeitos às metamorfoses:

Figura 25: *Telúrica*, ensaio aberto da Ueinz, Casa do Povo, São Paulo, 2022.
Print de tela do cartaz de *telúrica*, Ueinz, Casa do Povo, 2022.



Fonte: Instagram – Jayme Menezes

“Eu, borboleta alheia à modernidade/à pós-modernidade/à normalidade,/oblíqua,/vesga,/silvestre,/artesanal,/poeta da barbárie./Com o húmus do meu cantar,/com o arco íris do meu cantar,/com meu esvoaçar/reivindico meu direito de ser um monstro/que os outros sejam o Normal.” (Suzy Shock, trad. Amara Moira).

Essa faceta efêmera do tempo está também na narrativa sobre a mulher velha e triste. Um dos atores compõe as imagens: Ela se colocava num canto. Seus cabelos caíam, sua pele se dissolvia. Só os ossos se mantinham visíveis. “De repente”, assim de maneira súbita e imprevisível, tudo se apagava. Alguns fios brilhantes surgiam e cresciam. Passarinhos apareciam e se enredavam aos fios brilhantes. Depois dos pássaros, vieram as mariposas e as borboletas, todas elas também atreladas aos fios que não paravam de se multiplicar.

A essas imagens fortuitas e luminosas de vida soma-se outra, tenebrosa: “aconteceu uma explosão nuclear. Não sobrou ninguém. Ninguém sobreviveu, mas está cheio de morto-vivo, espectros, eles conversam em conversa telepática, fofocaiada das almas tentando preencher o tempo” vazio.

De todas essas imagens de tons oníricos, a da baleia me pareceu a mais tocante por abrir outra perspectiva sobre o espaço no qual todos nós, espectadores e atores, estávamos durante o correr da peça. Um dos atores anuncia que todos que

ali se encontravam estavam no interior da barriga de uma baleia. As vigas da sala seriam as costelas do animal. E a espécie da baleia era definida por sua característica de dormir na posição vertical no fundo do oceano.

Na foto do espaço onde aconteceu o experimento cênico, na Casa do Povo, surpreendentemente notamos essa imagem das costelas da baleia. Fica sugerido que o vazio do espaço ocupado é a barriga do animal e nossos corpos poderiam bem ser detritos de alimento – as cenas não deixam de evocar imagens clássicas da literatura infantil como Pinóquio, de Carlo Collodi ou Moby Dick, de Herman Melville.

Embora as sutilezas do impermanente sejam as linhas a comporem esse experimento teatral, não resisti ao gesto convencional de apelar para a escrita e amarrar uns poucos fios capazes de transmitir algo da beleza singela trazida pela peça aos que não puderam assisti-la naquele momento único. (Martinz, 2022, on-line)

Atualmente o grupo é dirigido por Elisa Band depois de ficar sem uma diretora ou diretor durante muitos anos e sem uma sede própria durante os dois anos da pandemia de Coronavírus. Apesar das dificuldades enfrentadas, a Cia. Teatral Ueinzz retomou seus encontros presenciais na Casa do Povo no bairro do Bom Retiro em São Paulo desde março de 2022, onde passou a realizar seus ensaios semanais.

4.2 MoveDique

Além das conexões que podem ser estabelecidas com o espetáculo *Gravidade Zero*, outras autoreferências e aproximações podem ser feitas com *Telúrica*, onde a temática marítima ocupa o imaginário onírico, quando alguém anuncia que todos que ali se encontravam no interior da barriga de uma baleia. As vigas da sala seriam as costelas do animal. E a espécie da baleia era definida por sua característica de dormir na posição vertical no fundo do oceano.

Talvez possamos considerar que o que de fato une todas as experiências da Cia. Teatral Ueinzz é a sensação de uma falta de sentido (*nonsense*). Num texto de Peter Pál Pelbart sobre *Mobedique Hors Acvé*, ele pergunta: “Por que você acha que não tem curva dramática? afinal, cada cena tem um desfecho”. E alguém responde: “Não, muitas delas se desmancham sem que alguém possa dizer que acabou. elas se interpenetram”, ao que Perter Pal dá a réplica:

E que mal há nisso? A vida não é assim também? Não existe primeiro uma cena, depois corta, e aí vem outra. Na vida nem cenas tem, os pensamentos da gente entram uns nos outros, as emoções se prolongam umas nas outras e se misturam, o medo e o amor, a dor e a alegria se interpenetram. É só quando queremos contar que as coisas se dividem, e olha lá... Mas o teatro não é a vida, se fosse nem precisávamos de teatro, a vida nos bastaria. (Pelbart)

Segue a reprodução do relato de Pelbart sobre MoveDique:

Tenho um amigo que assistiu à peça de vocês na semana passada. Foi a primeira vez na vida que ele foi a um espetáculo da trupe. Ele nem sabe o que significa Ueinzz. Ele nunca viu uma baleia de verdade. Ele não leu MobyDick. Ele não costuma ir ao teatro, em geral acha chato e longo, muito declamado. Mas como somos muito amigos, achei que ele podia gostar. Eu, diferentemente dele, frequento Ueinzz há mais de 20 anos, desde que o Alexandre Bernardes fundou a companhia. Ocorre que fazem quatro anos que não consigo ir aos ensaios, por razões de força maior. Então me sentia um pouco afastado, mas muito curioso com a nova peça. Enfim, foi desse modo que fomos, eu pela primeira vez como espectador de um grupo que eu mesmo frequento há mais de 20 anos como ator, e ele, espectador pela primeira vez, desavisado que só. Em suma, dois amigos assistindo à peça pela primeira vez, com essa diferença nada desprezível: ele não sabia nada do grupo, eu achava que sabia tudo. Sentei ao lado dele, desfrutei ver de fora tudo o que antes eu vivia por dentro. Ao mesmo tempo, acompanhei as reações do meu amigo, ao longo de toda a apresentação, pois assim como me interessa a nova peça, sempre me interessou entender o que aqueles que a assistem vivenciam, vêem, apreciam. Nos primeiros minutos ele pareceu surpreso de que não era um teatro convencional, com personagens interagindo numa progressão narrativa, com um roteiro todo encadeado. Tinha uma cena aqui, depois outra ali, depois outra acolá, elas não necessariamente se conectavam, algumas se ouviam, outras nem se ouviam mas percebia-se que algo acontecia, de repente alguém caía, alguém atravessava o palco furioso, depois todos dispersavam, depois uma espécie de libero de futebol atravessava a área soltinho da silva, contemplando cada um, ou tocando e se abraçando a um e outro, e já desaparecido gritava “amor da minha vida, a liberdade”... Ora, o que poderia

ser uma decepção para meu amigo tornou-se para ele um alívio – ufa, já não precisaria tentar decifrar a intriga, o sentido, a mensagem, cada frase ou palavra, e bastava apreciar aqueles apelos longínquos “Baleia, baleia, baleia”... Alguém avistara uma baleia ao longe? Alguém se deixava arrastar pelo fascínio que exerce sobre nós esse ser gigantesco, sobrevivente de outras eras? Cachalote, Leviatã, cada nome que lhe foi atribuído ...Muitos corpos jogados no chão, imóveis, enquanto Adélia murmura algo sobre cardumes, anzol, pescaria... E Valéria tenta ressuscitar um dos corpos caídos, e o levanta feito um boneco mas ele cai, e levanta um braço e este despenca com um baque surdo, e novamente, ela o levanta e ele se espatifa no chão, ela o levanta e de novo ele desaba como um saco de batata inerte. Não é óbvio fazer um corpo ficar de pé, ressuscitar um morto, levantar uma vida, tirar alguém da letargia ou salvá-lo do afogamento. Só Ahab parece ter a força de comandar os eventos todos dispersos, mas sempre com brutalidade, com berros imperativos, postura intimidante, como se a cada instante pudesse usar uma de suas muletas para espancar um interlocutor, um mensageiro, um marujo. Tem muito marujo perambulando, um tal de Ismael que leva uma carta do esplendoroso rei ao capitão Ahab, outro que é irmão desse mesmo mensageiro, e que também se chama Ismael, e outros muitos soltos por toda parte e que o capitão resolve concentrar para alcançar a baleia branca... É o povo reunido declarando morte a MobyDick.. um povo que visto de longe, em grupo, é um povo raro, diz Morte mas pede Vida, cada rosto sofrido, ou humilde, insultado pela vida que só... Quando todos parecem prontos para atacar – mas atacar quem? será tudo na imaginação, um moinho de vento, um inimigo imaginário? É quando todos parecem prontos para o combate final que uma sereia interrompe o ódio e enlaça a todos em sua graça, desafiando a lei da gravidade ou da dança, e a beleza aparece noutra patamar, inusitado.. Momento de suspensão, pois ninguém imaginava uma sereia emergindo do mar bravo.. Tudo vira do avesso, imperceptivelmente... como aquela baleia esparramada no chão que grita lancinantemente que não tem dinheiro, não tem sapato, não tem perfume, não tem fé, não tem cultura, não tem filhos, não tem importância, não tem pensamento, não tem escola, não tem comida, não tem água, não tem ar, não tem amor, mas tem seus olhos, tem seus ouvidos, tem seu fígado, tem sua dor de cabeça, tem suas imagens, tem seu pescoço, tem seu esqueleto, tem seu sexo... e aquele outro, com o corpo todo contorcido, que vai desabrochando feito uma flor e as mãos iluminadas, lindas, subindo devagarzinho e se abrindo como numa prece... ou aquele outro que está apodrecendo no mar, pelo visto insuportavelmente fedorento, e lhe é dito que não, a nave não há de o levar... E o outro que vem correndo e despenca feito a morte súbita.. Depois, quando o capitão joga fora suas muletas e se ouve um Calígula vindo de outra peça (ou será o Alexandre gritando lá do mundo dos mortos?) mesmo os mortos comparecem... e alguém lembra que o Bernardes furou a bolha... Aí, já lá para o final, envolto numa rede, o povo todo é arrastado para fora do palco, como que no ventre da baleia... tem mais

coisa, claro, tem o rei, tem sua vidência, tem as camisas penduradas no seu corpo, tem os marujos beberrões, tem o grandão que parece com o Alexandre, lutando box ferozmente.. tem tanto detalhe! Meu amigo não conseguiu registrar tudo, mas está cheio de impressões...E quis conversar logo em seguida, visivelmente perturbado. E me encheu de perguntas, na mesa de bar:

É sempre assim?

Não, cada vez é de um jeito

Você não me entendeu, perguntei se sempre é assim, o espectador é enlaçado numa tensão sem se dar conta por quê?

Não tem curva dramática?

Por que você acha que não tem curva dramática? afinal, cada cena tem um desfecho..

Não, muitas delas se desmancham sem que alguém possa dizer que acabou.. elas se interpenetram

E que mal há nisso? A vida não é assim também? Não existe primeiro uma cena, depois corta, e aí vem outra. Na vida nem cenas tem, os pensamentos da gente entram uns nos outros, as emoções se prolongam umas nas outras e se misturam, o medo e o amor, a dor e a alegria se interpenetram.. É só quando queremos contar que as coisas se dividem, e olha lá...

Mas o teatro não é a vida, se fosse nem precisávamos de teatro, a vida nos bastaria..

Mas a vida nunca nos basta.. ela nos pesa, às vezes nos esmaga tanto que nos afogamos, apavorados ou já desistentes, e então precisamos de um artifício, como o anzol de um pescador que nos resgate do fundo do mar... Vai que o teatro seja isso..

Não pode o teatro ser um anzol, talvez seja ele uma baleia, para dentro da qual fomos engolidos meio desavisados, e onde resolvemos, apesar da escuridão, brincar de sair, esperando o bom momento em que seremos expelidos por um instante de desatenção, ou de bocejo... porque as baleias, assim como nós, também tosse, bocejam, vomitam, têm dor de estomago...

Desculpe, você está abusando de uma metáfora.. Eu falo concretamente...

Tudo é concreto no que eu acabei de dizer... Ou melhor, tudo foi vivido...

Você quer dizer que tudo foi vivido porque um pouco tudo foi morrido....

Não sei se você me entende, minha ideia era mais simples

Eu também não sei se o entendo.. Não sei se há algo para entender

Talvez você tenha razão.. Não há nada a compreender, apenas a acompanhar

Sim, como na peça, acompanhar uma voz, um gesto, uma queda, um chamado, uma gagueira

É, acompanhar é o mais sutil... Não conduzir, mas acompanhar

Felipe, novo integrante da Cia., diz muito sobre esse acompanhar em sua chegada. (...) “que como para mim a experiência teatral, ela é uma grande novidade, é a primeira vez que eu tenho esse tipo de experiência,(...) eu fico

menos em uma posição crítica e mais em uma posição de abertura para experimentar e sentir as emoções, o corpo, tudo.” Realmente, trata-se de uma postura. Um compromisso com o humano.

4.3 Atmosfera mística

A relação entre arte e vida já era representada de maneira consciente nas prédicas budistas. No entanto, a diferença entre o cotidiano profano e a alusão ao caminho para a iluminação é muito diferente do contraste estabelecido pelo cristianismo entre a vida profana da comunidade dos fiéis (leigos) e o universo do sagrado da liturgia eclesiástica.

Inicialmente, o budismo ensinava que todos os dias do mundo eram profanos e que o caminho para a iluminação conduzia para uma região espiritual de sublime beleza. Esse *dô* (“caminho”) para a iluminação poderia ser a própria arte, renunciando a morte, o mundo de Buda. (Chamas, 2006)

A associação entre arte, a “sublime beleza”, e o caminho para a iluminação também é bastante diverso da função que a arte exerce no cristianismo, onde a representação de cenas do evangelho busca muito mais despertar a piedade entre os fiéis do que a uma elevação dos espíritos por meio do belo como acontece no budismo. Tanto que as imagens mais significativas da liturgia cristã são as cenas da *Via Crucis*, uma sequência de cenas chocantes da vida de Jesus, que diz respeito ao caminho para o Calvário, depois de ter sido condenado. Enquanto na tradição budista as imagens são destinadas à exaltação da beleza que aponta o caminho para a iluminação.

Os salões de adoração a Buda do leste asiático e suas imagens foram dotados de rica ornamentação, refletindo um senso de prazer que é expresso nos textos básicos de *mahayana* tais como os Sutas *Myôhorenge-Kyô*, *Daihannya-haramitta-kyô* (“Sutra da Grande perfeição e Sabedoria”) e *Amida-kyô* (Sutra *Amida Nyorai*). Esse tom predominante das imagens votivas budistas é destinado pelo termo japonês *shôgon*, uma manifestação enfeitada ou majestosa, com uma iconografia visual que interessou muito aos japoneses em representações específicas. (Chamas, 2006, p. 22).

Figura 26: Mandala dos Dois Mundos (*Ryôkai Mandara*), Japão, Era Edo.



Fonte: Japanese Early Art.

Na tradição budista, a imagem das mandalas visa à contemplação do belo assim como a busca do equilíbrio na perfeição das formas, e inspiram um profundo sentimento de ligação com as divindades no momento de meditação. Deparamo-nos com uma configuração gráfica sintética, em que “uma imagem é a manifestação concreta dos conceitos relacionados às energias existentes na ordem das coisas” (Chamas, 2006, p. 33). Num único quadro pode estar representado todo o universo.

As mandalas são representações geométricas de imagens simbólicas, resultante de poderes místicos.

Por causa de sua simetria e centralidade, sugerem equilíbrio e senso de totalidade. Os dois triângulos superpostos (*yantra*) representam o princípio feminino (ponta para baixo) e masculino (ponta para cima) e o centro, o neutro. *Mandala* é uma palavra traduzida do sânscrito em caracteres chineses significa “uma representação da natureza verdadeira de valores essenciais”. São usadas no hinduísmo, no budismo e até no xintoísmo para representar ensinamentos religiosos estéticos, sendo um ponto de partida para um sistema de meditação para aqueles que se propuseram a uma mística união com o Buda Cósmico, *Dainichi*. (Chamas, 2006, p. 33)

Em muitos momentos dos ensaios e apresentações a Cia Teatral Ueinzs costuma recorrer a diversas formas de um misticismo eclético. Desde o seu início, o diretor Renato Cohen buscava uma comunicação rápida com o universo íntimo dos atores por meio de fábulas e ícones com forte conotações esotéricas. Ele introduzia temas que motivavam encenações ritualísticas. No entanto não se tratava de reproduzir rituais litúrgicos proveniente de uma determinada crença ou tradição. “Eram espécies de núcleos temáticos; tópicos, de rituais que ele fragmentava e a gente ficava experimentando” (Inforsato, 2021, entrevista 4). Elisa Band recorda como eram os ensaios com Renato Cohen e de como ele introduzia um tema mitológico e deixava que os atores desenvolvessem a ideia colocada:

[...] eu lembro que era inspirada na mitologia egípcia e em um livro do Klebnikov que chama K e a gente pegava textos desse livro. Eu lembro que tinha uma cena que eu escolhia um texto e eu fazia um improviso. Tinha um vagão de trem desativado nesse museu. Deixaram a gente usar. Daí eu ficava com uma asa de folhas secas andando em cima desse vagão. Tinha uma outra cena que eu fazia uma dança meio no escuro. Eu lembro que o Renato fazia assim: Elisa, mais Butô. E virou piada interna do grupo porque eu nem imaginava o que ele queria dizer. Fui tentando me virar para imaginar o que era isso. Então, ele tinha um jeito de dirigir muito singular. Porque às vezes ele ficava dirigindo a cena e falando o que ele queria, às vezes parecia que ele estava olhando para outro lugar, ele ficava com uma atenção meio distraída parece que para captar a atmosfera da cena. E ele usava óculos escuros. Então, as vezes a gente ficava incomodado, parece que ele não está nem olhando. Só que acho que ele estava antenando. Ou, prestando atenção do jeito dele que não era um jeito direto. (Band, 2023, entrevista 17)

Muito frequente nas encenações da Cia. Ueinzs é também a “dessacralização” de objetos do cotidiano que são usados aleatoriamente e

afastados de seu uso “normal” consagrado. André Luiz Lopes Magela chama atenção para esse processo em sua Dissertação de Mestrado intitulada **A Companhia Ueinz e a profanação da cena teatral**, onde ele dá exemplos bem significativos nesse sentido, como acontece com os bastões utilizados em “Finneganiastão”:

[...] que são cabos de vassoura que são batidos sem charme no chão. Este uso das coisas como acessórios, e dos acessórios como uma coisa qualquer, ocorre também em “Severino” na manipulação daqueles objetos-ruína onde o som do impacto do plástico no chão chega a ser incômodo para um espectador mais cuidadoso com objetos. Ocorre quando Guilherme coloca, por exemplo, um secador de cabelos no ouvido e fala alô, sem dar ênfase a isso. Ou quando Alexandre entra em cena com um capacete de skatista ou invade a cena “vidente” e coloca uma bolinha com luzes piscantes na mão de Adélia, atriz que está em plena atuação, por um motivo que nos foge e que provavelmente é de sua decisão pessoal daquele momento. E neste caso de Alexandre, ele profana não só o objeto, mas também a atuação de outros atores, a concepção do diretor, a dramaturgia, a presença cênica. E talvez profane a nossa espetação também. (Magela, 2010, p. 114)

Magela apresenta ainda outro exemplo desse jogo com o significado das coisas do cotidiano, ao analisar o trabalho dos atores da Companhia Teatral Ueinz no espetáculo *Finnegans Ueinz*, nas apresentações da Ocupação Ueinz, em setembro de 2009 no SESC Paulista, caracterizando sua atuação como uma profanação da cena teatral, à luz do conceito de profanação, como proposto por Giorgio Agamben no ensaio *Elogio da profanação* (2007). Ele refere-se ao pano que cobre o sol na cena “aquário” que na realidade é a jaqueta pessoal do ator Leonardo que é metaforicamente utilizada em cena.

Ele ficava em pé, cobrindo desajeitadamente a cabeça e os braços com esta jaqueta (uma jaqueta comum) e, quando ia começar a falar, jogava-a no chão e dava os seus textos. Uma colega de pesquisa, Clarissa Alcântara, que está fazendo um pós-doutorado sobre a Ueinz sob supervisão de Peter, chegou a explicitar seu incômodo com este desleixo (que não pode ser imputado apenas a Leonardo) de se usar como um acessório cênico a jaqueta, e assim, desta maneira. Num dia posterior a isso, havia um pano preto que Alexandre havia utilizado um dia antes na cena “Ulisses” e não seria mais necessário (na verdade, não acredito que para Alexandre fosse necessário quando ele o utilizou). Leonardo o usou e ela disse algo como “Ah, sim, agora já ficou melhor”. Mas no dia posterior a este, Leonardo já estava a usar novamente a jaqueta, denotando que

não havia preocupação com isso, ou ela era diferente do que se esperava, e que a “melhora” do dia anterior não representava nenhuma evolução, pelo menos em sentidos que contemplassem a demanda de Clarissa. (Magela, 2010, p. 114)

Em diversos jogos dramáticos durante os ensaios, objetos comuns retirados de seu contexto cotidiano são constantemente utilizados como disparadores de significado. Assim aconteceu durante a pandemia no ensaios on-line, como na oficina com a Carla Bottiglieri, conforme foi narrado no diário de pesquisa no dia 24 de abril de 2021. A coordenadora havia pedido, que os participantes colocassem objetos no grupo do WhatsApp. Jayme colocou a foto de uma meia que trazia o desenho da Monalisa. Depois acabaram usando essa meia no ensaio, uma vez que ninguém havia proposto mais nada.

Colocaram as duas meias nas mãos, depois começaram passando-a pelo rosto. Depois sentiram virtualmente seu cheiro. Se tinha chulé, ou se cheirava roupa limpa. Depois disso, a meia acabou se transformou em um fantoche, falando com uma vozinha fina: “Ai que chulé”. Em seguida um outro vociferou, com a meia-fantoche dele, numa voz que parecia o Lula falando. Para Carla a ideia da meia com a Monalisa era interessante porque juntava as mãos e os pés. Com relação a educação humanista praticada pelo budismo a oportunidade de Jayme conduzir o ensaio foi sem dúvida uma grande oportunidade. Sobre isso Daisaku Ikeda comenta:

Se realmente desejamos melhorar o ensino escolar, um componente dessa reforma deve ser a capacitação dos professores. (...) bem como o incentivo à criatividade e a inventividade dos professores. Pelo fato de as reformas passadas (no Japão) terem imposto a uniformidade, acredito que a inovação tenha sido algo difícil para os professores, pois várias restrições os limitaram a executar seu papel conforme as regras e nada além disso. (IKEDA, 2019, p. 106)

E continua:

(...) Ao mesmo tempo, os professores poderiam incentivar uns aos outros a elevar a qualidade da educação por meio da experimentação. (...) Um exemplo disso poderia ser a atitude dos professores de permitir que suas aulas sejam observadas pelos colegas. A escola poderia também promover intercâmbios entre professores de disciplinas diferentes, e entre os professores da escola e os das escolas vizinhas com o propósito de fomentar a pesquisa. (IKEDA, 2019, p. 107)

Esse deslocamento de função e significado das coisas dá origem a múltiplas interpretações como costumava acontecer no Teatro do Absurdo (Martin Esslin, 1918-2002), “em que as peças encenadas tinham em comum uma reflexão sobre um mundo onde não há diálogo (pós-guerra), onde a linguagem perde sentido e o desligamento da realidade caracteriza a vida em sociedade”.

Podemos citar as teorias do filósofo italiano Giorgio Agamben (2007, p. 68): “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso.” Para chegar a essa manipulação livre dos significados em cena, Pelbart descreve os processos criativos da Companhia com raízes na modernidade e na cena contemporânea, que contribui para a fundação de um território cênico - O “Teatro do Inconsciente”.

Na trilha do imaginário em cena, já proposto pelos surrealistas e de poéticas diversas da cena, com repercussões da protocena Dadá, do Teatro da Crueldade de Artaud, de inúmeras experiências limiares do happening e da performance e do Teatro Contemporâneo (o trabalho de Bob Wilson com autistas), a “Cena da Loucura”, mediada por forças maiores, por subjetividades limítrofes, instaura um topos cênico inaugural, das potências, da verdade, da não representação na sua literalidade.

Mas é preciso lembrar que a Cia. Ueinz, não é avessa ao texto literário, muito pelo contrário, muitos de seus jogos dramáticos e espetáculos têm como elemento motivador um texto literário ou uma fábula. Porém, esse texto base não é visto necessariamente como uma dramaturgia, mas como um porto de onde se parte para chegar a lugares imprevistos.

Os atores-performers da Cia Ueinz, dialogam um intertexto entre seus próprios textos internos e as poéticas de contorno propostas pela direção. São lançados alguns textos e situações criativas no processo de criação, como por exemplo, em Dedalus, “desenhe seu labirinto”, ou “pegue essa mala (que é colocada como objeto), faça sua viagem, vá a algum lugar”: situações inaugurais que propõem a viagem, o deslocamento, o nomadismo. Como resposta, recebemos as lógicas paradoxais: “o labirinto anda”, “com essa mala eu não vou a lugar nenhum”. O texto do espetáculo vai sendo tramado dessas pequenas histórias, de uma lógica que projeta a curva, o inesperado e não a reta cartesiana. (Pelbart, 2010, p. 184)

Em *Mobedique Hors Acvé*, espetáculo ensaiado e apresentado em 2019, o enredo foi baseado no romance de Herman Melville publicado nos Estados Unidos, em 1851, intitulado *Moby-Dick; or, The Whale (Moby Dick, ou, A baleia)*. Mas, não tem nada a ver com uma eventual adaptação para o palco como era de se esperar. O tema marítimo aparece fortíssimo nas alegorias criadas pelos atores, mas o texto flui abundantemente a partir de improvisações e não da obra literária. Nenhuma apresentação é igual a outra.

As referências ao mar e as viagens marítimas já estavam presentes no imaginário criativo da Cia. Ueinz muito antes que se pensasse em encenar um espetáculo baseado em Moby Dick. Em sua Tese intitulada **Ueinz: acontecimento e conexão**, Ana Goldenstein Carvalhaes fala de um “navio estrangulatlântico” quando desenvolve uma narrativa sobre a viagem empreendida pela Cia. Ueinz em um navio de cruzeiro. “Nas viagens, o coletivo desbrava caminhos e travessias coletivas. Uma viagem é o estar com, ao invés de apenas sentir o outro: quando saímos da cidade é quando estamos mais juntos” (Carvalhaes, 2019, p. 178). Sobre a mística desse estar juntos, há uma metáfora budista que diz:

Existe uma enorme rede suspensa sobre o palácio de Indra, a divindade budista símbolo das forças naturais que protegem e sustentam a vida. Em cada nó da rede está presa uma joia radiante. Cada joia contém e reflete a imagem de todas as outras joias da rede e reluz na magnificência da própria integridade. (IKEDA, 2019, p.122)

Ao longo de sua carreira a Cia. Ueinz fez diversas viagens pelo Brasil e viagens internacionais. Durante esses deslocamentos, apesar dos riscos corridos, a coesão do grupo foi fortalecida.

Entre realização e aniquilamento, uma viagem é sempre movida por um desejo de estarmos juntos, um estar intensificado, que solicita confiança entre os membros do grupo. Apesar dos riscos e dos desastres, temos como aposta ganha que o grupo junto, durante as viagens, protege seus membros. Isso acontece, e mesmo assim viagens em grupo podem ser lugares ermos. (Carvalhaes, 2019, p. 178).

Para Carvalhaes “o teatro é uma viagem” (2019). Observamos a partir daí que a Cia Ueinz tem a alguma familiaridade com o “teatro ambulante” do princípio dos tempos modernos, como era o caso por exemplo da Companhia de

Garnacha que o erudito Augustín de Rojas Villandrando, em seu livro **El Viaje Entretenido**, assim descreve: “Están ocho días em um pueblo, duermen em uma cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y la hambre por arrobas”.

Como acontece na Cia Ueinz a camaradagem e a simplicidade são as principais características que os une durante os deslocamentos de um lugar para o outro. “Compañía de Garnacha son cinco o seis hombres una mujer que hace la dama primera y um muchacho la segunda; llevan una arca com dos sayos, una ropa, tres rellicos, barbas y cabelleras y algun vestido de mujer, de tiritaña.

Nas viagens compreendemos o que significa essa “comunidade dos sem comunidade” de que fala Pelbart. E mais uma vez retomamos o termo *Kenzoku*, onde “*Zoku*” em japonês significa família, grupo, raça ou círculo de amigos fiéis. *Kenzoku* também pode ser traduzido como “carma compartilhado” conforme a tradição budista.

O carma compartilhado é aquele vivenciado por vários seres ao mesmo tempo. Por exemplo, todos nós que vivemos neste planeta temos a Terra como parte de nosso carma compartilhado. O país e a região onde vivemos é, também, parte do nosso carma compartilhado. As inundações ou terremotos que podem ocorrer em uma região são parte do carma compartilhado das pessoas que lá vivem.

Nas viagens todos esses significados tornam-se presentes. Quando o grupo se desloca no espaço, leva consigo seu território cênico compartilhado. Ao mesmo tempo em que uns precisam da cumplicidade dos outros para sobreviver em um meio estranho. Só com a ajuda do grupo cada um pode superar a própria insegurança e o medo, seu carma individual. Assim como, em cena, a fala de um vai depender da “deixa” do outro. Já que nos espetáculos da Cia Ueinz não há um *script* rígido pré estabelecido ao qual todos devem decorar e interpretar. A expressão usada por Pedro França para designar esse sentimento de pertença e “estar junto”.

Mas acho que tem também um certo lugar, assim, de ser totalmente afetado pelo grupo, não sei se isso é aprender, mas de ser afetado e transformado pela experiência do grupo em todos os aspectos da vida; que vem de conviver, de estar junto com as pessoas. É isso. E tem a ver, talvez, com o tempo de

estar junto. Com as pessoas. E disposto com a singularidade de cada um e do grupo como um todo. (França, entrevista 01)

Com relação a esse sentimento e a transmissão involuntária de conhecimento dentro do grupo, o depoimento de Luan Bittencourt, novo integrante da trupe, é elucidativo:

No meu caso, em especial, eu estou muito mais voltado para as visuais, então, foi um desafio vir para as cênicas de novo. Mas esses exercícios colaboram bastante. Foi muito rápido porque foi muito espontâneo. Mas o Rodrigo, no caso, ele já tinha uma espécie de sinopse para a gente criar em cima que já era sobre esse conflito de Deus e Lúcifer. (BITTENCOURT, entrevista, 18.)

Em sua tese, Carvalhaes (2019) conta uma experiência de viagem com a Cia. Ueinzz que aconteceu em 2011. Ocasão em que a Cia Ueinzz se juntou com mais dois outros grupos, um francês, Presqueruines, e outro finlandês, Mollecular.org, com a intenção de realizar um filme coletivo a partir do livro *Amerika*, de Kafka. No livro, um jovem no começo do século faz a travessia transatlântica a fim de imigrar, e era em travessia que fariam o filme e uma peça. Eles se encontraram em Lisboa, de onde saíam juntos de navio. Como não seria possível contratar uma embarcação específica para isso, foram juntos em um navio comercial. Essa situação tão inusitada, a estranheza de costumes e as diversas línguas faladas fez com que o grupo se isolasse e seus integrantes buscassem apoio uns nos outros.

Nossa sala de ensaio era um refúgio de certo esfacelamento do projeto coletivo e também de nossas existências. Então ficávamos juntos. Entre o contado físico e os afetos, nos contaminávamos e também produzíamos um campo imantado e esquizo. (Carvalhaes, 2019, p. 182).

Afinal as propostas criativas que deveriam acontecer entre os três grupos não foram realizadas conforme era de se esperar. Apesar de terem sido feitas várias tentativas de trabalho em conjunto. Alguns decidiram filmar cenas baseadas em Kafka com quem quisesse participar. Em outra experiência, Cavalhares propôs um exercício de teatro para os três grupos juntos, quadros vivos, tendo como mote fotos de família de imigrantes. Fizeram um registro na popa. Tudo isso significava um pequeno resultado e não correspondia às

expectativas iniciais. Mas em momentos difíceis como esses o grupo se manteve fortemente unido e imune ao ambiente hostil, conforme o relato de Carvalhaes.

As microrrelações, os microcontatos, eram o lugar de algum respiro. Na sala de ensaio, uma conexão tácita tomava o corpo. Experimentamos atividades menores, como toques, relaxamentos, gravações de sonhos, ou simplesmente ficar juntos. Vera montou um ateliê de costura em nossa sala, e alguns passaram a bordar nas peças do figurino. Quem não bordava podia ficar por lá também, meio deitado, meio conversando ou dormindo. Houve ainda um dia em que Erika Inforsato, uma das atrizes, leu trechos de sua tese de doutorado, que falava, entre outras coisas, sobre nossa “comunidade para a arte de não fazer obra”. Sentados no chão, encostados uns nos outros, tivemos silêncio e escuta. Era bom ouvir falar de nós mesmos. (Carvalhaes, 2019, p. 188).

As viagens não são somente deslocamentos no espaço, mas muito mais do que isso, uma brecha no tempo presente. Quando o grupo está em trânsito por outros territórios, é o momento propício para refletir sobre os fracassos e os sucessos do passado e vislumbrar um futuro mais humano. Assim ocorreu em 2015, quando a Cia. Ueinzz se deslocou para a Escócia para encenar o episódio 7: *We Can't Live Without Our Lives*.

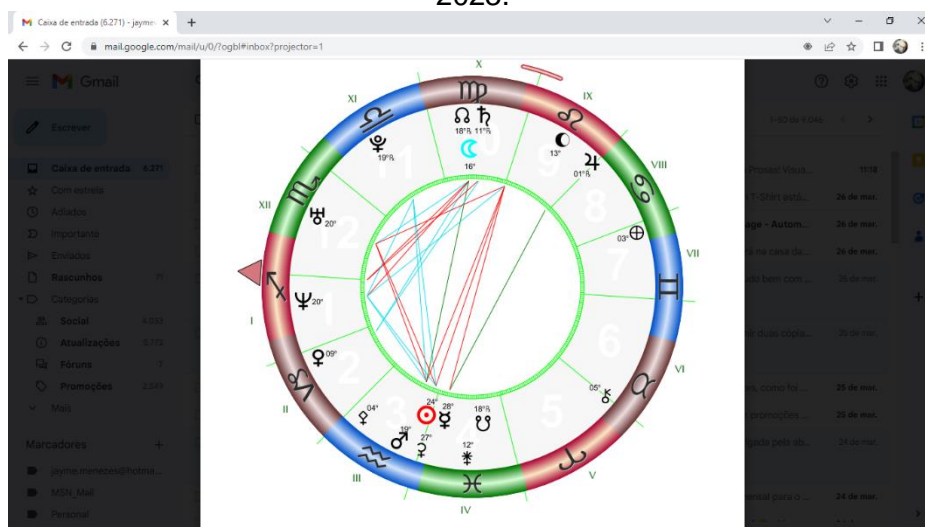
Our bodies and lived realities are marked by oppressions, privileges and power structures that limit what we can be, do or say. Dominant Western ideas of who can call themselves human have historically been used to enslave, colonise and kill. These ideas are still used to justify treating people as disposable no-bodies. But what if our idea of being human goes beyond those constraints? What if we don't agree with what a 'normal body' looks like, how a 'well-adjusted' person behaves? What if 'normal' looks pathological to us – a kind of normopathy? What if we practice multiformity instead and resist 'deformity'? What if we refuse what has been refused of so many – the so-called right to be a human, a citizen, a subject? Maybe we want to be more than that. Maybe we want to give humanness a different future.

Tal é o deslocamento temporal que estas reflexões de 2015 servem como uma luva para os dias atuais. Quando alguém ousa questionar sobre uma eventual “volta à normalidade”, então retrucamos com uma série de perguntas: E se não concordarmos com a aparência de um “corpo normal”, como uma pessoa “bem ajustada” se comporta? E se ‘normal’ nos parece patológico – uma espécie de normopatia? E se, em vez disso, praticarmos a multiformidade e

resistirmos à “deformidade”? E se recusarmos o que foi recusado a tantos – o chamado direito de ser humano, cidadão, súdito?

O teatro sempre foi um local para a reflexão, e continua sendo. Com a Cia. Ueizz não é diferente, apesar de ser um grupo tão pouco convencional. Quando o grupo sai de seu isolamento e viaja, encontra afinidades com outros artistas e coletivos pelo mundo afora. Como é o caso do “*Socialist Patients Collective of the University of Heidelberg*”, o qual assim se manifesta: “*To cast a stone into a commanding centre of capitalism is one thing. But to transform a kidney-stone into activity is the same. Protect yourself not only against kidney-stones but also against political murder! Turn illness into a weapon!*”

Figura 27: Mapa Natal de Jayme Menezes feito por Fernanda Erdelyi, Acervo pessoal, 2023.



Fonte: Acervo pessoal.

4.4 Sextas-feiras

De volta aos ensaios, em um território já conhecido da Companhia, a Casa do Povo no Bom Retiro, depois do longo período mais crítico da pandemia e da perda de sua sede no Centro Cultural B_arco, em Pinheiros, o grupo retorna às suas atividades “normais”.

No dia 10 de março a X. tinha avisado que ensaiaríamos em outro andar. Ela disse que seriam três encontros fora da sala que costumamos ensaiar. Um no terceiro andar e outros dois no primeiro. Chegamos um pouco perdidos. Sem expectativa. Mas encontramos a sala. Era um espaço ao lado de um ring de boxe. Pegamos algumas cadeiras e alguns colchonetes. Fora havia uma área

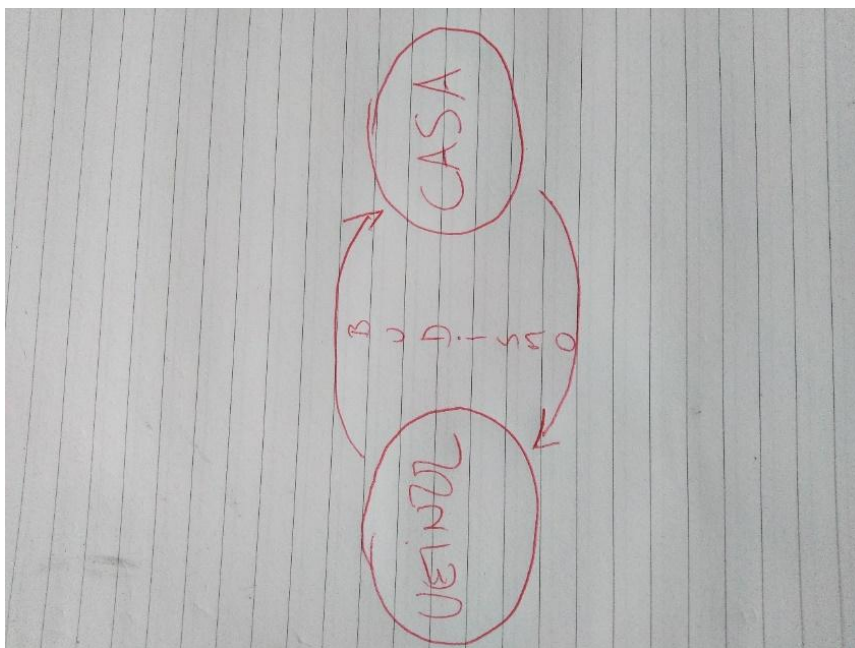
com uma espécie de cobertura, estava chovendo muito. Havia mais gente lá, tanto embaixo desta cobertura, como do outro lado do ring de boxe.

Acabamos formando uma roda. Eu e o U. estávamos com nossos instrumentos, eu com a guitarra e ele com o violão. Não havíamos combinado nada. Também não tínhamos a pretensão de fazer qualquer coisa. Parecia um acampamento. Espontaneamente começamos a jogar jogos dramáticos. Quem puxou a roda foi o B. Cada um passava um animal imaginário para o outro gesticulando. Todos participaram. Depois o próprio B. sugeriu que tocássemos, já que estávamos com os instrumentos.

Aí virou quase um luau, ou um acampamento de escoteiros. O U. pegou o violão e começou uma música. Depois pediram que eu tocasse. Eu toquei uma música do Gil. Todos cantavam. Aí o B. disse para as mulheres cantarem em homenagem ao dia das mulheres. O dia das mulheres havia sido naquela semana. Procuramos músicas com essa temática. Elas cantaram lindamente.

Foi um ensaio bem descontraído. A Casa do Povo me surpreende cada vez mais com sua estrutura que parece melhorar a cada ensaio. Que boa sorte poder ensaiar aqui. Parakalô!

Figura 28: Diagrama pessoal, Jayme Menezes, 2023.



Em 17 de março de 2023 aconteceu mais um ensaio da Cia. Ueinz, agora na Casa do Povo, no bairro do Bom Retiro. Foi o segundo dia em que ensaiaram fora da nossa sala onde costumavam a se reunir. Na semana anterior tinham ensaiado ao lado de um ring de boxe no terceiro andar e foi um encontro bem descontraído com violão e jogos teatrais espontâneos. Dessa vez ensaiaram no primeiro andar. Algumas pessoas faltaram. Mas a grande maioria do grupo estava presente. Sentaram-se em roda, numa sala bem menor do que a que costumamos ensaiar.

O B. estava com uma bengala e a ofereceu para o grupo. Pronto. Ali estava um objeto relacional disparador. A bengala foi passando de mão em mão como nos primeiros ensaios da trupe com Renato Cohen. Cada um deu a sua contribuição. Cenas foram criadas. Desde que mudaram de sala tinham se dedicado à criação de cenas novas. Ou seja, desde que voltaram das férias. O que mais chamou a atenção, porém, foi a sala nova, no primeiro andar. Ela é bem menor que a outra e o grupo pareceu ficar bem mais à vontade. “A que costumamos usar é tão grande que dá vertigem” (Jayme, 2023, diário).

Muitos estavam sem sapatos. O que é um bom sinal. O B. deu a ideia de citarem uma crítica feita de uma peça deles na apresentação seguinte. Incorporar ao texto ao espetáculo. Nem todo mundo achou uma boa ideia. A K. disse que era uma ideia muito psicanalítica. Outros disseram que pareceria que o grupo estava se achando. A J. disse que como diretora ela deveria experimentar. A ver. A K. também falou sobre a semana seguinte. Para levarem livros, fotos, objetos que lembrassem o grupo. Disse também depois que a sala grande no segundo andar é bem disputada e que podiam tentar mudar para a menor. Que tínhamos chance.

Outra coisa é que estavam concorrendo ao fomento de novo esse ano. Em um ensaio passado foram colhidas assinaturas. É a segunda vez que tentam e todos estão com grande expectativa. Alguns até confiantes. De qualquer forma irão continuar tentando se perdermos dessa vez.

Dia 24, ensaiamos de novo no primeiro andar. Na sala menor. Incrível como os ensaios aqui rendem mais. Hoje, a X. trouxe uma câmera microscópica. Pediu que nos separássemos em grupos e criássemos cenas novas para apresentar com um fundo de texturas microscópicas. Foi incrível! Primeiro lembro do B. como uma ancião chamando os shapiris e o D. fazendo a tradução

para a E. e a C.. Era para a gente fazer cenas sobre seres invisíveis. No nosso grupo, o I desenhou um círculo no chão e ficamos andando em fila sobre o círculo dizendo que quando uma pessoa anda em círculo milhares de bactéria se levantem em volta. Depois acabava com a gente levantando os braços para o sol e urrando.

Outra cena linda foi a da P. com o L.. Eles não se viam, mas se tocavam. Um transformando o outro. Águia, cobra, etc... Depois rolaram umas cenas solo. O U. fez uma espécie de demônio, o mito pessoal dele. O G. falou sobre Gandhi e o éter. As texturas eram as mais incríveis. Pelos, pele, tecidos, roupas, radiografias, chips... Fizemos tudo sem música.

Havia um projetor sobre uma mesa projetando as texturas na parede. A K. começou um solo contracenando com as fissuras da parede. Parecia uma exposição imersiva. Como se estivéssemos dentro de um filme de ficção científica.

O A. que fazia tempo não ia aos ensaios por conta das costas foi hoje. Ele parece estar recuperado. Nem todo mundo foi por conta da greve de metrô. Mas mesmo atrasados a maioria compareceu. A X. falou que o resultado do fomento ela acha que sai em junho. Parakalô!

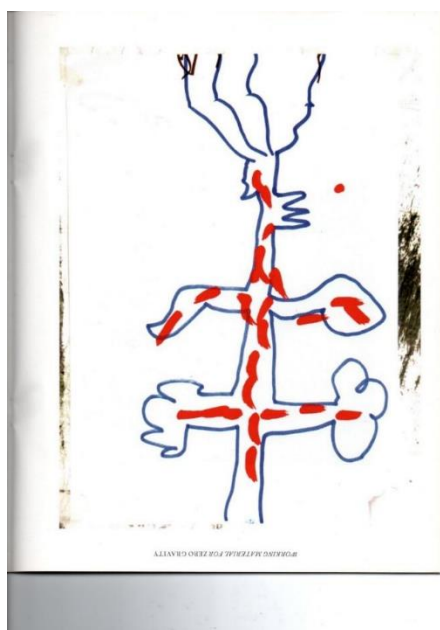
Na semana do dia 31 de março o ensaio foi no primeiro andar de novo. Impressionante como o ensaio muda para melhor nessa sala. Conversando sobre a mudança para essa sala, a X. disse que o terceiro andar onde ensaiamos normalmente é bem concorrido e que teríamos grande chance de mudar para cá se quiséssemos. O único, porém, é que essa sala do primeiro andar não é tão privativa quanto o terceiro andar segundo a K. E é verdade. Hoje enquanto ensaiávamos dois caras estavam consertando a rede elétrica e tivemos que pedir silêncio. No ensaio anterior havia uma moça dormindo no sofá e roncando. Sim, algumas pessoas passavam pela sala durante o ensaio. A ver.

Primeiro nos reunimos numa grande roda na lateral onde ficam os sofás. Ficamos conversando, vendo fotos antigas que a E. trouxe. A X. havia pedido pois o editor da N-1 quer fazer um site com esse material. Uma sessão para o grupo no site da editora. Ela disse que eu poderia gravar o áudio do apito que eu levei duas semanas atrás e que foi usado na apresentação na Bienal com a

Alexandra. Logo em seguida a X. disse que havia sonhado com o grupo e que nos divertíamos com lençóis. Ela levou lençóis para o ensaio e fez a proposta de criarmos cenas com eles. Foi ótimo. Nos separamos em três grupos de quatro pessoas mais ou menos. Cada um com um lençol. Lembrei de uma brincadeira que fazia quando criança de ficar balançando o lençol com alguém em cima dele, no meio. O tempo estava chuvoso, por isso entrava muito vento na sala. Pensamos em erguer o lençol e passarmos por baixo. O U. quis fazer uma espécie de demônio coberto pelo lençol. Pensamos também em girar em roda segurando o lençol. Daí veio a ideia de cantar. O U. lembrou de uma música do Dorival Caymmi sobre o vento. Pronto, estava pronta a cena.

Primeiro intercalamos as ideias. Começava com todos sentados sobre o lençol de costas uns para os outros, segurando as pontas em frente ao rosto. Depois o U. começava a cantar e o A. e o R. faziam o coro. Depois o L. ficava em cima, no meio do lençol, e a gente agitava as pontas. Aí levantávamos e erguíamos o lençol e a K e o U. passavam por baixo algumas vezes. E finalmente corríamos com o lençol erguido como se fosse uma vela. No final o U. fazia o demônio em baixo do lençol e nós nadávamos em volta. A K. disse que era um naufrágio. E lembrou que na cena anterior que havíamos feito há umas duas semanas havia vento também.

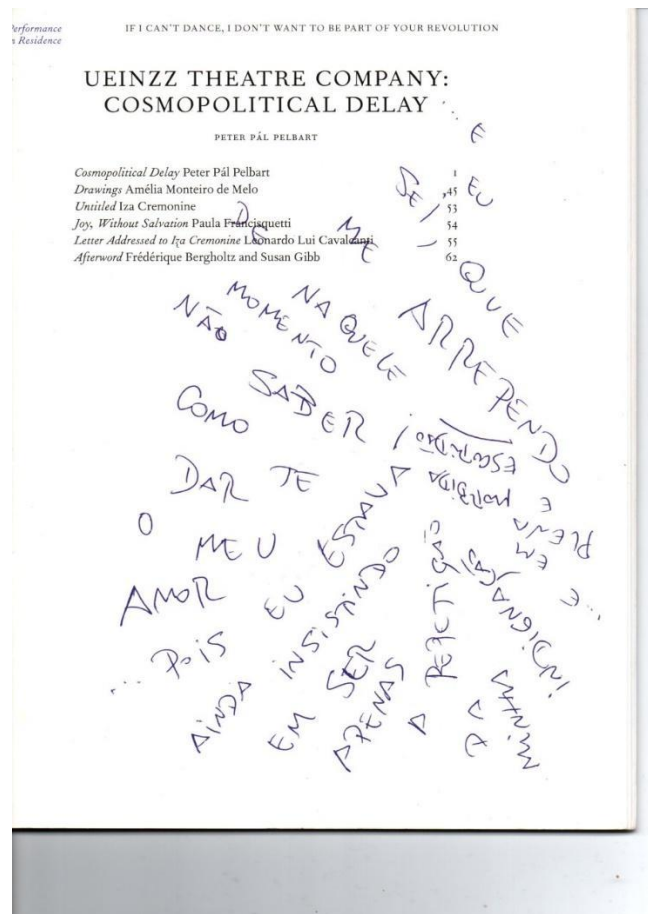
Figura 29: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Todos assistiam dos sofás e em cadeiras de praia na lateral do teatro. A próxima cena foi do grupo do O.. Eles ergueram o lençol deles a cima da E. que estava deitada no chão. Ficaram balançando o lençol a cima dela. Depois o lençol virava um espelho e a E. passava batom e arrumava o cabelo. Acho que ela cantava depois e por fim recolhia o lençol dobrado e acabava. As duas estagiárias também participaram da cena.

Havia outra cena ainda que lembrava brincar de casinha quando criança. O terceiro grupo ficava embaixo do lençol com algumas falas. O ensaio foi ótimo como a muito tempo não se via. Isso tudo sem aquecimento. Imagine se tivéssemos aquecido. Acho que os ensaios passados e a conversa em roda serviram de aquecimento. Parakalô!

Figura 30: Publicação de Residência Artística, Ueinz, Amsterdam, 2016.
If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution



Fonte: Acervo Pessoal

Para termos uma visão panorâmica do percurso histórico da Cia Ueinz, montamos uma linha do tempo com base no levantamento realizado por Ana Goldenstein Carvalhaes (2019).

Linha do Tempo da Companhia Teatral Ueinz

1996	<ul style="list-style-type: none"> A Companhia Teatral Ueinz nasceu em um hospital psiquiátrico chamado A CASA, em São Paulo.
1998-2000	<ul style="list-style-type: none"> Primeira produção <i>Ueinz Viagem a Babel</i> foi encenada no Tucarena, direção de Renato Cohen.
1998-2000	<ul style="list-style-type: none"> <i>Dédalus</i> - os diretores Sérgio Penna e Renato Cohen coordenam atividades de teatro a convite do terapeuta Peter Pál Pelbart. Apresentações em diversos espaços: TUSP, Centro Cultural São Paulo, Teatro Oficina, Teatro Maria Antonia, Rede Sesc: São Carlos, Brasília, e Festival Internacional de Teatro de Curitiba.
2000	<ul style="list-style-type: none"> <i>Bicho de Sete Cabeças</i> – participação no filme dirigido por Lais Bodanzky e com roteiro de Luiz Bolognesi, baseado Conto Maldito, livro autobiográfico de Ausrregésio Carrano Bueno, os atores foram preparados por Sérgio Penna.
2000-2006	<ul style="list-style-type: none"> <i>Gothan SP</i> – sob a direção de Sergio Penna e Renato Cohen. O terceiro espetáculo da Cia Ueinz fala sobre a solidão nos grandes centros urbanos e tem como ponto de partida o livro "Cidades Invisíveis", de Italo Calvino. Apresentação e diversos espaços: KVA, Teatro Oficina, Rede Sesc SP: Santo André, Teatro do Jockey Clube do Rio de Janeiro, Fortaleza, Crato e Cariri, Festival Porto Alegre (2003), Galpão da Cia Odeon de Belo Horizonte (2006).
2003	<ul style="list-style-type: none"> Filme de longa-metragem <i>Eu sou coringa, o enigma</i>, dirigido por Carmen Opirari e Sylvie Timbet, sobre os processos criativos da Cia Ueinz.
2005	<ul style="list-style-type: none"> Residência no Théâtre du Radeau, La Fonderie, Le Mans, França.
2006	<ul style="list-style-type: none"> <i>Enquete sobre nosso entorno</i> – entrevistas e deambulações pela cidade, organização de Alejandra Riera, tendo como ponto de referencia o Centro Cultural Maria Antônia, USP.
2007	<ul style="list-style-type: none"> <i>Sobreviventes</i> – participação no filme documentário de Miriam Schneiderman.
2007	<ul style="list-style-type: none"> Os resultados da experiência proposta por Alejandra Riera, <i>Enquete sobre o nosso entorno</i>, foram apresentados na XII Documenta de Kassel.
2007	<ul style="list-style-type: none"> <i>Trem Fantasma</i> – Instalação operística dirigida por Christoph Schliegensief, Sesc Belenzinho.
2007	<ul style="list-style-type: none"> <i>Finnegans Ueinz</i> - diálogo com a obra literária <i>Finnegans Wake</i>, do autor irlandês James Joyce, coordenada por Peter Pál Pelbart, e dirigida por Cássio Santiago. Centro Cultural B_arco e MAN, Rio de Janeiro.

2009	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Finnegans Ueinzz</i>, Centro Cultural B_arco, São Paulo.
2009	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ocupação Ueinzz</i>. Sesc Av. Paulista, performance, conversas, conferências, filmes e vídeos. Criação de vídeos em colaboração com Alejandra Riera.
2009	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Finnegans Ueinzz</i>, Festival Internacional do Círculo Báltico, Helsinki, Finlândia.
2010	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ocupação Ueinzz</i>, Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, performance, conversas, conferências, filmes e vídeos.
2010	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Eles vieram, viveram, vivaram e volveram</i>. Performance, MAM, São Paulo.
2010	<ul style="list-style-type: none"> • 29ª Bienal de São Paulo – <i>Dispersão!</i> Com Alejandra Riera.
2010	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Finnegans Ueinzz</i>, Centro Cultural B_arco, São Paulo.
2011	<ul style="list-style-type: none"> • Projeto Makina Kafka – em parceria com os grupos Presque Ruines (França) e Mollecular Organization (Finlândia). Três grupos de países diferentes trabalham no projeto de filme baseado em Félix Guattari. Em Lisboa, performance na Casa Conivente. De Lisboa a São Paulo em um cruzeiro, experimentam uma possível organização de uma comunidade que vem.
2013	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Caos de Ovelhas</i> – Teatro Ki Bali: <i>Caos de Ovelhas</i>. Praça Roosevelt, São Paulo. Hemispheric Institute Encuentro.
2013	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cais de Ovelha</i>, Centro Cultural B_arco, São Paulo.
2014	<ul style="list-style-type: none"> • Experiência Buenos Aires. Com Alejandra Riera. Investigação artística sobre memória, conexão e coletividade. Produção de filme e pesquisa.
2014	<ul style="list-style-type: none"> • 31ª Bienal Internacional de São Paulo - <i>Ohpera Muda</i>, com Alejandra Riera.
2015	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cais de Ovelhas</i> – Centro Cultural B_arco, São Paulo.
2015	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cais de Ovelhas</i>, Episode 07, <i>We can't live Without our Lifes</i>, Glasgow, Escócia.
2015	<ul style="list-style-type: none"> • Festival Arte Atual – <i>Coisas sem Nome</i>, a convite de Pedro França.
2015	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gravidade Zero</i>, episódio I: na órbita de Klonoa. Prêmio Rumos Itaú Cultural. Exposição de Fernand Delingny, com curadoria de Sandra A. Toledo.
2015	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gravidade Zero</i>, episódio II: na órbita de Klonoa e além, Centro Cultural B_arco, São Paulo.
2016	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gravidade Zero</i>, episódio III: ensaio aberto – <i>Gravidade Zero</i>. Episódio IV: <i>Outros Universos</i>, Centro Cultural B_arco, São Paulo.
2016	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gravidade Zero</i>, episódio V: <i>Espaços</i>
2016	<ul style="list-style-type: none"> • 2016 <i>Gravidade Zero</i>, episódio V: <i>Espaços</i>. If I Can't dance presents Edition VI, Event and Duration. Amsterdam, Holanda.
2016	<ul style="list-style-type: none"> • If I Can't Dance, residência artística, <i>I Don't Want to Be Part of Your Revolution</i>, Amsterdam, Holanda.
2018	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A Baleia Mobedique</i> - Episode 10: <i>A Means Without End</i>, Tramway. 5 dias de performances, discussões, projeções e oficinas.
2019	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentação do espetáculo <i>Mobedique</i> no Centro Cultural São Paulo.

	<ul style="list-style-type: none"> Realização do média-metragem Mobedique na praia de Santos-SP para apresentação em Glasgow, Escócia
2020	<ul style="list-style-type: none"> Oficina virtual com Carla Bottiglieri – Itália
2021	<ul style="list-style-type: none"> Série de ensaios virtuais com Juliana Jardim finalizando com um ensaio virtual aberto
2022	<ul style="list-style-type: none"> Volta dos ensaios presenciais na Casa do Povo - SP <i>Telúrica</i> – Casa do Povo, evento faz parte da <i>Ocupa Guattari</i>, uma programação que homenageia os 30 anos da morte de Félix Guattari, direção de Elisa Band.

Figura 31: *Ohpera Muda*, Cia Ueinz, direção de Alejandra Riera, 2014.



Muitas pessoas novas entraram no grupo, como é o caso de Luan Bittencourt (2023), que entrou na Cia Ueinz já nessa fase atual sob a direção de Elisa Band. Ele relembra a sua primeira cena no grupo

Lembro, sim. Foi na verdade um... Já foi o que seria, na real, uma parte de uma esquete do atual espetáculo *Telúrica*. Que já

era o confronto de Deus, Lúcifer, com a Eva. E aí eu posso dizer que eu recebi o papel de Deus, porque foi o Rodrigo o outro artista que interpreta Deus que me deu essa ideia de performance. Performar Lúcifer. (Bittencourt, 2023, entrevista)

Luan Bittencourt conta as dificuldades que sentiu ao criar sua primeira cena com o Rodrigo e com a Val, uma vez que ele não tinha experiência com teatro.

No meu caso, em especial, eu estou muito mais voltado para as visuais, então, foi um desafio vir para as cênicas de novo. Mas esses exercícios colaboram bastante. Foi muito rápido porque foi muito espontâneo. Mas o Rodrigo, no caso, ele já tinha uma espécie de sinopse para a gente criar em cima que já era sobre esse conflito de Deus e Lúcifer. (Bittencourt, 2023, entrevista)

Outro integrante novo da Companhia é Dersu. É interessante ouvir seu ponto de vista como uma pessoa que vem de fora.

O grupo Ueizz e seu modo de ser-estar. Não é fácil entrar em um grupo que já está formado. Estruturado. Com uma história e que caminha pra frente pegando outras experiências e se alimentando e se transformando e se modificando e modificando todos e tudo. As impressões que tenho é que o grupo de pessoas que se reúnem sob o nome Ueizz reflete o que a sociedade está passando no momento atual, mas com umas diferenças. O grupo Ueizz se agrupa para fazer teatro. Fazer arte. Fazer cultura. Isto é importante para todos os participantes. Todos tem consciência deste fato e este fato faz com que os participantes voluntariamente se afastem da vida que está fora do grupo. Fora do grupo a competição é acirrada; há uma enxurrada de informações; existem as famílias; os pensamentos viciantes tomam conta da mente de todos; preocupações econômicas veem a tona com força; medo; solidão; será que eu não estou perdendo tempo com esse pessoal? Mas, se reunimos e percebemos que não conhecemos algo mais perfeito ou mais profundamente humano do que este tipo de relacionamento. Mas, precisamente, essas relações só são humanas se forem em profundidade, elas não se gabam de parecê-lo, ou pelo menos de parecerem reais. Permanecem sendo um trabalho de arte. Todos no grupo Ueizz são artistas e eles sabem, perfeitamente, que nunca um relacionamento pode se dar dessa forma, mas eles criam essa atmosfera tão particular para que os espectadores se reconheçam. Localizando e especificando, restringe-se. Não há verdade psicológica, senão particular, é verdade, mas não existe arte senão geral. Todo problema está precisamente aí, em exprimir o geral pelo particular, em fazer exprimir pelo particular o geral. Ao mesmo tempo tão verdadeiro e tão distanciado da realidade, tão particular e tão geral, ao

mesmo tempo, tão humano e tão fictício quanto Tartufo, Hamlet, Telúrica. (Dersu, entrevista 19)

Uma pergunta frequente que as pessoas costumam fazer é "como um grupo que depende do liame de pessoas de equilíbrio tão frágil (a vida por um triz) conseguiu passar por diversas crises?" Em sua linha do tempo observamos que a Cia. Ueinz foi fundada em 1996; que o grupo viajou pelo Brasil e pela Europa, atravessou o Atlântico em um navio de cruzeiro, mudou várias vezes de lugar de ensaio e superou o período da pandemia - apesar de tudo isso, continua propondo novos projetos. Pessoas saem, outras entram. Felipe, novo integrante da trupe, definiu assim essa atmosfera.

para mim a atmosfera do Ueinz, ela não é sempre a mesma. Ela varia muito. Conforme o dia, o estado de humor, o clima, as pessoas. O que a gente faz nos nossos encontros. Mas, mesmo com essa variação toda, a atmosfera predominante para mim, mais frequente, é de uma energia positiva muito grande. No sentido de que eu sinto das pessoas um respeito, uma sinceridade e uma espontaneidade muito grande. E isso tudo também me faz sentir muito a vontade e gostar muito e desejar muito estar com vocês e me reunir com vocês (na sexta-feira porque é um sentimento positivo de respeito, de sinceridade, de sentir a vontade. Tudo. Que é muito raro sentir na maioria dos outros lugares que eu frequento na minha vida. Seja com outros amigos, ou quando eu estou com a minha família, ou quando eu estou no departamento de filosofia na USP. Eu não sinto nada disso de quando eu estou no Ueinz. Porque são situações que são uma energia muito negativa. Uma forma de desrespeito, de falsidade, de artificialidade. Que me tira a vontade e o desejo de estar nesses lugares. A atmosfera do Ueinz para mim, ela é extraordinária e fora do comum em relação aos lugares que eu costumo conviver no meu dia a dia com outras pessoas. E a última coisa que eu queria falar da atmosfera, é que tem alguns momentos as vezes que são mais raros e que não acontecem sempre, mas quando a gente está fazendo uma cena, alguma coisa, quando tem música, e que parece que é um momento mágico teatral que se cria e que eu fico muito emocionado. As vezes já até chorei. De sentir uma emoção de uma beleza muito grande. Eu lembro por exemplo daquela cena do Dersu com a Rosana andando bem devagarinho com as luzes e tudo. Aquilo foi um momento dos mais mágicos da minha vida e desde que eu estou frequentando o Ueinz. (SHIMABUKURO, Entrevista 20)

Com direção ou sem direção a Cia. Ueinz continua em pé. Talvez isso se deva ao fato de estar sustentada por princípios sólidos e ideais artísticos estabelecidos lá em seu início; acolhimento, suspensão de julgamento,

compromisso de construção a partir de subjetividades que podem ser díspares, enfim, protocolos de respeito ao ser humano, sem preconceitos.

4.5 Último jogo

Pensei em propor um último jogo ao grupo antes de terminar a dissertação. Foi ideia do Artur Matuck, meu orientador. Propus o jogo cadáver esquisito, um jogo surrealista da década de 1920 onde se continua as cegas o desenho que outrem começou. O tema dos desenhos seriam as cenas do ensaio aberto Telúrica, última montagem apresentada pela Cia. Teatral Ueinz o ano passado, 2022, na ocupação Guattari na Casa do Povo em São Paulo, novo local de ensaio da Cia. Hoje a companhia é dirigida por Elisa Band, que apoiou a proposta e pediu depois os desenhos para enviar à editora N-1 que terá em seu site um local para material do grupo.

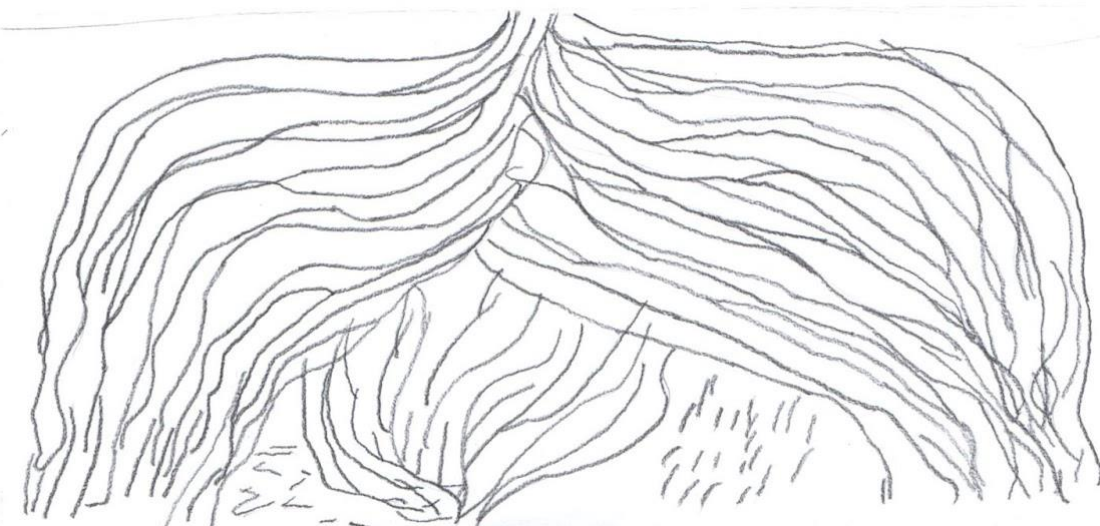
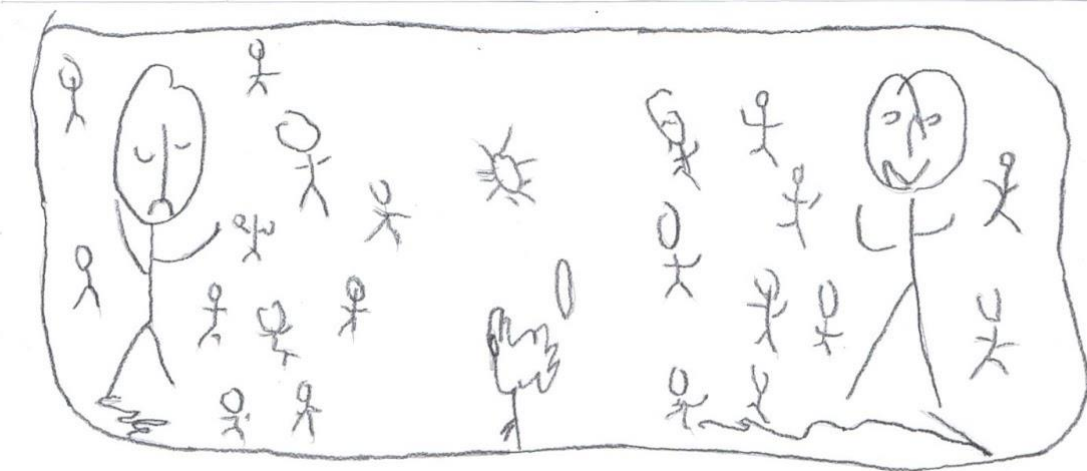
Levei papel A4 e lápis. A X. levou papel A3 e canetas. O grupo todo apoiou a iniciativa, mas não falamos muito a respeito, só que era um trabalho para a minha faculdade e as instruções para a realização da atividade.. Alguns não quiseram desenhar. Primeiro, separei o coletivo em grupos de três pessoas. Éramos 20 mais ou menos. Alguns já conheciam o jogo. Expliquei como o jogo deveria ser feito. Desenhar e dobrar a folha em três partes, com o desenho feito dobrado para trás para que a próxima pessoa que fosse desenhar não o visse. Todos se concentraram. Depois, aos poucos, iam depositando as folhas com os desenhos junto dos lápis e papéis que não foram usados ao lado da roda, depois de orientados para tal.

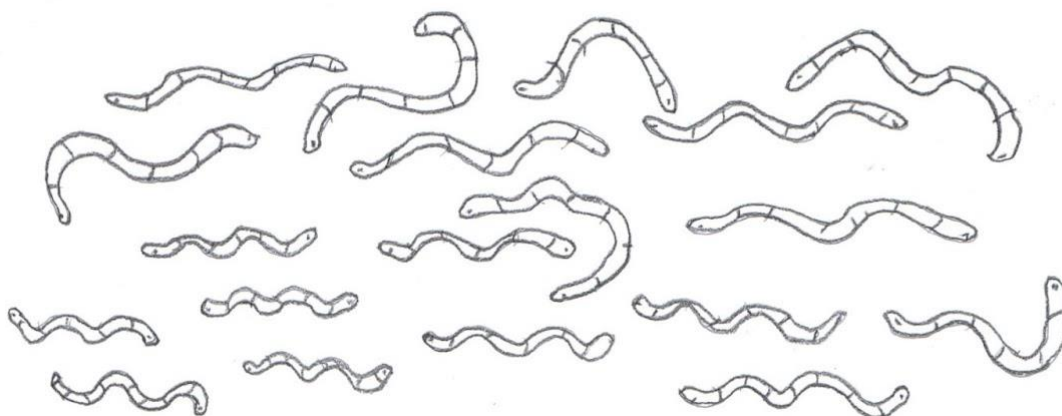
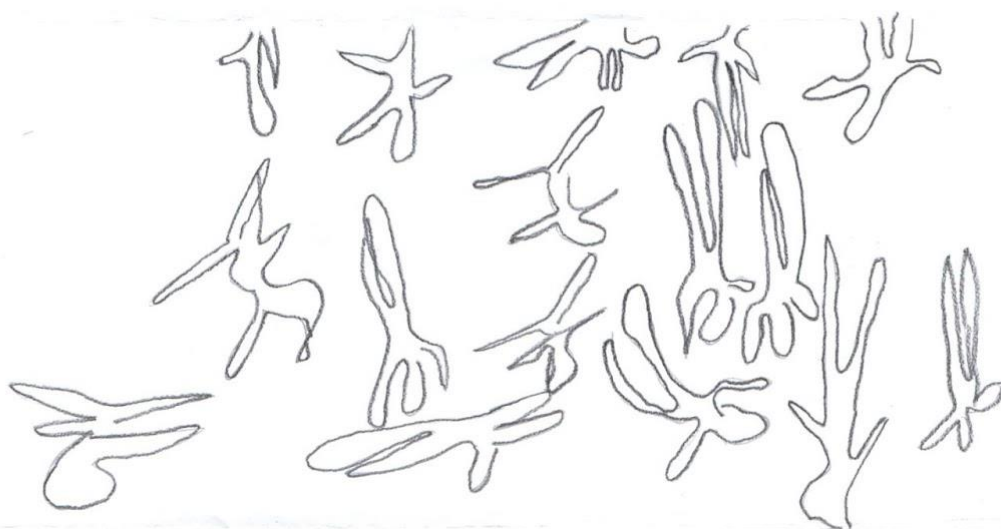
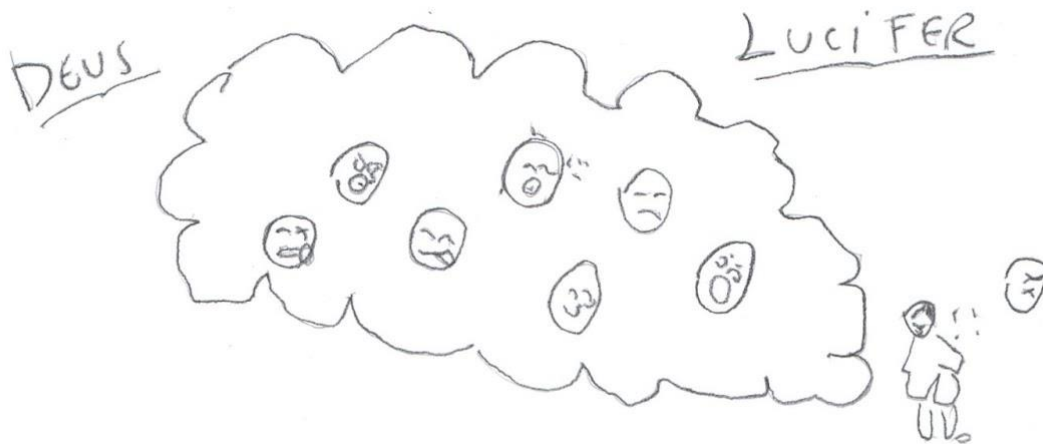
Acredito que o jogo tenha durado 20 minutos mais ou menos. Perguntaram se podiam assinar os desenhos e eu disse que se quisessem, sim. Eu também desenhei. No final, me ajudando a guardar o material, a S. disse que os desenhos devem ter um rabinho para baixo da dobradura para que a outra pessoa continue de onde a anterior parou. E sugeriu o lápis 6B que é mais escuro. Para incluir as imagens neste trabalho tive que fazer uma espécie de

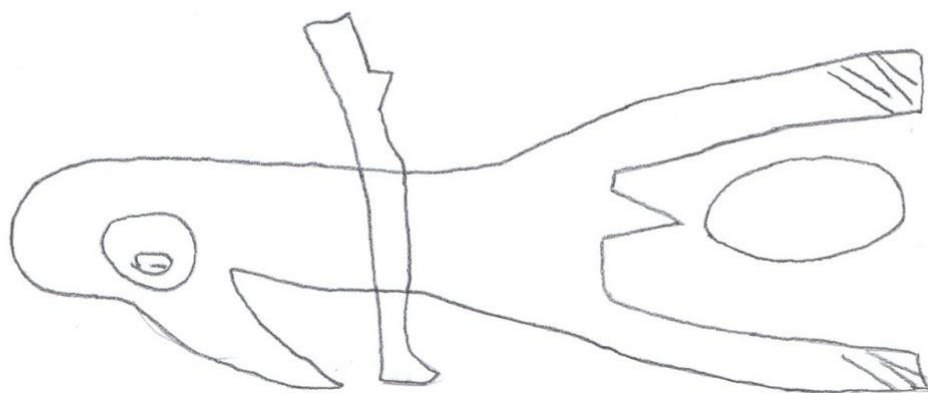
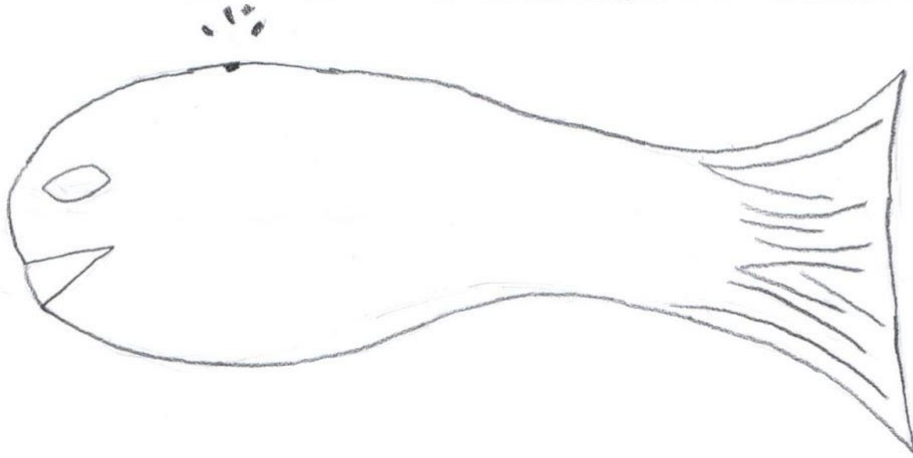
restauro redesenhando os desenhos com lápis escuro para que eles ficassem mais nítidos na tela. Meu sentimento era de estar aprendendo a desenhar com eles. E aprendendo a jogar com a S.. Sem dúvida a aprendizagem é uma via de mão dupla, mesmo que muitas vezes, involuntária.

No final, passamos os desenhos entre nós, em roda, e a X. deu a ideia de criarmos cenas a partir dos desenhos completos no tempo que faltava para o ensaio acabar. Telúrica tem um roteiro feito com desenhos. As cenas do acontecimento desenhadas e colocadas em uma certa ordem. Como a Ueinz costuma fazer. Com relação ao jogo que propus, essa auto-referência parece uma tendência dessa montagem. O B. já havia proposto que lêssemos a crítica feita sobre a peça em cena como parte da próxima apresentação. A K. achou a ideia psicanalítica demais. Minha teoria é que o grupo se volta a si mesmo nesse momento de amadurecimento ensaiando na Casa do povo. É como se agora nos olhássemos no espelho e nos reconhecêssemos com outra idade mais avançada. O grupo completa 25 anos. Dividindo a casa com mais gente. Morando em uma república. Pleiteando bolsa. (Estamos concorrendo a um fomento cultural esse ano.) Fazendo análise, talvez. Estes desenhos representam nossos cabelos começando a ficar mais grisalhos, nossa barba mais branca, nossas rugas e olheiras mais delineadas.

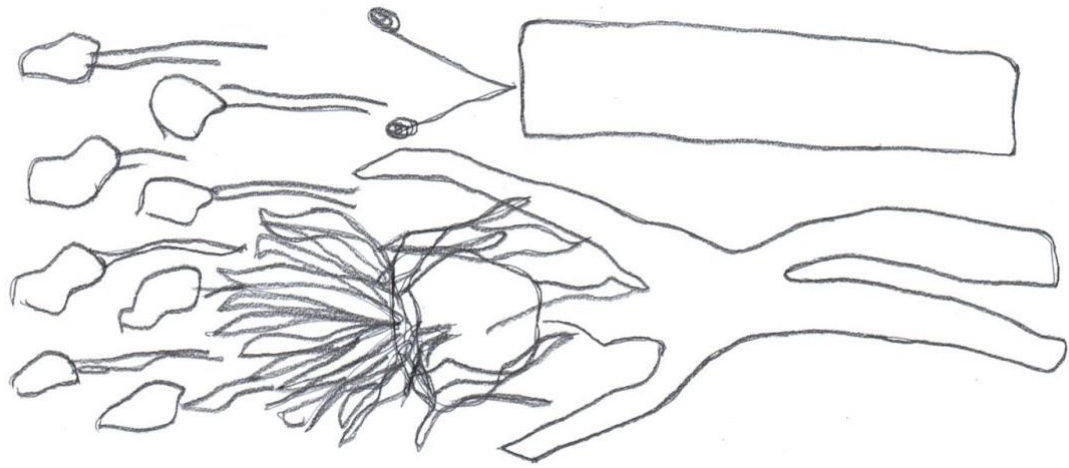
No final, o jogo acabou gerando outro jogo. A X. propôs alguns exercícios com música, mas involuntariamente começamos a andar pelo espaço como no jogo caminhada no espaço de Viola Spolin. Terminamos dançando. Seguem as imagens feitas pelos integrantes da Cia.:











Considerações Finais

Nesta Dissertação de Mestrado em capítulos indagamos sobre a origem da Cia Teatral Ueinzz, o “nonsense” do seu nome, os métodos de trabalho inusitados adotados e a avaliação dos resultados obtidos pelo grupo. Entrevistamos pessoas chave que contribuíram para a formação do grupo e seu desenvolvimento. E a partir do diário dos ensaios, que foram redigidos durante o período crítico da pandemia, constatamos que, afinal o grupo sobreviveu ao distanciamento social e à perda de sua sede, mantendo vivo os seus ideais.

Parece ironia do destino, mas atualmente faço um curso de aprimoramento no Instituto a Casa pensando em trabalhar lá. A Ueinzz nasceu dentro desse instituto. Lembro-me de que comecei a frequentar os ensaios da Cia Ueinzz na mesma época que comecei a praticar o budismo. Esses dois acontecimentos mudaram radicalmente a minha vida. Quase sem querer encontrei a trupe e de um dia para o outro eu estava viajando com eles a trabalho para a Escócia e ganhando em Libras Esterlinas. Entretanto, talvez o mais importante tenha sido descobrir que sou um ator e me identifico com as ideias de Antonin Artaud.

Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles. (Artaud, 1964, p.03)

É impressionante pensar que alguém quase sem perspectivas, de longos em longos processos analíticos, perambulando pela psiquiatria, de remédio em remédio, finalmente encontrar uma profissão e ser tão bem-sucedido em tão pouco tempo. E isso não é privilégio meu. Mas de todos os performers da Companhia Teatral Ueinzz. Independentemente do que diga a saúde. E mais uma vez recorro a Artaud para entender o mundo em que fui jogado: “Por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia” (Artaud, 1964, p.03). O primeiro espetáculo do qual participei foi *Caes de Ovelhas* (2013), que depois veio a ser chamado jocosamente *Caos de Ovelhas*, e em espanhol ficou como *Muelle de Ovejas*.

El rebaño avanza caótico. Las ovejas están enfermas, extenuadas. Vienen de muy lejos, del mar, de los naufragios, de la balsa de Medusa, de tiempos inmemoriales... entre ellas, la vidente del mal, Cassandra, y un ciego, traen la peste, un futuro tempestuoso. Algunas se pierden por el camino. Otras claman por un porvenir lúdico, una hospitalidad Caraíba, Tupí, Tupanimbá. Tupí or not Tupí? En medio del caos nacen pensamientos, manifiestos anárquicos, luchas, futuros.

Figura 32: Ueinz - Teatro Ki Bali: *Muelle de Oveja*, 2013.



Foto: Alexei Taylor

O que acontece lá é uma atmosfera que só existe lá. Com as pessoas certas. Já encontrei esse arrojo em coletivos similares, de dança, de artes visuais. Mas no ambiente do teatro, nunca vi nada parecido. Acredito que o trabalho pioneiro de Renato Cohen influenciou bastante a criação dessa atmosfera que resiste até hoje. Foi isso que tentei mostrar com esse trabalho. Os mitos, pessoais, ou não, os jogos dramáticos adaptados, criados, repetidos, espontaneamente pelos atores, sem dúvida contribuíram para a criação dessa atmosfera. E ousar ir além para sustentá-la. Elisa Band, atual diretora do grupo, afirmou que realmente o trabalho de Cohen criava uma atmosfera capaz de “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro (...) onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer” (Artaud, 1964, p. 8).

Figura 33: Grupo Ueinz, Prezi, 2015.



Fonte: Prezi. https://prezi.com/jnrgdyzr_avn/grupo-ueinzz/

Ao estudar Freud e Lacan me pergunto se resolvi meu Édipo. Estaria aí a resposta de eu ter me encontrado. Costumo dizer que quando crianças escolhem as coisas pela gente, quando jovens fazemos as escolhas erradas e depois, adultos somos escolhidos. As viagens todas, além da autoestima, me trouxeram memórias afetivas. Na verdade, basta estar com a Ueinz para participar dessa atmosfera, mesmo que só assistindo. Elisa Band, ao final da entrevista disse que o trabalho do Renato instaurava uma atmosfera. Imagino que se trata da mesma atmosfera frequentemente citada por Peter sobre a Cia Ueinz e que se aproxima das ideias visionárias do criador do Teatro da Crueldade, que acabou levando a concepção de um novo teatro e uma nova apreensão do universo, ligada ao nível pré-verbal da psique humana. Para Artaud, o teatro deveria abalar as certezas adotadas pela sociedade.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos essa

espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (Artaud, 1964, p. 97)

Para terminar gostaria de contar um episódio interessante, após receber o raro cachê de uma apresentação o N. ficou empolgado e com vontade de comprar um par de óculos escuros e um relógio de pulso. O N., em ensaios passados, já havia tentado se apropriar do meu celular, o que com muito cuidado e sorte, consegui persuadi-lo a trocar por uma caneta dourada que tinha recebido de brinde, provavelmente de uma reunião do budismo, e que estava na minha bolsa por acaso. Todos se ebuliram. Nos perguntamos onde haveria uma ótica por ali. Fizemos as contas, será que o dinheiro dava? Finalmente, depois do ensaio, saímos todos juntos pelos arredores do teatro no bairro de Pinheiros em São Paulo para procurar uma loja para comprar o que o N. precisava. Alguns ficaram pelos pontos de ônibus para esperar a condução para casa. Outros não foram. Não havia nada combinado. Nem onde era a loja a gente sabia direito. Parecíamos uma nódoa de sol na fumaça da cidade. Uma zona autônoma temporária ambulante. Não importava ser Pinheiros, São Paulo. Poderia ser qualquer lugar do mundo. Aquela atmosfera resistiria e seria como sempre foi: Ueinz! Ela nos acompanhava e seguíamos em nossa travessia contagiando os passantes com nossa performance involuntária. Era performance. Tudo na Ueinz é performático. Na loja, alguns fumavam e conversavam descontraidamente na calçada, estávamos em um grupo grande, ocupando quase que a loja inteira, enquanto outros ajudavam o N. a escolher os óculos e o relógio. Alguns experimentavam óculos e relógios aproveitando a visita. E outros ainda saiam brigados com o grupo da loja vociferando sem se despedir de ninguém. Havia os que faziam a conta e se preocupavam com o dinheiro e a forma de pagamento. Na volta, o N. estava exultante. Vociferava palavras de baixo calão exibindo os óculos e o relógio de pulso novos. Todos os transeuntes e pedestres que acompanhavam a trupe involuntariamente em sua epopeia

inusitada aprovavam o que havíamos acabado de fazer. Até os palavrões eram vistos com graça. Isso não se explica. Mas com certeza o budismo, que eu pratico a quase treze anos, e que não deixa de ser uma visão da vida, mas de uma maneira profunda e mística, pode ajudar a compreender essas relações cármicas que ocorrem entre almas gêmeas, momentos eternos subsequentes, encontros para além da presente existência e acima de tudo, da possibilidade concreta de ser absolutamente feliz aqui e agora do jeito que se é.

Parakalô!

Bibliografia

- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CARVALHAES, A. G. **Persona Performática: Alteridade e Experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Ueinz. Acontecimento e conexão**. 2018; Tese (Doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica)) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22015>
- COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1**, São Paulo, Editora 34, 1995.
- FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.
- GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, tradução Renato Cohen, 1987.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, SÍLVIA. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HOOKS, B. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: Martins fontes, 2013.
- IKEDA, D. **Educação Soka: Por uma revolução na educação embasada na dignidade da vida**. São Paulo: Editora Brasil Seikyo, 2017.
- INFORSATO, Erika. Saúde com Arte: Ueinz (SP). In: Centro cultural do Ministério da Saúde, 09/06/2022. Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/noticias/saude-com-arte-ueinz-sp>
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Bogart, Georgia: Duke University Press, 2016.
- PELBART, P.P. **Esquizocenia**. Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, 2007A. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinz.htm> acesso em: 26/01/2023
- PELBART, Peter Pál. Esquizocenia. In: Daniel Lins. (Org.). Nietzsche Deleuze: Arte Resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007B, v., p. -. Disponível em: https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Esquizocenia_peter%20pelbart.pdf
- RAQUEL, D. **Adote o artista não deixe ele virar professor**. 2013. Dissertação em artes – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.
- ROJO, Victoria Perez. **Componer el plural**. Barcelona, Mercat de les Flors/Institut del Teatre/Ediciones Polígrafa, 2016.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre, Editora Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SANCHES, J. A. - Transcripción de la ponencia presentada en Dialogues in the Present Tense: Latino and Latin American Art through the Lens of Pacific Standard Time: LA/LA, en el Getty Center de Los Angeles, el 16 de mayo de 2016.

SPOLIN, S. **Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VALENT, Isabela Umbuzeiro; MENEZES, Jayme Valarelli. Incomuns entre nós: um relato em múltiplas vozes sobre processos audiovisuais colaborativos com Coletivos e a produção compartilhada de conhecimento. In: Simbiótica, v.8, n.4, set.-dez. 2021. Disponível em: <https://oaji.net/articles/2022/6933-1642964586.pdf> Acesso em: 22/01/2023

Audiovisual

I am the Joker! The enigma!
https://youtu.be/uaiKysmwf_s

Capa: Arika, Episode 7, We can't live without our lifes. Disponível em:
<https://arika.org.uk/no-ready-made-men-performance/> Acesso em:
18/01/2023

ANEXOS
(entrevistas)

Entrevista 1: Pedro França (8/10/2021)

Jayme: Faz tempo que você não dá aula, né? Mas você dava, né?

Pedro: Dava. Dei aula muito tempo. Muitos anos.

Jayme: Eu lembro. No Tomie Ohtake, não era?

Pedro: Muitos, muitos anos.

Jayme: Poxa, e tem uma coisa que eu lembro que a gente conversou que é ruim ser artista no Brasil porque a gente tem que dar aula. Não dá para viver só de arte...

Pedro: É. Tem uma parte disso, também. Para muitos artistas, várias áreas né, não só das artes plásticas, da música, do teatro, mesmo, dar aula é um jeito de sobreviver. Várias outras coisas também.

Jayme: Você gostava de dar aula?

Pedro: Eu gosto de dar aula. Eu não estou dando aula online. Isso eu não estou fazendo. Mas eu gosto de dar aula.

Jayme: E aí é aula de artes, né? Pintura? Artes visuais, assim? Processos. Aula de processos, ou, algo assim?

Pedro: Não. É assim. Eu muito tempo dei aula de história da arte. Aulas diferentes de história da arte. E isso lá do Tomie Ohtake era um grupo de conversa sobre produção que as pessoas traziam e esses encontros. Lá eu fazia com outra pessoa, duas pessoas. Eu fiz isso durante nove anos. Não, quase dez anos. Junto com o Paulo "Miadri" (perguntar para o Pedro o nome do cara) e num certo tempo, num certo momento, o Alexandre.

Jayme: Jura?

Pedro: Era. Participava do grupo, também. Ia sempre lá e comentava o trabalho das pessoas. Por quê? Porque não era uma aula. Não era uma aula. Eram encontros para conversar sobre coisas que as pessoas estavam produzindo.

Jayme: Mas essas pessoas eu imagino que eram artistas, né?

Pedro: É. Eram artistas. Eram pessoas que estavam fazendo arte. Estavam fazendo coisas que elas entendiam que estavam fazendo arte. É isso. Exato. Não, quer dizer, era um grupo muito diverso. Não era uma aula. Eu não tinha nada para ensinar. Eram conversas sobre o que as pessoas estavam fazendo. Então, eu não dava uma aula. Não era isso. Eu não tinha nada para ensinar. Eu e outras pessoas, o Paulo, coordenava uma conversa. Uma discussão que todo

mundo participava. Todo mundo falava do trabalho de todo mundo. E a gente coordenava isso a partir das nossas experiências, vivências.

Jayme: Essa experiência que eu tive no mestrado, quando eu comecei a pesquisa, foi mudando. Mas a pergunta era se eu conseguiria ensinar o que a gente faz no teatro. E aí teve uma disciplina que eu fiz esse semestre e aí teve uma hora que a gente tinha que dar uma aula. Era em grupo também. Tinha quatro pessoas. E a gente ia se apresentar, né, dar uma aula para o restante da turma. Umas 20 pessoas. Tudo online. E aí a gente reuniu com o grupo para ver o que a gente ia fazer e a gente falou cada um os seus interesses e aí eu propus para a gente fazer uma espécie de jogo teatral. Desses que a gente faz, que a Ana propõe normalmente, sabe? Tipo da Viola Spolin. Eu vou conversar com a Ana, ainda, mas para além da Viola Spolin, jogos teatrais improvisados. Aí eu propus, o pessoal topou, a gente pegou ali um pouco de cada para propor depois para a turma e quando rolou, chegou a hora, o dia da aula e a gente propôs para a turma e fez a dinâmica. Mano, daqui a pouco saiu uma cena do bagulho do nada. Tipo um menino, a dupla outra menina. A ideia era fazer uma mímica, o outro tentar traduzir... Daqui a pouco o menino puxou um microfone e começou a fazer uma serenata. A menina com um papel, tinha que pintar também depois, ela tinha beijado todo o papel e ela mostrou. Rolou uma cena com duas pessoas "X". Duas pessoas "X". E para além do virtual, também, porque, estava no virtual, mas mano, estava aqui com o áudio fechado, mas estava cagando de rir. Muito espontâneo. E aí eu respondi, sim é possível. Eu acho que ensinar não é a palavra, na real. Eu acho que é proporcionar, ou, causar essa coisa, sabe? E aí, pesquisando, né? O jeito que a gente faz... Pedro você está no teatro desde quando? Você entrou antes que eu, né?

Pedro: É. Um pouco antes. Eu entrei em 2011.

Jayme: Ah... Então você entrou bem antes. Eu entrei acho que foi em 2014.

Jayme: Então, aí pesquisando, essa dinâmica que a gente faz quando a gente se encontra, que eu tentei, lá, reproduzir na sala eu acredito que vem lá do Renato Cohen. Pelo que eu tenho pesquisado ele fazia um jeito de teatro que ficou e o grupo continua fazendo. E aí o que eu queria te perguntar e quero perguntar para todos é: como você aprendeu a fazer teatro? Se é que você aprendeu? O jeito que você faz no grupo... Como foi esse processo? Uma pergunta difícil. Eu vou citar o meu exemplo. Eu aprendi... O que eu fiz na sala

de aula foi copiando a Ana mais ou menos. O que ela faz com a gente eu tentei fazer lá. E é claro, circunstâncias, tal.

Jayme: Como você aprendeu a fazer o que você faz no teatro?

Pedro: Não. Não aprendi. Quer dizer...

Jayme: Foi observando alguém? Sei lá...

Pedro: Cara, essencialmente...

Jayme: Porque todo mundo ali aprendeu fazendo, né?

Pedro: Com certeza. Eu não sinto que eu não tenho nada, digamos, aprendido, em termos...eu não sinto que eu possuo nada em termos de técnica teatral. Nesse sentido não. Mas acho que tem também um certo lugar, assim, de ser totalmente afetado pelo grupo, não sei se isso é aprender, mas de ser afetado e transformado pela experiência do grupo em todos os aspectos da vida; que vem de conviver, de estar junto com a pessoas. É isso. E tem a ver, talvez, com o tempo de estar junto. Com as pessoas. E disposto com a singularidade de cada um e do grupo como um todo.

Jayme: Deixar acontecer...

Pedro: É. Acho que não. Ninguém tem controle...em um sentido tem... de como as coisas me afetam. O que eu posso dizer sobre isso é isso assim... tudo o que fica em mim tem a ver com essas coisas. Com estar junto. Estar junto com as pessoas.

Jayme: Se fosse um outro grupo, você acha que você faria do mesmo jeito?

Pedro: Eu acho que justamente por isso, não. Porque isso tem totalmente a ver com as convivências muito específicas ali, assim, com aquelas pessoas naquelas circunstâncias.

Pedro: Eu acho que funciona porque eu curto estar junto com aquelas pessoas.

Jayme: Dá um tesão né?

Pedro: É. Pra mim funciona por isso. Não porque o teatro é isso ou aquilo, ou porque é teatro. Sei lá, tanto faz. Pra mim funciona porque é com essas pessoas. Só isso.

Jayme: E por que você quis ir pro grupo?

Pedro: Então... tem a ver com isso. Eu não fui, na verdade. Eu conheci o grupo... eu trabalhava na Bienal em 2010 e eu vi uma apresentação do grupo, aí eu chamei... eu trabalhava fazendo a programação na Bienal. Aí eu achei muito foda e chamei a galera para se apresentar lá. Para participar, lá, da programação. Aí

achei muito foda... Aí, sei lá, falei, quero colar com essa galera. Essa galera é massa. Isso ressoa em mim. Esse jeito dessas pessoas desse coletivo ressoa em mim, quero tá mais próximo, assim. Então uma coisa que... as coisas... os contextos escolhem a gente.

Jayme: Então, e você acha que você levou alguma coisa desse contexto para as aulas no Tomie Othake, por exemplo?

Pedro: Muito. Principalmente....

Jayme: Inclusive o Alexandre... (risos)

Pedro: O Alexandre ia muitas vezes. Ia muitas vezes. Ele gostava muito do Paulo, o Paulo gostava muito dele, também. Quando ele ia era sempre uma alegria. Era massa. Mas eu acho que principalmente o que eu sinto que eu assimilei dessa experiência da minha prática como professor é desconfiar da possibilidade de ensinar qualquer coisa. De ter absoluta dúvida sobre isso. Da possibilidade de ensinar a fazer. Porque ensinar a fazer tá meio descolado de um viver e que, então, não tem muito para ensinar. É isso. Desconfiar de que se tem algo para ensinar.

Entrevista 2: Peter Pål Pelbart (14/10/2021)

Jayme: (Artur Matuck e Christina Janstein) (...)é e eles tinham uma relação super próxima com o Renato Cohen, né?

Peter: É, muito.

Peter: O Renato... As primeiras peças, ele estava lá, virando, sabe? Rodando. Era próprio do Renato.

Jayme: Ô, Peter, você acha que o Renato, ele ensinou o Ueinz a fazer o que ele faz? O que a gente faz até hoje, mais ou menos?

Peter: Olha, o Renato tinha uma imaginação, assim, performática, que marcou o Ueinz; sem dúvida. Ele tinha também um gosto pela ritualização teatral. Alguns exercícios que ainda hoje a gente repete. Tem uma coisa da presença do mito, dos mitos, eu acho que várias coisas ele trouxe para o Ueinz.

Jayme: Pelo que eu estou estudando, né? Eu tenho a impressão, que veio o Renato no começo...que eu entrei muito depois, né, imagina?

Peter: É, eu sei.

Jayme: Mas aí, eu tenho a impressão, não sei se dá para chamar de uma linhagem, mas o Renato, depois vem com a Ana, porque o que eu estou fazendo no mestrado, eu aprendi com a Ana, vendo ela. Aí eu considero, eu discípulo da Ana e a Ana discípula do Renato, sabe?

Peter: Sei, uma linhagem assim, né?

Jayme: É.

Jayme: O que eu descobri no mestrado que foi muito legal; eu estava contando para o Pedro, tipo, ontem, porque a minha pesquisa é sobre educação.

Peter: Ah é?

Jayme: É.

Jayme: E aí, a pergunta disparadora do projeto era se é possível ensinar o que a gente faz lá, sabe? E aí, em uma das disciplinas que eu cursei esse semestre eu descobri que sim. Foi sem querer na verdade, porque a gente tinha que apresentar um seminário, dar uma aula, e era um grupo, a turma de 20 alunos, e um grupo de, mais ou menos 4 ou 5 pessoas; e eu propus um jogo teatral para o grupo para a gente depois propor para a turma. E não foi uma coisa que eu peguei da Viola Spolin ou coisa assim. Era um jogo que cada um falou sobre seus interesses mais ou menos, a gente mal se conhecia, e aí eu propus uma espécie de um jogo de mímica. Quando a gente foi apresentar isso na aula, para o resto da turma, nossa, Peter, aconteceu uma cena lá, eu acho que as pessoas até sem consciência do que estavam fazendo, porque quando começou a dinâmica, um menino ligou a câmera, uma menina ligou, e aí daqui a pouco o menino puxou um microfone para fazer uma serenata. Então, aquele jogo teatral disparou esse estado performático que a gente vê muito no teatro com as cenas todas que a gente faz. E é muito desses jogos que a Ana propõe. Para além; são jogos improvisados. E foi muito legal. Eu falei, caramba é possível. E para qualquer pessoa. E para além do online. Eu fiz as aulas online, nossa, o menino fazendo a serenata, a menina mostrando o papel que ela tinha beijado, com batom, que a gente tinha pensado em fazer alguma coisa com pintura também. E eu falei, nossa que coisa, eu estava com o áudio fechado, mas eu estava cagando de rir com o menino. O menino lá, sabe, e saiu aquela cena, espontaneamente. Incrível.

Jayme: Porque você é professor também, né, Peter?

Peter: Aham...

Jayme: A Ana problematizou isso, porque eu chamei só os professores. Você, o Pedro, a Erika, a Ana. E aí a Ana, quando eu falei pelo telefone com ela, disse que eu iria aprender muito mais entrevistando a Valéria, o Léo, e eu acho que ela tem razão.

Peter: Aham...

Jayme: Mas esse outro pessoal, eu vou propor uma oficina também, para eles. Para a gente experimentar.

Jayme: Mas a pergunta que eu tenho feito para todo mundo Peter é: Como que você aprendeu a fazer Ueinzz? Se é que você aprendeu alguma coisa, sei lá.

Jayme: Se alguém te ensinou? Se você aprendeu fazendo, vendo alguém?

Peter: Olha, deixa eu te contar então um pouquinho, do meu ponto de vista, sobre isso. Na verdade, nem é um ponto de vista. É um pequeno relato. Que é o seguinte:

Quando o Ueinzz começou, a gente convidou o Renato para dirigir o grupo. E o Renato chamou o Sérgio Penna. Então, eu vou te contar o que foi para nós, ok? Foi o primeiro, ou segundo ensaio. Porque o que aconteceu, o Renato trouxe, como que se diz, o que seria, um bastão. De madeira. Ele trouxe uma lamparina, dessas antigas que você põe uma vela dentro.

Jayme: Mas isso lá na Casa?

Peter: Isso. Lá na Casa. Aliás, uma casa do lado que estava alugada pela própria Casa. A gente ensaiou em uma casa que é ali do lado, há uma quadra da Casa. Trouxe o que ele chamava, era uma espécie de chapéu cubofuturista, era lá dos russos do começo do século XX. Um chapéu de borracha, preto, longo, assim... E aí, ele colocou tudo no chão, pegou um giz, traçou uma circunferência no chão, e disse assim: Quem entrar dentro desse espaço, a circunferência dentro do giz, quem entrar, tem poder. Tem poder especial. Foi isso. Então, olha só. Ele montou um pequeno...bom...aí o que aconteceu, um dos atores... Ah, aí tinha uma capa amarela também. De borracha. Essas de chuva.

Jayme: Sei...

Peter: Um dos atores, eu já esqueci o nome dele, não está mais faz tempo, pegou o cajado, pôs o chapéu, entrou no círculo e começou, como um profeta, a falar coisas apocalípticas. E sabe o que aconteceu? Esse cara cresceu a nossos olhos de um jeito, porque ele virou uma espécie de entidade. Nessa fé cênica ele ganhou um volume, uma espessura, um brilho. Fabulosa. É o que eu

chamaria de transformação mágico-poético. Bom, ele ficou sendo chamado de profeta. Ele estava viajando bem na linguagem dele, misturava uns delírios, profecias, improvisação... Aí, ele saiu do círculo e voltou ao normal. Aí, entrou um outro que vestiu a capa amarela, pegou a lamparina na mão e começou a cantar uma música do Roberto Carlos. Era o W. Ninguém pode cantar que nem ele porque ele é o cara mais desafinado do planeta. Mas justamente por ser tão desafinado; e cantava com tamanha emoção; e era de chorar. Ele também sofreu essa espécie de transmutação. Ele virou ali mais do que o Roberto Carlos.

Bom, aí ok. Esse era um exercício. Aí propuseram assim: Vamos todo mundo para a rua, os diretores propuseram. Seguir esses dois que são os nossos guias. Tem o profeta que é um guia e tem o homem da luz, também é um guia. Quem leva a luz é um guia. Aí os dois foram no começo do cortejo. Todo mundo atrás. E aí, andando um pouquinho pelo bairro; então, por exemplo, sair da calçada para atravessar a rua, o Renato disse: Agora a gente está atravessando um rio muito caudaloso. Aí todo mundo pulava, como se estivesse, mesmo. Então, e aí nasceu uma espécie de procissão. Que ninguém sabia exato quem era mais líder. Se era o homem da luz ou o profeta. E eles por muito tempo disputavam quem era mesmo o guia.

Agora, olha só, aí nasceu a peça, porque a primeira peça que a gente fez era uma trupe perdida num deserto. E tinha o homem da luz e tinha o profeta, guiando. E depois vai ter a esfinge. Porque a trupe atravessa o deserto, cruza vários episódios, cruza tempestades, cruza uma esfinge, que... e perguntam para essa esfinge onde fica a Torre Babelina? Ou seja, o que aconteceu ali... eu acho, com muitos poucos elementos, o Renato e o Sérgio juntos, propuseram, o que? Uma espécie de experimentação onde cada um sofria uma metamorfose na sua qualidade de presença. Então, eu acho que ali ele nos ensinou alguma coisa. Uma espécie de dispositivo para o qual não se sabe de nada. A não ser a presença, o corpo.

Jayme: Vocês, antes de entrar no círculo, por exemplo, nesse ensaio, vocês não fizeram nenhum aquecimento, nada? Antes?

Peter: Não sei te dizer. Eu não consigo lembrar porque isso fazem 24 anos. Então, eu imagino que teve algum aquecimento, isso eu não consigo lembrar. Talvez quem lembre, a Erika tem uma memória fabulosa...

Jayme: Ah, eu vou perguntar para ela.

Peter: Pergunta que ela pode lembrar esse começo.

Peter: E, então, uma outra coisa que eu queria te contar bem curtinha, mas é aquele exercício que eles propuseram de linguagem. Diziam, ó, todo mundo se comunica, né? Assim, todos os seres vivos têm algum tipo de comunicação. Os animais se comunicam de um certo jeito, os homens de outro, mas também em línguas diferentes, as vezes se é mudo se comunica por mímica, não-sei-o-quê. Daí perguntaram para todo mundo quem é que fala outras línguas, e aí, um cara, eu esqueci o nome dele, ele falou que falava alemão. Eu não sabia que ele falava alemão. Eu perguntava para ele. - Então diz uma palavra: E ele falou aquela palavra que é parecida com Ueinz. Um som assim. Ueinz! E aí perguntaram, mas o que isso quer dizer? E ele falou: Ueinz! Ou seja, é uma palavra que significa a si mesma. Você não sabe... Aí que resolveram, a trupe andando no deserto, aí que veio o roteiro. A trupe vai procurar a Torre chamada Babelina, a Torre de Babel, e no meio do caminho cruza, na verdade, ele é um oráculo, não é uma esfinge, e ele é assim uma espécie de oráculo que fala coisas estranhas, ninguém sabe o que ele está falando. Então perguntam para ele: - Grande Oráculo de Delfos, onde fica a Torre Babelina? E aí, ele era um ator bem confuso. Às vezes, ele respondia a cidade onde ele tinha nascido, Bauru. E perguntavam de novo: - Grande Oráculo de Delfos, qual é a palavra mágica em alemão? E aí vinha: Ueinz! E aí que começou, o som começou a girar por assim, auto-falantes. Aí já era a peça mesmo. Auto falantes que ficavam girando, o som girava pelo teatro inteiro: Ueinz! Ueinz! Ueinz! Ueinz! E aí que batizaram a peça: Ueinz: Viagem a Babel. E a partir daí que nasceu o nome do grupo que era Ueinz. Agora, o que quer dizer Ueinz, ninguém sabe.

Jayme: E o Alexandre já estava nessa época?

Peter: Já. O Alexandre estava desde o comezinho. Então, você vê; nesse gesto, ficou claro para nós uma outra coisa. Que, no fundo, mesmo as coisas mais estapafúrdias, ou, sem sentido; cabiam. Ou seja, tudo poderia ganhar um lugar desde que se acoplassem a esse ambiente de performance. Eu acho, que cada uma dessas pequenas iniciativas eram disparadores, mas não eram da ordem pedagógica. Mas a gente ao ser disparado para alguma ação, a gente está experimentando. O importante é que a gente está aprendendo, mas é um sentido diferente de aprendizagem que não é que eles nos transmitem alguma coisa, os

diretores, não é que eles transmitem, eles montam, por exemplo, um pequeno exercício como você falou da Ana, né? O que você propôs ali também. Montam um pequeno dispositivo que dispara um, nas pessoas certas, coisas que são inantecipáveis. E isso, aí eu já não sei se é um aprendizado, ou, você dá um sentido diferente. É aprender a habitar um espaço.

Jayme: Potente.

Peter: Isso. Esse é o principal. Tudo ganha potência, mesmo o silêncio. Mesmo o não-sentido. Mesmo o balbucio. Mesmo a queda no chão, como o Alexandre, várias vezes caía, mesmo vários outros, né? Uma queda é uma cena fabulosa. O Gui caindo é o mundo explodindo, mais ou menos (risos).

Entrevista 3: Ana Goldenstein Carvalhaes (22/10/2021)

Jayme: Bom, a primeira pergunta; eu estou fazendo para todo mundo. Mas... Como que foi o seu primeiro ensaio com a Ueinz? Se você lembra?

Ana: Ai... Jayme... Não me lembro, nossa... Meu primeiro ensaio, estava...

Jayme: Onde foi? Com quem foi?

Ana: Lá na PUC, eu acho... Realmente eu não lembro... Acho que a gente estava na Paula Castro, que era uma escola de dança que fez uma parceria com a PUC e o Renato e o Peter, eles precisavam de algum tipo de parceria; e aí eu entrei com a iniciação científica...

Jayme: Espera aí... Uma parceria, você diz do local?

Ana: É.

Jayme: Ah, entendi.

Ana: Eu fiz iniciação científica com o Renato Cohen.

Jayme: Você já estava na faculdade, então?

Ana: Já.

Jayme: Tá.

Ana: Foi meu primeiro ano na faculdade.

Ana: Foi isso.

Jayme: Mas conta do ensaio. Você lembra?

Ana: Não lembro, cara. Mas eu lembro que os ensaios eram bem diferentes, tinham uma intensidade bem diferente. Tinha uma coisa de... era muito esquizo (risos), muito esquizo, era muito... tinham momentos muito sem forma, mas, ao mesmo tempo, tinham propostas muito claras. As pessoas, elas entravam muito nas propostas. Sempre transgredindo as propostas, né, mas todo mundo fazia, escutava. Acho que tinha uma coisa mais hierárquica, assim, também, em certo aspecto.

Jayme: Sei. O Renato, o Penna...

Ana: O Penna.

Jayme: O Alexandre já estava?

Ana: Estava.

Jayme: Ai... que bom.

Ana: Eu entrei junto com o Leo. Sou da mesma época que o Leo. Ele é uma pessoa legal para você conversar depois.

Ana: Eu não me lembro muito não, Jayme. Eu tenho uma memória muito ruim (risos).

Ana: Você se lembra do seu primeiro ensaio?

Jayme: Lógico, lógico, lógico.

Jayme: Eu lembro que foi um convite que meu irmão me fez. O meu irmão mais novo; o Enrique. Ele estava procurando um grupo de teatro porque o grupo de dança dele tinha meio que acabado. Ele estava procurando outro grupo. E ele começou a conversar com a Paula, acho que a terapeuta dele que indicou; e ele me chamou. Aí, a gente foi conversar com a Paula lá no consultório dela. E aí, a Paula falou assim para o meu irmão: Olha, acho que o grupo é mais para o seu irmão do que para você. E aí, a gente foi. Isso era, acho, que 2014, mais ou menos. A gente foi no primeiro ensaio. A gente entrou, eu e ele, fomos assim, um, dois, três ensaios; já era lá no B_arco.

Ana: É.

Jayme: E o Alexandre já encencou com meu irmão. Falou para ele assim: Você não tem problema; o que você está fazendo aqui?

Jayme: Meu irmão deu uma desconversada. Ele acabou não ficando, acho que por questão de agenda, sei lá. E eu fiquei.

Jayme: Mas, quando eu entrei mesmo em cena, foi... era... Cais de Ovelhas; e eu estava sentado assistindo e era aquela cena do... que fazia com o Gui e com o Arthur e que era do bar e do Colombo. Eu estava sentado e a Amélia fazia a garçonete. E aí, teve um momento que ela foi oferecendo, para quem estava sentado, um copo de cachaça; e eu aceitei. E no que eu aceitei o copo eu entrei em cena. E aí, eu comecei a fazer aquele índio, o negócio meio pica pau no começo (risos). E aí, a Paula, a Erika; não, faz assim, faz do seu jeito. Não precisa fazer essa voz. E o pessoal foi meio que me dirigindo. E aí, eu cheguei naquela espécie de xamã que exorciza o Colombo.

Jayme: Não sei se você lembra. Depois fomos para Minas Gerais apresentar lá, depois fomos para Glasgow. É; foi assim que eu entrei (risos).

Jayme: Nessa época, você lembra se teve alguma apresentação? Porque o Peter estava contando da Torre de Babel. Bem no comecinho.

Ana: O Peter tem um texto muito bom, não sei se você já leu; sobre a origem do grupo, tem, na verdade, várias versões desse texto em vários lugares. É, já te passo.

Jayme: Ah... Me passa.

Ana: Mas, me lembra. Mas, quando eu entrei já estava rolando o Gotham SP.

Jayme: Que era aquele que tinha um carro no palco, não era?

Ana: Ele teve um carro bem depois. Porque foi uma peça que a gente fez por muitos anos. E a peça foi se transformando ao longo do tempo.

Jayme: Sei.

Ana: E o carro... A gente conseguiu um carro, acho que foi em Porto Alegre, a primeira vez que entrou esse carro. Um teatro muito louco, um bairro... depois o carro foi solicitado em outras montagens.

Jayme: A primeira imagem que eu tive do grupo foi com esse carro no palco.

Ana: É. Mas só uma das montagens. A peça durou muito tempo. Durou uns oito anos. Cenas inteiras foram refeitas; Ueinz, né?

Jayme: Você lembra a cena que você fazia? Você entrava em cena nessa peça?

Ana: Eu entrava. Eu entrei muito discretamente. Entrava como uma pessoa que ia entregar... fazia... era quase como se pedisse a benção. Ia fazer solicitações para o Khan. Eu vinha meio me arrastando por baixo de um pano e aí desvelava, assim...

Jayme: O Khan é o Gengis Khan? É isso?

Ana: É.

Ana: Era uma peça baseada em um livro muito lindo chamado Cidades Invisíveis do Ítalo Calvino.

Jayme: Ah, eu já li.

Ana: Já leu?

Jayme: Já li.

Ana: Misturava várias coisas. Misturava histórias, inclusive, Batman. Na verdade, a peça mesmo era baseada no Italo Calvino e não no Batman. É porque o Italo Calvino fala de cidades, né, a nossa cidade era a cidade paulista de Gotham SP. De Gotham, do Batman. Onde tinha um monte de personagens loucos que habitavam essa cidade paulista.

Jayme: Sei. E aí, nessa época era o Renato que dirigia, né? E o Sérgio...

Ana: Tem uma diferença entre encenador e diretor.

Jayme: Hum... você se considera uma encenadora ou uma diretora?

Ana: Não (risos)... eu acho que... eu me identifico com o encenador; com certeza. Eu acho que se eu fosse fazer algo do tipo eu faria como encenadora.

Eu acho que algumas vezes algumas pessoas do grupo trabalham como encenadores.

Jayme: Mas, qual que é a diferença entre encenador e diretor?

Ana: Tem um capítulo lá no meu doutorado para você ler sobre isso (risos).

Jayme: Ah... eu estou lendo (risos)... É tanta coisa para ler... Tanta aula para assistir (risos)...

Ana: Tem que estudar. Tem que estudar muito.

Ana: Não. É sério, mesmo. Você está querendo ser professor de performance e teatro, né? Eu acho que você tem que estudar, Jayme, porque faz muita diferença.

Ana: É, o encenador ele é um cara que... ele organiza as colaborações de todo mundo. E trabalha com um regime aberto. O diretor, ele tem uma postura mais hierárquica. Ele toma decisões sozinho.

Jayme: O Renato era o encenador, então?

Ana: É. E o Penna era o diretor.

Jayme: Ah, o Penna era diretor?

Ana: Esse é o meu ponto de vista, tá? Não escreve isso no seu mestrado.

Jayme: (Risos)

Ana: Mas, eu já escrevi isso no meu doutorado, também.

Ana: Não sobre o Penna, mas sobre o Renato. O Renato trabalhava e se declarava encenador. Trabalhando nesse regime de colaboração. E agora, a gente cancelou essa figura. A gente trabalha sem diretor ou encenador.

Jayme: Não tem, né? Nem diretor nem encenador, né?

Ana: Não tem. A gente trabalha tentando romper esse tipo de hierarquia. Por isso que qualquer um pode pegar a direção ou a encenação da peça.

Jayme: E, é até uma coisa meio rizomática, de não querer esse lugar, né?

Ana: Exato. Negação. N-1.

Ana: É, por isso que eu perguntei para você por que você só quer entrevistar os professores? Porque todo mundo dá aula lá na Ueinz.

Jayme: Sim.

Ana: Você pode aprender mais com o Leo sobre a Ueinz, talvez, melhor do que eu.

Jayme: É; essa galera... Eu vou fazer a oficina, ainda, também, e vai ser essa turma aí. O Leo, o Onés, o Carlão... Quem topa, né? A gente vai ir para a prática. O que eu tenho aprendido na faculdade, escutado de vocês, eu vou levar para eles, lá, depois, agora no segundo semestre.

Jayme: Mas você tem razão; com certeza.

Ana: Jayme, lembra que não existe um método da Ueinz. A gente inventa a cada dia um Ueinz novo. Não existe o que é a gente ensinar Ueinz. A gente também não sabe o que que é. A gente inventa junto.

Jayme: O que eu estava te contando pelo telefone... Em uma das disciplinas que eu fiz esse semestre, a gente dividiu a sala em grupos pequenos, assim, de quatro, cinco pessoas. A sala tinha uns vinte alunos mais ou menos. E a ideia era dar uma aula. E aí juntou o grupo lá, pessoas que eu não conhecia. Aí, primeiro, a gente falou dos próprios interesses, então, uma se ligava com ancestralidade, o outro com pintura, a outra com acessibilidade. Aí eu propus um jogo teatral. Então, vamos fazer o seguinte: Já que é acessibilidade, ancestralidade, pintura, tal... Aí o pessoal gostou. A gente ensaiou. Era uma coisa, meio, por exemplo, vai, nesse quadradinho do Meet. Estou em um quadradinho, tem outra pessoa, ela fazia uma mímica e eu tentava decifrar. E aí a gente propôs isso para a sala. E depois tinha que fazer uma pintura e aí apresentar para a turma e tirar um print. Um negócio assim.

Jayme: Cara, Ana, no dia... porque foi, assim... foi um jogo teatral, mas não foi nada do que eu li da Viola Spolin. Foi uma coisa de acordo com o interesse de cada um ali, que eu propus. E, quando a gente apresentou isso ali na sala para o resto da turma, nossa, a gente começou fazendo, eu fiz com uma menina do grupo para o pessoal ver como é para fazer; e depois o pessoal se voluntariava. Aí um menino abriu a câmera, a outra menina abriu, aí era os dois. Aí eles fizeram a mímica e a descrição. Tinha que descrever o próprio desenho. Mano,

de repente o menino, ele pegou um microfone e começou a fazer uma serenata. Ele botou um playback de uma música de dor de cotovelo, começou a fazer uma serenata, a menina que estava fazendo com ele (risos) estava tentando fazer a mímica da serenata, e aí pegou o desenho e era um monte de beijos que ela tinha beijado com o batom o papel. Foi uma cena.

Ana: Legal.

Jayme: E pelo que eu estava falando com o Peter, isso é... Ai, não sei... falando um pouco da figura do Renato, é como se esse encenador; ele facilitasse, proporcionasse, eu não sei explicar... Esse estado performático, essa potência que foi, a meu ver, foi disparado por esse jogo teatral improvisado. Sei lá, estou no começo ainda, imagina. Estou começando a estudar, ainda. Bom, mas é isso Ana.

Ana: Acabou? (risos)

Jayme: É isso. Não sei mais o que te perguntar. É... Eu lembro que eu perguntei para o Pedro sobre as aulas dele, né? E sabe o que ele falou? Ele falou que o Alexandre também ia. Eu achei o máximo! Que coisa, velho! Lá no Tomie Othake e era o Pedro e mais um cara. O cara gostava do Alexandre. E o Alexandre colava lá e ele dava uma aula de arte, sei lá.

Ana: O Alexandre era muito amigo nosso Jayme. Era muito íntimo.

Jayme: Muito próximo, né? Que legal.

Ana: Tinha muita intimidade com ele. Ele faz muita falta para mim. Faz uma falta, assim, que você não tem ideia. Meu amigo que mais sinto falta na Ueinz. Perdi muitas pessoas na vida...

Jayme: Para o grupo também...

Ana: Para o grupo também. Eu não tenho nem palavras para te explicar o que é a ausência dele na minha vida, sabe?

Jayme: Ôh Ana, só para tirar uma dúvida, quando você propõe, quando eram os ensaios presenciais. Sei lá, um jogo teatral... Vou dar um exemplo... É, sei lá, bota lá um playback e aí faz no ritmo da música, mas fora do ritmo. Um exercício assim...

Ana: Lembra desse?

Jayme: Lembro, lembro. É, ou por exemplo, entrar e sair de cena, né? Uma pessoa entra, outra sai... Você improvisa? Ou são jogos, sei lá?

Ana: As duas coisas.

Ana: Tem muitos que eu fiz com outras pessoas, que eu aprendi com colegas, com amigos. Que eu aprendi na faculdade. Quando eu estudava na Artes do Corpo. Ou, eu li em algum lugar, ou, eu invento. Eu sempre adapto o que eu conheço para a gente, mas muita coisa eu invento mesmo. Muitas propostas, inclusive, eu planejo; aí chega na hora elas funcionam de outro jeito.

Jayme: Ou, não funciona...

Ana: Exato.

Jayme: E o Renato propunha esses jogos?

Ana: Isso. Muitos que eu aprendi com o Renato, inclusive. Porque o Renato também foi meu professor de graduação.

Jayme: Ah... jura?

Ana: Então, ele dava aula, ele foi meu professor, ele que me convidou, por causa disso.

Jayme: Ah, eu não sabia.

Ana: Tinha muita coisa que ele me dava que ele não dava na Ueinz. E vice-versa. Muita coisa que ele dava na Ueinz ele não dava para os alunos.

Jayme: Entendi.

Ana: Mas, muita coisa que eu aprendi, que eu faço, eu aprendi com ele. Realmente uma pessoa que me pôs no mundo, assim. Devo muito a ele. Muito.

Ana: A Ueinz também. A Ueinz ainda é muito Coheniana. Eu falo isso nos meus dois textos. Eu acho, Jayme, que você vai aproveitar muito. Eu acho que você vai ser um ótimo leitor da minha tese.

Jayme: É, eu estou lendo. Estou lendo.

Ana: Você está dentro. Você vai sacar o que eu falo. Não sei se todo mundo entende o que eu escrevi, e você vai sacar forte. Essa coisa do processo de criação. Das experiências de ensaio. Tem várias narrativas, lá.

Jayme: Da conexão. Dessa conexão musical.

Ana: É.

Ana: E, eu vou estar sempre aqui se você quiser conversar sobre isso, depois.

Jayme: Ah, obrigado Ana. Eu estou até querendo entrevistar o Pedro de novo, sabia? Como foi a primeira, eu estava meio perdido na real. Vou pedir para entrevistar ele de novo.

Ana: Jayme, você está há quanto tempo nesse mestrado?

Jayme: Faz um ano.

Ana: Você vai ter que qualificar já?

Jayme: O ano que vem.

Ana: Bom, termina essa rodada de entrevistas. Mas por que que você não faz essa segunda rodada com o Pedro, sei lá, comigo, depois que você estiver mais adiantado no texto? Porque você vai achar mais dúvidas, mais perguntas.

Entrevista 4: Erika Inforsato (02/11/2021)

Jayme: Bom, vamos lá. A pergunta é assim: Você lembra do seu primeiro ensaio na Ueinz?

Erika: Na verdade, o meu começo na Ueinz, eu estava na graduação fazendo estágio. Eu fui, na verdade, colaborar com a apresentação. Uma segunda apresentação que eles foram fazer no teatro Arena, no Tuca.

Jayme: Sei.

Erika: Então, o que eu acompanhei foi esse ensaio que já era um ensaio no espaço do teatro de Arena no Tuca. Que eu já tinha visto, a primeira apresentação, que tinha sido logo antes de eu começar a trabalhar no Instituto A Casa.

Jayme: Mas assistindo como público?

Erika: Como público.

Erika: Fui ver como público a primeira apresentação e daí logo no mês seguinte eu entrei como estagiária, mas eu não fazia parte do horário do teatro, eu só fui ajudar... Dos ensaios do grupo, porque tinha outra estagiária que queria muito estar e eu acabei não ficando no teatro, mas quando foi ter a apresentação, eu fui ajudar. Ajudar no figurino, na maquiagem; daí eu comecei. Na época, o Sérgio Penna e o Renato que dirigiam. Tinha muita essa coisa de dar um suporte com texto para alguns atores, de levar as pessoas para os lugares de marcação. Tinha bastante isso. Porque estava todo mundo novo no ofício do teatro.

Jayme: E que peça que era? Você lembra?

Erika: Era a Torre Babelina.

Jayme: Mas, aí você não entrava em cena, ainda?

Erika: Não. Eu entrava na cena desse jeito, atravessando os atores.

Jayme: A primeira vez que você fez um personagem? Sei lá, mais ou menos, você lembra?

Erika: Sim. Na segunda peça eu já estava. Nas montagens eu já comecei a participar direto. Era Dedalus. Eu fazia várias cenas de coro. Mahabaratta. Cenas de... Porque tinha muita travessia na peça. Eu tinha uma cena em que eu fazia uma espécie de Dulcinéa junto com o Guilherme. Ele fazia um Dom Quixote. Tinha um texto que eu não lembro exatamente qual que era, mas eu fazia isso, fazia uma travessia com ele, um jogo que ele ia repetindo o texto. Ele fazia muito em eco comigo. Eu tinha um texto e ele ia no eco comigo.

Jayme: Ô, Erika? E você lembra... Porque nessa época tinha o Renato, né?

Erika: Tinha o Renato.

Jayme: Você pegou essa época?

Erika: Sim. Foi bem o começo.

Jayme: Ele fazia tipo que nem a Ana faz, por exemplo, de no ensaio fazer aquecimento, ter jogos teatrais?

Erika: Fazia. Bastante. Bastante aquecimento. Com voz, com corpo. Fazia muitas coisas ritualísticas. Que era bem bonito o jeito. Ele... Porque ele estudava muito isso da performance. Essas... Eram espécies de núcleos temáticos; tópicos, de rituais que ele fragmentava e a gente ficava experimentando. E alguns jogos desses mais usuais, de aquecimento. Ele prezava muito por isso. Por uma conexão mais coletiva. Porque, também, isso, né? De preparar o corpo. Ele tinha muito essa aposta da preparação do corpo, da voz e de fazer isso juntos, imantando um pouco, conectando um pouco todo mundo. Um processo.

Jayme: Isso é importante, porque... Você lembra se ele, por exemplo: Pelo que eu estava conversando com a Ana, ela falou que os jogos que ela apresenta, muitas vezes, são jogos que ela cria ali na hora, improvisa um jogo de um outro, sei lá, da Viola Spolin; faz um arranjo ali. O Renato fazia isso, também?

Erika: Ele tinha bastante conhecimento de outros grupos que ele já dirigia; estudava, né? Eu não sei exatamente por onde é que é a formação de teatro do Renato; a formação dele. Mas ele fazia... Tinha muita essa questão do teatro físico. Ele estudava isso e tinha repertório desses exercícios, desses movimentos... E ia criando... Criando cenas com esses desenhos. Muitas das cenas criadas pelo Renato elas eram desdobramentos desses exercícios.

Jayme: Que nem acontece hoje...

Erika: Isso. Acho que a gente seguiu muito por esse caminho. Seguimos bastante isso. Desdobrando do trabalho de aquecimento para o improviso até chegar na cena.

Jayme: É... Eu sinceramente, aprendi a fazer o bagulho, assim. A primeira vez que eu entrei em cena, não sei se você lembra, mas eu fui com meu irmão. É que foi através da terapeuta do meu irmão que indicou o grupo. A gente foi falar com a Paula, e foi tipo uma entrevista.

Erika: Sim.

Jayme: A Paula falou que era mais para mim do que para ele. A gente foi em uns dois ensaios. O Alexandre até encrencou com ele. E aí, ele não voltou mais; e eu fiquei.

Erika: Você ficou.

Jayme: Eu lembro que eu assistia; mas teve um momento que eu estava sentado assistindo e a Amélia passou, eu acho que era no Cais de Ovelhas; ela passou convidando, era a cena do exorcismo do Colombo. Ela passava, ela era a garçonete, ela passava oferecendo cachaça e eu aceitei. Quando eu aceitei eu estava dentro da cena. E pronto! Virei um índio do pica-pau. O pessoal já chamou a minha atenção, acho que a Paula, falou: - Meu, faz sua própria voz. E aí, vai dirigindo...

Erika: Sim. É... Eu não me lembrava que era nesse ponto que você tinha entrado. Mas, lembro desses movimentos todos. Acho que é isso. A gente ficou muito com esse funcionamento. Vai fazendo uma imantação, vai envolvendo, enredando todo mundo. Um entra, outro sai; outro fica mais; e a coisa vai tomando forma.

Jayme: Ô, Erika e você dá aula?

Erika: Eu dou aula.

Jayme: Você dá aula do quê?

Erika: Dou aula no curso de terapia ocupacional; curso de graduação. E as disciplinas que eu ministro são disciplinas relacionadas mais diretamente às práticas corporais. Porque, como a profissão tem uma questão muito forte com os processos de reabilitação, que a gente chama... Então, na formação tem muito isso. Tem muitos estudos de fisiologia, de anatomia, de tecidos, de funcionamentos neuronais. A minha parte é mais da conexão disso com o psiquismo, com as experiências culturais, com as experiências artísticas. É um pouco essa aposta de que esses conhecimentos do corpo também tem uma importância nessas outras experiências do corpo.

Jayme: Mas, não tem teatro?

Erika: Daí tem uma outra disciplina que eu dou, que é uma disciplina que eu chamo de linguagens, que é uma disciplina que tem música, teatro, dança... Essa disciplina é a disciplina aonde essas experiências vêm mais efetivamente. É onde muitas vezes eu apresento o Ueinz e outras experiências com música, com dança... O Coral... As experiências desses coletivos que o Pacto tem. Porque além disso tem o trabalho de pesquisa do laboratório que é um trabalho

meu também. Como pesquisadora dentro do Pacto, que aí tem todas as alianças com os coletivos.

Jayme: As estagiárias...

Erika: Isso. Eu também sou a professora do estágio.

Jayme: Mas aí, você leva, por exemplo, essas coisas que a gente faz no ensaio na Ueinz; você leva para a sala de aula? - Ó, vamos fazer aqui um jogo teatral... (risos).

Erika: Levo. Levo. Estudo. Faço algumas formações para ir. Isso. Mas especialmente o que eu ensino também bastante é que o terapeuta não tem que necessariamente saber sobre isso. Mas tem que saber trabalhar junto com os artistas. Que quando a gente vai trabalhar com essas populações, que são populações mais do campo, no meu caso, mais da saúde mental; mas mesmo que sejam pessoas que estão em processos de reabilitação, o trabalho de teatro não é para isso, que é uma coisa que eu ensino; e quando a gente vai fazer teatro, então, tem que fazer teatro. Tem que se aliar a pessoas que entendem de teatro. Eu até tenho conhecimento porque eu fui me envolvendo bastante com isso. Estive com muitos atores, muitos artistas. Mas eu não sou uma pessoa que tenho esse domínio e não acho que é suficiente; nem acho que é bacana. O que é bacana é justamente esse encontro do artista e dos terapeutas. De ir compondo essa região um pouco na potência disso para todas as pessoas. Não só para as pessoas que precisam de algum tipo de tratamento, mas para pensar a arte, a clínica e esse trânsito.

Jayme: E chega a acontecer alguma cena com os alunos nessa disciplina?

Erika: Eu já tive momentos de fazer muita cena. De investir muito nisso. No teatro mesmo, nas experiências. Eu levava muitos dos jogos que eu conhecia para a sala; fazia muito improviso, montava cena. Às vezes montava até uma pequena apresentação. Teve momentos assim. A disciplina foi mudando com o tempo. Agora tem uma coisa também disso, de uma formação; então, tem, tem... Por exemplo, esse ano eu tive que fazer tudo remoto, então, tem isso, mas eu fiz. Fiz várias vezes jogos teatrais com eles. Fiz exercícios de aquecimento, de dança, de voz. A Elisa veio fazer. A Ana já veio. Você nunca veio? O Leo já veio.

Jayme: Eu já fui no Pacto uma vez.

Erika: Não, eu já trouxe na sala de aula. Eu gosto disso.

Jayme: Ah, que legal!

Erika: É. Leo, Alexandre...

Jayme: O Pedro estava falando que o Alexandre ia lá no Tomie Othake dar aula com eles.

Erika: É... Já vieram na aula, fazer os exercícios, trabalhar juntos, isso já aconteceu.

Erika: É. Eu acho bacana. Gosto; gosto de fazer isso.

Erika: Trazer. Já trouxe pessoal de bloco de carnaval para fazer experiência com música. Gente que trabalha com música na rua. Para pensar essas questões do público, do privado. Eu sempre tento trazer os artistas. Trabalhar junto com os artistas. A Juliana também já veio dar aula na disciplina. Eu sempre convido alguém. A Ana já veio. Eu sempre tento trazer... Antes, essa disciplina, eu era assistente nessa disciplina, era a professora Eliane Dias de Castro que era a responsável. Então eu fui... Trabalhava junto com ela.

Jayme: É... E é um pouco o que acontece no teatro também, né? De trazer gente de fora, os convidados para compor com a gente.

Erika: É... Também. Mas é que no nosso caso aí é um grupo de artistas, de atores, não é um grupo de aprendizes e nem de estudantes. A gente não é uma escola. A gente é um grupo de experimentação; daí é outra coisa. Eu estou te contando da experiência da escola, uma experiência que está cheia de obrigações, de protocolos, de instituição... Tem todo esse atravessamento que é bem... ele interfere muito, né, Jayme?

Jayme: É... Pesado. É...

Erika: É. Ele amarra muita coisa.

Jayme: Nossa, total. Eu lembro, logo que eu entrei no mestrado, eu lembro que eu fiz a primeira disciplina com o Artur lá na FFLCH no Diversitas. Nossa, comecei a pirar no bagulho. Muito criativo. Viajando, viajando, viajando... Até que

chegou uma hora que ele falou: - Jaymão; agora simplesmente você está indo para outro lugar; não me contempla mais. Eu tive que parar e voltar. E é bom por um lado porque te dá uma margem para você seguir, sabe?

Erika: Aham...

Jayme: Tanto que no processo todo depois, eu não sei se você lembra, mas as vezes eu vou para um sítio com uns amigos - até da Odec - um pessoal da casa Nis - eu estava contando para o Peter. Lá eu vi uma onça.

Erika: Ah, que lindo!

Jayme: Foi um ponto muito importante. Teve esse encontro com a onça. E eu lembro que o Otávio Donasci que é um performer próximo do Artur, eles conheceram o Renato Cohen. Eram relativamente próximos do Renato Cohen. E ele falava que o Renato explicava uma parte da performance pelo xamanismo.

Erika: Muito.

Jayme: E quando eu encontrei essa onça eu falei: Vou fazer isso no doutorado. Eu vou fazer sobre xamanismo e performance, sabe? Eu vejo uma linhagem mesmo; tem o Renato, aí vem a Ana, aí vem eu e sabe... Essas coisas... Eu quero ser professor...

Erika: Ah, é?

Jayme: É. Descobri aqui com o budismo, que a minha missão é dar aula de teatro; ser professor. A Ana falou uma palavra legal, encenador. Em vez de diretor, encenador. Eu estou aprendendo as coisas conversando com o pessoal. Estou fazendo umas performances fora também, na aula... Para mim é inato o bagulho, eu não sei explicar. É como se eu já tivesse nascido sabendo o bagulho, sei lá...

Jayme: Tá bom.

Erika: Isso?

Jayme: É... Rapidinho. Meia hora.

Erika: Não, tranquilo. Estou aí a disposição. Só fiquei curiosa de saber como você está pensando a outra parte?

Jayme: Que outra parte?

Erika: Que você falou que vai montar coisas com as pessoas...

Jayme: Ah! A oficina?

Erika: É.

Jayme: Ah, então, vai ser assim, ó, a gente volta o ensaio agora na próxima quarta-feira, e aí, pelo menos o plano, na outra quarta, aí seria dia 18. Aí, pelo menos voltar e conversar, ó, vamos fazer, marcar um dia, uma data, quem quer participar? E aí eu vou testar isso. Porque teve um momento... Eu estava fazendo uma disciplina esse semestre, que foi fundamental. Eu respondi a pergunta da minha pesquisa.

A gente tinha que apresentar um seminário; era uma aula. Teve várias coisas, várias apresentações. E teve uma que era um grupo de quatro ou cinco pessoas e a gente ia ter que apresentar uma aula. A gente encontrou tudo online. A gente encontrou e cada um falou dos próprios interesses. Uma gostava de ancestralidade, a outra de acessibilidade, o outro gostava de pintar. Eu propus um jogo teatral. Então, vamos fazer um jogo teatral e a gente propõe para a turma. Era um jogo que juntava tudo; pegava ancestralidade, pegava acessibilidade e a pintura. Então, era assim, por exemplo: Tinha assim os quadradinhos, um só gesticulava e o outro com a câmera desligada fazia a tradução. Como se fosse linguagem de sinais, de libras. Mano! Erika! A gente fez o bagulho na aula, tudo bem, a gente explicou... A mina fazendo a mímica e eu fazendo a tradução. Chegou a hora de propor de os alunos fazerem isso e no final eles pintavam e a gente tirava um print. Pintavam, lá, um negócio. Tinha que falar do próprio desenho, gesticulando e o outro traduzindo. Mano! Quando chegou a hora de propor para a galera... O menino abriu a câmera, assim: Um menino e uma menina. Vai vocês dois. E aí, o menino fez o gesto e a menina traduziu. E vice-versa. Cara, quando chegou a hora do menino fazer o gesto, saiu uma cena ali. O moleque pegou um microfone e começou a fazer uma serenata e a menina, o desenho dela era um monte de beijo num papel. Ela tentando traduzir a serenata que ele estava fazendo. Eu estava aqui do outro lado cagando de rir. Porque foi muito incrível! Teve uma hora que eu falei... Agora

eu estou no processo de escrever sobre isso. Mas a ideia é fazer isso na oficina. Encontrar, sei lá, o Leo, o Carlão, a Val o Onés...

Erika: Você vai convidar todo mundo?

Jayme: Vou convidar todo mundo menos os coordenadores; fora os coordenadores.

Erika: E por que você fez essa divisão?

Jayme: Para a gente poder apresentar a cena para vocês depois, vai ser um negócio, assim.

Erika: É... Acho curiosa essa divisão. Curiosa no sentido de pensar o jeito que a gente trabalha. Como que é isso? Se isso está tão separado, assim?

Jayme: Não está na real, né? A Ana também falou disso. Ela pegou bastante nesse ponto. Ela falou: - Mano, você ia aprender muito mais entrevistando a Valéria, entrevistando o Leo.

Erika: Pois é.

Jayme: Mas, cara, lá no começo quando eu pensei em tudo isso, a ideia era essa. Era falar com os professores e ir fazendo, infelizmente, fazer essa divisão dos coordenadores com os atores...

Erika: E você não pensaria em fazer isso no grupo, por exemplo?

Jayme: Para todo mundo?

Erika: É.

Jayme: Ah, eu acho que não, Erika, porque... Eu acho que não. Porque está na minha cabeça desse jeito desde o começo, sabe?

Erika: Não, sim. Estou só sondando. Você quer ir até o fim.

Jayme: Estou na dinâmica de encontrar com os caras para ter essa oficina, propor, ver se acontece alguma coisa com a história de cada um. Tentar propor algum jogo teatral, alguma coisa improvisada. Ver se acontece uma cena, qualquer coisa, voltar para o grupo e apresentar para quem ficou.

Erika: Tá. Vou pensar que um pouco você quer que tenham pessoas que se surpreendam com o processo. Talvez você pudesse misturar...

Erika: Sei lá.

Jayme: Vou pensar nisso.

Erika: Pensar, assim, o que que justifica fazer a divisão desse jeito. Os coordenadores para um lado e os atores para o outro. Porque acho que é legal isso de ter quem assista; quem não tenha participado do processo e assista; aprecie o que aconteceu e possa falar.

Jayme: É. Essa é a ideia. Essa é a ideia.

Erika: Mas daí, você já ter essa divisão prévia. Daí como que você vai... Não... Sei lá... Como que você vai... É... Como que você pensa em argumentar em favor disso? Por que essa divisão?

Jayme: Sei.

Jayme: Esse é um tema bem polêmico. Poque nos outros coletivos que eu conheci pelo Incomuns; no Coral, mesmo na ODEC, nossa, quando eu vou lá para... A gente entrou em uma discussão sobre esse tema; foi nesse ponto. Estava contando do trabalho, começou esse ponto, contando das entrevistas, nossa, começaram a perguntar por que? Ueinz de um lado, a ODEC do outro. Então, no Coral, vamos ser mais claros, os coordenadores são a Cris e o Júlio. O Júlio toca violão; ele sabe ler partitura, não estou justificando, tá? Só descrevendo. E a Cris tem aquela função, de fazer a organização, de articular. Está bem claro que eles são os coordenadores. Pelo menos estão nessa função. Essa foi a discussão com os caras lá da Nis. O máximo que eu consegui chegar. Porque no Ueinz isso é cambiante. Tem hora que um faz uma função, tem hora que outro faz outra e depende das circunstâncias na hora. Por exemplo, eu já vi o Pedro fazendo papel de terapeuta segurando a crise do Aécio. Porque aí você não estava, a Ana não estava. Estava lá na hora o cara surtando, alguém tem que segurar a bronca. Ou, não, também, sei lá. Aí eu pensei nessas funções cambiantes, quem está ali na hora. Mas tanto a experiência no Incomuns, a Bela fala, ela falou. Mano, quando eu fui no Coral foi super simples. Conversei lá com a Cris e com o Júlio e rolou. Sabe, assim? Agora, no Ueinz, não foi tão fácil. E

a ODEC é... A ODEC, mano, quem que é coordenador da ODEC? Existe isso? Não tem nem terapeuta, aliás todo mundo é terapeuta (risos). Sabe? Mas tem essas funções que sustentam o trabalho, sabe? Então, pô, tem que ter alguém, por exemplo, o Usba. É o cara que bota a trilha sonora lá para a galera dançar. O cara manja muito de música. E aí rola uma super dança. Quando ele não está, a Ju faz isso. Quando a Ju não está, outro faz isso. Tem que ter alguém para ligar lá a caixa de som. Pegar a caixa de som. Plugar teu cabo que liga o celular na caixa de som; então, tem essas funções. Pode ser qualquer um fazer. Mas são funções que sustentam o trabalho. Fazem a coisa acontecer. A minha experiência com o Incomuns, eu nunca tinha pensado em coordenador, alguma coisa, assim. E aí veio essa ideia. A não, então tem os coordenadores, tem os terapeutas, tem os coordenadores. Agora eu estou tentando, o mais longe que eu cheguei foi chegar nessas funções que as pessoas ocupam, quem estiver na hora. Isso muda. Foi até o Pedro que me falou isso. Isso muda. Tem hora que eu faço, tem hora que outra pessoa faz, quem estiver lá na hora.

A ideia é mais ter uma dinâmica mesmo de teatro. De ter um público para apresentar uma cena.

Erika: Não. Eu estou te provocando para pensar isso. Se é essa questão? Se isso não pode ser mais misturado? Para não estancar nessa questão. Uma coisa que cheira um pouco a hierarquia. E isso é bem difícil, né?

Jayme: Não é. Não é.

Erika: Então, mas acho que precisa cuidar para sustentar isso no trabalho, mesmo.

Jayme: Sim. Sim. O Usba pegou tanto no meu pé, Erika. Você não tem ideia.

Erika: (Risos)

Jayme: - Mano, esse Ueinz, os caras são uns hipócritas. São uns hipócritas! Tem lá o terapeuta. O terapeuta não é terapeuta? O cara que dirige o bagulho. Dá lá os jogos teatrais, não é a encenadora? E eu ficando em um lugar de tentar me defender, mas tentar chegar em um consenso, tentar chegar em um consenso, e não chegava. O cara falava: - Mano, vocês têm que assumir quem vocês são. Tem a mina lá que ela fala e todo mundo faz. Tem a mina... e ele

falando um monte e eu assim, não, tem as funções cambiantes que mudam. Eu ainda estou pensando o negócio, sabe?

Erika: É difícil. Acho que até é legal em algum momento a gente poder conversar mais disso. Porque acho que é um desafio para todo mundo. Porque também tem a ver com quem é que pode estar nesses trabalhos. Porque é isso. Quem é que pode estar, pertencer e acompanhar um processo que não tem uma coordenação mais estabelecida? O quanto que ele acolhe e que sustenta a presença de pessoas que são mais dependentes, ou que são mais... Porque é isso. Ter um Ailton no grupo dificilmente, se não tiver alguém que responda por isso e que acompanhe...

Jayme: É o papel das estagiárias...

Erika: Não só, né? Não tem estagiária o todo o tempo.

Jayme: Aí, eu vejo quase uma opressão. Está todo mundo lá do grupo fazendo os bagulhos e as meninas ficam lá quietinhas, não fazem nada.

Erika: É bem ruim.

Jayme: Só ajudam os caras que são mais dependentes e estão lá em todo ensaio e estão o ensaio inteiro e nas apresentações elas nem se apresentam. Sabe?

Erika: É. Mas isso... são coisas para a gente conversar...

Jayme: Se você tiver alguns autores para me indicar eu agradeço, vou estudar sobre isso. Não sei se tem...

Erika: Vou pensar. (Risos)

Jayme: Vou perguntar para a Isabela, também.

Erika: Acho que é uma dimensão difícil de pensar, acho que é importante.

Entrevista 5: Carlos Andre Balthazar (19/12/2021)

Jayme: Como é aquele esquema que a menina fez com você mesmo, Carlão? A Giovana.

Carlão: É. Você imagina. Tensão. Você pensa. Tensão. Tensiona. Aí você faz uma careta com o maxilar. Tensiona. Tensiona o rosto, tensiona o corpo. Fica uns vinte segundos. Tensiona. Fica uns vinte segundos. Tensiona. O corpo e o rosto tensionado. Aí você fala: Relaxa, relaxa. Aí você relaxa o corpo, o rosto e o corpo relaxa. Vinte segundos. Isso aí você vai fazendo. Uma hora um, tensiona, corpo, face; aí, depois vinte segundos, relaxa. Aí solta, relaxa. Faz isso aí umas seis, sete vezes e pronto.

Jayme: Mas aí é todo mundo junto?

Carlão: Junto.

Jayme: E quem que fez o jogo foi a Giovana?

Carlão: Foi. Foi a... A... Acho que foi. Foi a Giovana e a Andréia.

Jayme: Legal.

Jayme: E aí, você falou que você queria fazer no Ueinzz, né?

Carlão: Isso. Eu ia pegar o exercício e passar para o Ueinzz também.

Jayme: Porque tem a ver com o que eu estou estudando, viu, Carlão? Você lembra da oficina que a gente fez? Dos jogos?

Carlão: Lembro.

Jayme: Então, é basicamente isso.

Jayme: Propor esses jogos que nem a gente faz no Ueinzz, sabe?

Carlão: Essas performances.

Jayme: Ah, legal, Carlão, você aprendeu um jogo, então?

Carlão: Foi. Aprendi. Esse aí é um aquecimento bom. Um bom aquecimento. Legal.

Jayme: Ô, Carlão? Você lembra, quando você começou no Ueinzz? Você lembra?

Carlão: Mais ou menos. Eu comecei no Ueinz, acho que foi em 2015. 14, 15, acho. Ou, outubro. Ou fevereiro de 16. 15 ou 16, fevereiro, março. Foi quando eu fui para a Holanda. 16.

Jayme: Mas, você lembra da sua primeira cena qual que foi? Você lembra disso?

Carlão: Mais ou menos. A primeira cena que eu treinei e pratiquei era uma tal de roda giratória que depois todo mundo caía.

Jayme: Ah, eu lembro.

Carlão: Era eu, você e o Arthur.

Jayme: Foi no Gravidade Zero.

Carlão: Foi. Foi no Gravidade Zero.

Jayme: Mas antes dessa roda tinha aqueles macacos que iam chegando...

Carlão: Foram exercícios. Mas não viraram cenas da peça. Foram exercícios que foram fazendo. Foram pegando o jeito até achar a cena, quando achou a cena, ficou na cena.

Jayme: Ah, entendi.

Jayme: Carlão? E tem aquele grupo que chama Zoompresa...

Carlão: Sim. Esse grupo é o grupo lá da Casa, do HD, hospital dia A Casa. Minha irmã tentou fazer parte, mas ela achou muito chato. Era muito complicado para andar e para voltar. A distância...

Jayme: Ah, era complicado para ir?

Carlão: Exatamente. Para ir e para voltar.

Carlão: Ela foi. Ficou um mês. Mas aí ela viu que estava muito difícil de ir e voltar. Era as quartas-feiras; daí ela parou e não foi mais.

Jayme: E você está lá desde quando, Carlão? Você lembra?

Carlão: Na banda, né? Desde o ano 2011. 2012 para cá eu comecei a frequentar como visitante com o Leo. Visitante dos eventos que tinha lá na Casa. Eu visitava

todos os eventos e o Leo me chamava para lá. Aí, quando foi 2015 acho, não, 2017, foi quando eu comecei a fazer parte da banda lá do HD.

Jayme: Sei.

Carlão: Esse é o teatro do HD.

Carlão: Tem a banda do HD. Compulsão Sonora. Eu entrei em 2017, acho. Estou lá desde quatro anos atrás, para cá.

Jayme: E no teatro lá do HD na Zoompresa?

Carlão: Eu nunca participei. Só assisti as peças deles.

Jayme: Ah, achei que você participava.

Carlão: Só assisti.

Jayme: Ah, entendi.

Carlão: Umas cenas voltadas para o Ueinzz. Uma vez eu assisti, não me recordo...

Jayme: E o que você achou da oficina que a gente fez, Carlão?

Carlão: As oficinas que a gente fez por um mês, não foi?

Jayme: Foi.

Carlão: Se não me engano as segundas feiras, segunda a tarde?

Jayme: Isso.

Carlão: Foi isso, aí. Então, eu achei bacana, bem criativas, né? Uma atividade que ajuda quem faz teatro. Desenvolvendo...

Jayme: Mas, você acha que você aprendeu alguma coisa, Carlão?

Carlão: Uma experiência. Talvez eu não tenha a dimensão exata, a ideia exata, mas sempre está acumulando a experiência.

Jayme: Sim.

Jayme: E nessa oficina que você está fazendo com a Giovana, é de arte?

Carlão: De arte. De arte visual. Está descobrindo a pintura.

Jayme: Ah, é pintura, é?

Carlão: É. Para você descobrir algumas ideias sobre como desenvolver a capacidade de transportar para o papel uma comunicação, uma expressão, um sentimento, uma invenção mesmo.

Jayme: Esse jogo que você falou, que é o aquecimento, que tensiona, solta, tensiona, solta, vocês fizeram antes de desenhar, é isso?

Carlão: É. Antes de fazer algumas atividades de você desenhar. Cada vez que tem cada encontro tem uma proposta para as pessoas desenharem. Como agora teve o local, um local agradável, um local que você gostaria de voltar a visitar.

Agora, da última vez cada um fazer uma figura de si próprio. O corpo, o papel, para eu desenvolver melhor. A professora vai mostrando alguns macetes sobre como fazer uma obra mais elaborada, um pouco no sentido da cognição, na capacidade de transportar para o papel uma dimensão bacana. Sei lá, a gente está aprendendo coisas a esse respeito lá.

Jayme: E aí toda aula tem aquecimento?

Carlão: Toda.

Jayme: Tá bom. Acho que está bom, Carlão.

Jayme: Você gosta de fazer esses jogos de teatro? Pelo jeito você gosta, né?

Carlão: Gosto. É muito legal a convivência com as pessoas também. Muito bacana. Você coloca aí essa fotinha da... Que está aí no seu "PV" (Privado); ilumina aí na redação. Já é um desenho que eu sinto que eu já evolui um pouco.

Jayme: Legal.

Carlão: Isso aí.

Jayme: A gente faz bastante dessas coisas... Aquecimento no Ueizz, né?

Carlão: Vai ser legal passar essa história sua aí. Esse exercício para o Ueizz. O Ueizz vai aproveitar essa deixa aí.

Jayme: Com certeza, Carlão. Com certeza.

Jayme: Tá bom. É nós.

Jayme: Obrigado, viu Carlão.

Carlão: Obrigado eu e boa caminhada nesse mestrado aí.

Jayme: Carlão posso te fazer uma pergunta?

Carlão: Fala.

Jayme: O pessoal da banda é o mesmo lá do Zoompresa?

Carlão: Não. O Zoompresa tem algum, ou outro integrante também do Ueinz, o Leo... A maioria, não.

Jayme: Ah, entendi.

Carlão: O Zoompresa é um. O Ueinz é outro.

Jayme: Ah, tá bom.

Jayme: Beleza, então, Carlão. Obrigado.

Carlão: Obrigado eu. Boa sorte aí!

Entrevista 6: Marcos Marabelli (27/12/2021)

Jayme: Marcão, são basicamente duas perguntas.

Marcão: Fala aí.

Jayme: Primeiro, você lembra quando você entrou no Ueinz?

Marcão: Final de 2018, acho. Começo de 2019.

Jayme: Mas, você lembra da sua primeira cena?

Marcão: Eu lembro que antes de eu entrar no Ueinz, eu queria entrar já. E eu lembro que a primeira cena que eu fiz era um dia de visita que o pessoal podia levar um pessoal lá para conhecer; para fazer umas cenas. Eu fiz uma cena que eu andava que nem gorila, sabe?

Jayme: Sei.

Marcão: Que nem gorila; batia no peito, dava umas cambalhotas, fazia uns sons de gorila. Foi a primeira cena que eu fiz lá.

Jayme: Eu lembro desse dia. Foi um dia que tinha um monte de convidados, não foi?

Marcão: É.

Jayme: Ah, eu lembro.

Jayme: Marcão, mas esse dia a gente não fez aquecimento nada, né?

Marcão: Acho que fez sim.

Jayme: É? Não lembro.

Marcão: Fizemos uma roda de aquecimento, de relaxamento; fizemos.

Jayme: Ah, legal.

Jayme: Marcão, lembra da oficina que a gente fez que eu ministrei? Que foi eu, você, o Carlão, a Valéria, o Leo...

Marcão: Lembro.

Jayme: Você acha que você aprendeu alguma coisa nesse processo da oficina?

Marcão: Eu acho que o que eu mais aprendi nessa oficina, eu acho que foi concentração e organização.

Marcão: Por que concentração? Porque quando a gente fez aquele exercício de todo mundo falar juntos, ou esperar um terminar para depois falar, você tinha que se concentrar para se organizar para como fazer aquilo; e se concentrar, também.

Jayme: Você diz então que é um aprendizado mais mental para a vida, você acha? No teatro e para a vida, ou, não?

Jayme: Você aprendeu a ter mais concentração e organização para fazer teatro?

Marcão: Não só teatro. Porque as vezes quando você está conversando com uma pessoa, e a conversa está empolgada, por exemplo, a conversa está empolgada, aí, você quer falar alguma coisa, sem querer você atropela a fala da pessoa.

Jayme: Entendi.

Marcão: Então, na vida você tem que prestar atenção para esperar a pessoa terminar de falar para você colocar a sua fala.

Jayme: Ah, que legal.

Jayme: Muito legal, nossa!

Jayme: Marcão, além do Ueinz, você participa de mais qual coletivo?

Marcão: Mais nenhum.

Jayme: Você estava na banda, né?

Marcão: É. Eu participo de uma banda, mas é da Tamborá; não é da Compulsão Sonora que é do HD; lá do Leo. A Tamborá é uma banda fora do HD.

Jayme: É, eu sei. Sei mais ou menos, né?

Marcão: É legal também. A gente faz reunião pelo Zoom, compõe, escolhe melodia, organiza a letra, organiza a música. Como que vai ser lançada a música.

Jayme: Marcão, uma última pergunta. Você falou da concentração, né? Você acha que a organização, também; você acha que ajudou na banda, sei lá? Ou para alguma outra coisa? Ou, para o próprio teatro? O que que a organização que você aprendeu ajudou?

Marcão: Olha...

Jayme: Organizar as ideias...

Marcão: Isso. Você organiza as ideias. Por exemplo, você vê a pessoa fazendo uma coisa e automaticamente você pensa por quê que ela fez aquilo, mas automaticamente. Agora, quando você para para organizar um pensamento e analisar friamente a coisa você vê que o que a pessoa fez tem outro sentido. Não aquele que você pensou inicialmente.

Jayme: Ah, entendi. Nossa, que legal!

Marcão: Entendeu?

Jayme: Viu, Marcão. Só para terminar. Cara, aquele jogo que a gente fez dos causos, eu nunca mais esqueci aquela história daquele gato. (Risos)

Marcão: (Risos) Foi verdade, sabia? Podia fazer uma cena dessa, né, mano?

Jayme: É, então. A ideia do jogo é isso. É estimular o teatro, sei lá.

Jayme: Tá bom. Obrigado, Marcão.

Marcão: Legal Jayme, valeu.

Marcão: Dia 12 você vai lá?

Jayme: Vou estar lá, sim.

Marcão: É no B_arco, né?

Jayme: Isso. Na frente do B_arco.

Entrevista 7: Valéria Manzalli (13/12/2021)

Jayme: Val, eu vou fazer duas perguntas, tá?

Valéria: Pode fazer.

Jayme: Tá.

Jayme: Você lembra que a gente fez aquele encontro que estava você, estava o Carlão, estava o Marcão, lembra? Que a gente fez além do grupo, além do teatro. Faz uns meses.

Valéria: Lembro.

Jayme: Você acha que você aprendeu alguma coisa, lá? No grupo?

Valéria: Aprendi.

Jayme: Mas, tipo, o quê? Você pode dar um exemplo?

Valéria: O que foi falado.

Jayme: E você gostou de fazer, Val?

Valéria: Gostei.

Jayme: Tá.

Jayme: Agora uma última pergunta.

Jayme: Val, você prefere o teatro lá no B_arco onde a gente encontra presencialmente, ou, você prefere ele que nem a gente está fazendo agora, online? Que nem a gente fez, online?

Valéria: Pode ser os dois?

Jayme: (Risos) Pode ser os dois, sim, Val. Vai ser os dois, viu? (Risos). Ótimo.

Valéria: O grupo de quarta; e o seu, quê dia?

Jayme: Isso. Então, o meu já acabou, Val. Foi só aquele mês. Você lembra? A gente fez um mês de encontro online. Mas quando tiver mais eu aviso você, viu?

Valéria: Tá bom.

Jayme: Tá bom, é isso. Obrigado, Val.

Valéria: Imagina.

Entrevista 8: Leonardo Lui Cavalcanti (16/01/2022)

Jayme: Bom, Leo, eu vou começar te fazendo a pergunta que eu fiz para todo mundo que é se você lembra da sua primeira cena na Ueinzz?

Leo: Minha primeira cena no Ueinzz? Lembro.

Jayme: Conta um pouco, aí.

Leo: Então, o que aconteceu, a princípio eu ia ficar com um papel. Na época era o Gotham SP; e a gente estava ensaiando e apresentou no KVA.

Jayme: Você lembra que ano foi mais ou menos?

Leo: Eu acho que foi de 2002 para 2003.

Leo: Inclusive, eu lembro que na última apresentação o Santos saiu campeão.

Jayme: Ah, que coisa! (Risos)

Leo: Eu lembro que estava o Sérgio Pena, não sei se o Peter também, o negócio do Santos, assim... (risos).

Jayme: Sei... Sei... Estava o Renato Cohen, também?

Leo: Estava. E se não me engano foi de 2002 para 2003. Aí, o que acontece, a princípio eu ia ficar com um papel que era do prefeito da cidade. Só que esse papel era do Alexandre. E aí, ele não aparecia nos ensaios. Ele apareceu de última hora e manteve o personagem dele. O meu eu escrevi. Fiz um texto meio poético, não me lembro, e acho que li lá na hora com o Sérgio Penna e: - Ah, você toca algum instrumento? Tem uma sonoridade na sua letra, tal... Aí, outra coisa que eu lembro era em uma das apresentações, não lembro se foi a primeira, ou a segunda, que tinha um imperador. Tinha uns viajantes, tinha passagens, assim. E eu era um dos viajantes. E o imperador era o seu Edu, acho, assim, velhinho. Eu lembro de chegar assim... É para contar, né?

Jayme: Claro! Conta, conta.

Leo: Tá. Aí, eu lembro de chegar, meio tímido, assim, para falar com ele. Ele era bem sarcástico: - Ih, isso daí é ruim... Aí o público já dava risada (Risos). E eu lembro de responder uma coisa ainda meio tímido, tal, não foi algo que foi logo de cara para fora. Mas em seguida teve a nossa viagem para Porto Alegre, que era o festival de Porto Alegre, aí sim, nesse teatro eu lembro de ter feito o que eu queria. Peguei o violão. Entrava em cena com o violão. Tinha um microfone para captar bem tudo. Então, dessa vez eu consegui alcançar algo mais próximo do que eu queria.

Jayme: Ô Leo; você, te ensinaram a fazer isso? Você acha que você, na convivência com o grupo, você aprendeu a fazer as cenas?

Leo: Então, foi mais por esse caminho. Foi muito livre, né? Eu tinha essa questão de querer fazer um improviso. E aí, eu fui fazendo, entendeu? Então, por exemplo, como eu te falei, nessa experiência da viagem de Porto Alegre foi bem assim. Inclusive, na época, para me sentir mais seguro, eu entrava; eu tinha um Disc Man; aí eu entrava com o fone, meio que já para dar um... respiração, assim... E aí teve a conexão com as pessoas.

Eu lembro, por exemplo, de uma época, que a gente apresentou lá no Crato, Cariri, o sertão do Ceará, eu acho. Primeiro a gente apresentou em Fortaleza e depois a gente foi para o Crato. Aí, tinha toda essa coisa intensa, uma coisa meio demoníaca, e aí uma hora o Alexandre, se não me engano; foi em um momento

que a gente estava no camarim, aí ele me olhou: - Então, cara, por que você não tenta ser mais um coveiro? Eu entendi. E isso fez sentido para mim.

Jayme: Olha!

Leo: Foi.

Leo: E aí, eu mudei bastante. Fui mudando, né? Teve, por exemplo, uma experiência que foi muito difícil em Belo Horizonte. A gente ia apresentar em Belo Horizonte e depois ia para o Rio de Janeiro apresentar no Rio de Janeiro. E aí em Belo Horizonte eu estava me sentindo meio mal e achava que precisava de uma droga.

Jayme: Sei. Sei.

Leo: Para conseguir fazer aquilo que eu queria. Aí em uma das saídas da noite eu tentei, estava com outro integrante; o Fabrício, também, tentei conseguir com os flanelinhas; a gente acabou pegando um taxi; fomos parar em uma favela... Os caras pediram para esperar, o taxista estava nervoso. Eu falei, não, vamos embora, não peguei nada. E aí depois no dia seguinte o Fabrício contou. (Risos) Aí o pessoal ficou puto, né? E era o dia da nossa última apresentação. Porque teve um abacaxi no sábado. Foi uma mulher de um jornal lá. Foi uma apresentação meio xoxa; eu também, quando entrei com o violão, não me senti à vontade. Estava me sentindo meio travado. Aí marcaram uma conversa comigo. À tarde. Logo depois do almoço. E aí eu fui franco com eles, falei tudo e eles disseram, ó... A questão é que eu falei abertamente com eles. A Ana Carmen, o Peter, tal. E aí, eu acho que pelo fato de ter falado e aberto o jogo... A questão é que no dia dessa apresentação, que era no domingo se não me engano, eu fui me sentindo mais... sabe? Tinha uma coisa mais solta. E aí, quando eu entrei em cena, eu entrei falando em espanhol.

Jayme: Uau!

Leo: Me deram um microfone, eu estava com o Colasi como imperador lá, o Colasi olha assim: - Mas como? Está falando outra língua? (Risos) E aí o público Hahahaha! Todo mundo desabou. Eu comecei a me comunicar com ele desse jeito. Foi muito bom. E no final, para finalizar a cena, queriam que eu cantasse. O pessoal queria que eu cantasse, porque eu não fui com o violão, não treinei

nada. O que acontece, como eu estava falando em espanhol eu lembrei que o Raul Seixas canta um tango em espanhol.

Jayme: Olha!

Leo: Sim.

Leo: Tinha uma moça que acho que era da MPB lá de Belo Horizonte que fazia... fez parte da nossa peça e tocou uma música. E ela tinha uma voz bem aguda; bem fina. Então, quando eu cantei essa... Não, eu não cantei o tango, eu cantei uma música do Raul Seixas; Guita. Eu comecei cantando na hora e depois eu joguei um agudo que ficou muito bom. A questão é que acabou ali e aí foi para a cena final e deu super certo. As pessoas me parabenizaram depois. Só que assim, eu tive que voltar para São Paulo. Eles continuaram lá um tempo em Belo Horizonte por causa desse sucedido. Mas depois eu fechei o contrato com eles. Eu falei, olha eu me comprometo a não fazer mais coisas assim. E aí, logo depois que eles já estavam no Rio de Janeiro eu fui novamente para lá com eles.

Jayme: Ô, Leo, e você acha que, assim, sei lá, o Alexandre foi uma referência para você?

Leo: Então, olha, vou ser sincero, a princípio eu me mantive meio longe porque quando eu entrei na Casa ele já estava lá. E uma vez eu lembro que ele pediu meu telefone e eu pensei, não, não vou dar meu telefone para esse cara (Risos) ele vai ficar me ligando, vai ficar me zuando. (Risos) E realmente ele fazia isso com algumas pessoas. Então, eu criei meio uma distância. Mas aos poucos eu fui sacando melhor. A princípio ele sempre falava coisas que me chocavam. Então, não tinha ali algo que eu dissesse, bom, é uma amizade. Mas com o tempo eu fui aprendendo a gostar das pessoas. E quando teve esse momento de interagir com ele, se não me engano, foi na Escócia em Glasgow, surgiu aquela cena... Aí, já estava algo muito próximo um do outro. De se gostar e... Aquela cena que a gente fez depois, do Itaú Cultural, para mim foi a melhor cena que eu já fiz. De tudo.

Jayme: Uau! Do processo, né, Leo?

Leo: É. Às vezes eu conversava com a Paula, eu perguntava: - Então, mas o quê que você acha, tal? Ela falava, olha Leo...

Jayme: A Paula me dirigiu bastante também, no começo.

Leo: Então, a princípio eu tinha muita ligação com a Ana Carmen.

Leo: Uma ligação muito forte. A Erika eu tinha uma ligação que era mais no camarim. Que eu pedia para que ela me maquiasse, que era uma coisa meio demoníaca. Mas, por exemplo, quando a gente estava em Belo Horizonte eu lembro de estar com o Clêubi e... Você conheceu o Clêubi?

Jayme: Não conheci. Só de nome.

Leo: Ah. Tá. Um dia a gente estava, acho, almoçando, ou, tomando café da manhã e eu perguntei para ele: - Vem cá, em quem você acha que você confiaria mais nos que estão ali coordenando, os psicólogos? Aí ele falou: - Ah, é no Edu.

Jayme: Ó!

Leo: Aí eu olhei de outro jeito para o Edu. Porque realmente teve essas aproximações. Em outras viagens como não tinha a Ana Carmen eu passei a conversar mais com a Paula. Comecei a perceber outras características do Edu, também.

Leo: Por exemplo, como foi naquela viagem para a Alemanha. Um momento em que eu não estava bem. Estava meio surtado. Aí ele apareceu. Conversou comigo. Uma conversa bem inteligente.

Jayme: Um cuidado, né? Essas conexões, elas vão se aprofundando...

Leo: Sim.

Jayme: Elas vão se revelando.

Leo: Aí, outra coisa que surgiu, que foi essa cena que eu disse que foi a melhor; com o Alexandre, que não tinha mais como fechar a cena. A gente estava ali. E aí, eu lembrei da cena com o Marquinhos que ele tinha no Gotham SP. Ele contracenava com outro cara que era Eduardo também o nome dele, se não me engano; e ele fazia o papel do Batman e o Marquinhos era o Charada. E aí, chegava o Batman e falava: - Então, qual que é a charada de hoje? E aí, o Marquinhos: - Ah, vamos ao supermercado. (Risos) E eles riam. (Risos) E aí

nessa hora eu lembrei. Eu falei: - Ah, vamos ao banheiro. Eu falei para o Ale. Mas foi com essa inspiração...

Jayme: Entendi.

Leo: Então, aquilo funcionou. Foi muito rico.

Jayme: É maravilhoso, né, Leo? Maravilhoso!

Jayme: Ô, Leo, só uma última coisa. E você acha que esses jogos teatrais, que nem a gente fez na oficina, que quando a gente encontrava a gente fazia presencialmente também, seja com a Ana propondo os aquecimentos todos, você acha que esses jogos eles facilitam de alguma forma essas conexões, esse processo acontecer? Você acha que é como se disparasse mesmo essas conexões para as cenas e tudo mais? Porque parece que o Renato Cohen fazia também junto com o Sérgio Pena.

Leo: Então, quando eu entrei, que foi em 2002, estavam o Renato Cohen e o Sérgio Pena. Mas logo depois da viagem de Porto Alegre que eu me lembro, teve o falecimento do Renato Cohen. O que eu me lembro de ter feito era um livro que tinha do Italo Calvino, eu não sei se o nome era Cidades Invisíveis, ou, era um outro livro, diz-se que eram de palavras que não existiam; e eu lembro de ter pego um dia num ensaio. Eu guardei umas ali. E o que que acontece; como tinha o final do Parakalô com o Guilherme, aí eu fiz um outro final que era como se fosse um africano, mas usando aquelas palavras do livro. Que era Champa Ula Olobô; e aquilo ficou guardado para mim. Mas, tempos depois, eu usei com o Cássio.

Jayme: Ah, sim.

Leo: Que foi o último. Que foi diretor. Era uma cena que eu entrava e o pessoal repetia comigo; era engraçado. Champa Ula Olobô! (Risos)

Jayme: Nossa, que legal!

Leo: Ah, sim. Então, que você falou dos jogos.

Jayme: É.

Leo: Então, o que eu senti bastante, principalmente nesse último que a gente fez, foi essa coisa de brincar como uma criança. Isso ajuda muito. Você vai se soltando mais. E todas as vezes que a gente fez com o pessoal lá do Ueinz eu senti bem essa conexão. Porque a pouco tempo atrás tinha tido um outro exercício que a gente fez com a Ana. A proposta era falar uma língua que não existisse. Eu acho que eu não consegui fazer. Não consegui me soltar muito. Nessa hora, que a gente estava fazendo com esses que você trouxe, o que aconteceu; acho que apareceu a Erika, ela tinha acabado de chegar ali. Eu vi que ela apareceu e eu lembrei de um personagem que ela fez uma vez na peça do Cássio. Ela chegava e falava também em uma outra língua. Então, eu peguei meio que esse gancho e consegui me soltar de um jeito que era como se eu estivesse fazendo essa interpretação, dessas conexões...

Jayme: Mas, que legal, Leo! Eu estou vendo aqui. Porque você, não... Porque... Cada um tem um processo. E o seu me parece que tem muito essa... Como você está no grupo desde o começo, há muito tempo, é como se fosse realmente uma retroalimentação. Você lembra de uma cena, lembra de uma fala de uma outra pessoa e usa isso de novo. Que legal!

Leo: Sim.

Jayme: Ah, era mais ou menos isso, Leo.

Leo: Tá.

Jayme: Era mais para saber um pouco de... Ah, de como é nossa história no Ueinz. De como a gente faz o que a gente faz. Sei lá. É meio inexplicável, na real. (Risos) Eu estou chegando a esta conclusão. (Risos)

Jayme: Você lembra do Renato Cohen como era? Os ensaios com ele?

Leo: Cara, eu lembro dele. Eu lembro que logo no começo ele sacou que eu trazia essa coisa meio demoníaca; e ele tinha trazido um... que era como se fosse um figurino que era uma mala preta e que eu ia para... ele falou um lugar, eu esqueci o nome. México. Santa Cruz de La Sierra. Ele falou. E acho que eu lembro dele, também, na viagem de Porto Alegre. Mas, anos depois da morte dele; acho que 2 anos depois, teve uma homenagem para ele no teatro ali da Fiesp, se não me engano; ali na Paulista. Eu fui lá. Estava o Alexandre e a Ana

Gold. Eram vários grupos que o Renato também foi diretor que prestaram a homenagem. O nosso também ia ter. Quem foi selecionado foram o Guilherme e o Peter. Porque o Guilherme tinha uma cena com o Peter no Gotham SP, que o Guilherme era o taxista e o Peter começava a fazer perguntas para o taxista: - Ah, o senhor não se cansa de ir para o mesmo lugar sempre? E aí o Peter tinha uma fala super legal. Ele falava: - Já beijei todas as prostitutas! Tinha uma fala incrível! E aí, o quê que acontece... Por que que eu lembrei disso? Porque logo no começo da peça, tinha um cara ali que aparecia meio hipnotizado, e eu senti muito a presença do Renato Cohen lá, com a gente.

Jayme: Uau!

Leo: Inclusive, na minha imaginação, o Vini, se não estivesse aparecendo, e aquele cara as vezes olhava, fazia, assim, com a mão e parecia que ele... de alguma forma o Renato Cohen ia... como se esse cara; ele estivesse com a função de fazer a passagem do Renato Cohen; que estava dentro da gente de alguma forma; na nossa memória, para que ele pudesse ir. Não sei. Essa foi uma leitura que eu fiz na época.

Jayme: Caralho! Que foda Leo...

Leo: Sim. Mas... Dentro dessa viagem de Porto Alegre, que foi a minha primeira viagem com o Ueinz... E... Lembro da gente estar indo no ônibus... os músicos... tinha músicos, Sukorski o nome dele, não me lembro o nome dele... e a gente começava a cantar, a brincar, então, eu lembrava de uma brincadeira que era: - Um elefante se pendurava sobre a teia de uma aranha. Aí, depois: - Dois elefantes... (Risos) E a gente ia cantando e pulando. Era muito legal!

Leo: E eu acho que ele estava nessa também, o Renato, mas a lembrança mais forte acho que é essa que eu te falei dessa homenagem.

Leo: Se eu não me engano, acho, que o Alexandre em alguma das cenas ele entrou.

Jayme: Ah, sei!

Leo: De outro pessoal... (Risos)

Jayme: Ah! Que coisa! Não acredito.

Leo: (Risos) Ele apareceu ali, se não me engano aconteceu isso também.

Jayme: Tá bom. Obrigado, viu, Leo.

Leo: De nada.

Jayme: Hoje, eu já falei com... Olha... Ah, eu estou falando com todo mundo. Mas, mais para a frente, depois que eu transcrever todas as entrevistas e montar o texto, eu vou dar o texto para vocês. A gente combina. Eu imprimo, encaderno... Se eu conseguir fazer um livrinho... Mas, encaderno para vocês poderem ter esse material guardado.

Entrevista 9: Aécio Cardoso (22/03/2022)

Jayme: Aécio, você acha que você aprendeu alguma coisa trabalhando no Ueinz?

Aécio: Aprendi. Aprendi muita coisa. Aprendi a ser mais humano. Aprendi a delicadeza do ser humano como [ela] é muito boa. E é isso.

Jayme: E você sente vontade de ensinar isso para as pessoas?

Aécio: Sinto. Sinto muita vontade de repassar isso ao mundo.

Entrevista 10: Onés Cervelin (23/03/2022)

Por telefone o Onés me disse que entrou no grupo durante a temporada de Gotham SP e que o Renato Cohen já havia falecido, mas Sérgio Pena ainda dirigia a Companhia. Disse que aprendeu teatro ouvindo rádio, assistindo filmes, novelas e desenhos animados. Falou que não era de brincar na rua, quando criança, e não sabia jogar bola, por isso, em vez disso assistia TV e ouvia os programas de rádio. Disse também que ensaia e cria as cenas em casa. Durante a entrevista acabamos criando uma cena que levamos para o grupo depois.

Entrevista 11: Paula Francisquetti (24/4/2022)

Jayme: Paula, o que eu começo normalmente perguntando é se você lembra da sua primeira cena no Ueinz?

Paula: Olha, faz muito tempo. Foi a primeira peça. Dedalus: Viagem a Babel.

Jayme: Ah! O Peter me contou um pouco.

Paula: Foi na primeira peça. Eu não lembro da cena, mas eu lembro da atmosfera que foram as primeiras apresentações. Teve algo nessas primeiras apresentações de surpreendente. Algo apareceu que nunca tinha acontecido antes. Que tinha uma potência; algo importante. Tinha uma atmosfera meio mágica.

Jayme: Ainda tem, né, Paula?

Paula: É. De forma diferente porque ali era um nascimento.

Jayme: Sei lá, uma coisa meio onírica... Quase um delírio...

Paula: Não acho que é um delírio. Porque é algo que se tornou realidade, um sonho que se tornou realidade. Tinha muitas cenas de grupo. De trupe.

Jayme: É. O Peter contou um pouco. Tinha uma torre, né? O Edu falou dessa torre.

Paula: É. A gente construiu. A torre Babelina.

Jayme: Sim.

Paula: E foi inspirada numa torre de um futurista russo, chama Tatlin.

Jayme: Ah, acho que eu já ouvi falar.

Paula: É. Então, teve uma moça que era da arquitetura da USP, eu não lembro o nome dela, ela ajudou muito na construção do cenário.

Jayme: Ah, que legal!

Paula: E a gente fez uma parede com objetos que foram colados pelo grupo todo. Era inspirada no Bispo. No hall de entrada do teatro tinha esse... Era uma lona imensa com vários objetos colados. E tinha muita música.

Jayme: Paula, a minha investigação vai para um lado da educação mais ou menos. Você pode dizer que em algum momento; primeiro, se você se considera uma performer e se em algum momento você aprendeu a fazer isso que a gente faz no Ueinz?

Paula: Eu aprendi ao longo do processo. A gente aprendeu um com o outro; juntos. Cada um de uma forma muito singular. Acho que teve uma transmissão de uma pessoa para outra disso que é feito.

Jayme: Nossa, com certeza, Paula! O Renato Cohen, mesmo o Sérgio Pena, eu acredito que eles foram, nesse início, acho que eles foram fundamentais; no começo. Até para... Também essa transmissão e uma maneira de facilitar esse surgimento, não facilitar, mas, talvez, criar, ajudar nessa criação.

A minha pergunta é assim: Se você acha que nesse começo com o Renato Cohen, com o Sérgio Pena; você acha que essa transmissão se deu com eles? Pelo Renato ser performer, pelo Sérgio ser do teatro?

Paula: Eu acho que não, Jayme. Eu acho que a gente inventou juntos. Cada um colocou algo diferente. Mas, eu acho que não é algo que eles já sabiam fazer. Agora, o Renato trouxe muitas coisas importantes. O livro da Ana, Persona Performática... Tem algo que surgiu que foi novo para todo mundo. Para o Renato, para o Sérgio, para nós. A gente criou junto. Não tem uma precedência.

Jayme: Aquilo não existia?

Paula: Não existia.

Jayme: Talvez, com o Artaud, mas lá atrás?

Paula: Nem com o Artaud, porque aí é outra coisa. Com o Artaud era outra coisa, diferente. Tem links, mas é outra coisa.

Jayme: Tem links, mas é outra coisa?

Paula: Eu acho.

Jayme: Eu sinto, pelo menos no meu caso; sinto muito essa transmissão. Vindo da Ana para mim. Eu aprendi muito observando ela; desse papel da encenadora, claro, não é uma coisa fixa, mas eu reparei muito e isso tem a ver com a minha pesquisa. Nos jogos que ela propõe; inclusive, ela está me ajudando muito. Os livros que eu leio, os trabalhos todos dela. Daí, eu queria saber de você, com relação a esses jogos, aos jogos teatrais... Que são... Eu não peguei essa época do Renato, do Sérgio, nem do Cássio.

Paula: Jayme, tem um filme que chama... Que é da peça Gotham.

Jayme: Vou anotar.

Paula: Eu sou Coringa. Que você pode observar registros de Gotham.

Jayme: Olha!

Paula: É um filme da Carmen Opirari e da Sylvie Timbert. Por acaso, elas me mandaram o link. Antes não tinha. E você não encontra na internet. Você tem que acessar esse link.

Jayme: Você me manda, Paula?

Paula: Mando.

Jayme: Ai! Obrigado. Nossa! Ótimo.

Paula: É legal porque aí você pode ter alguma ideia desses primeiros tempos.

Jayme: A Ana fala bastante dessa conexão. Eu fico imaginando, pelo menos.

Paula: Qual conexão, Jayme?

Jayme: Essa conexão musical. Ela fala na tese dela; entre os integrantes da Companhia. Enfim, a gente faz o "connection", né? Tem todo esse trabalho de aquecimento para atingir essa conexão e criar as cenas todas e criar os espetáculos. O que eu estou vendo na pesquisa é que esses jogos, esses aquecimentos; ela até me indicou um livro da Viola Spolin que eu tenho usado. E, esses jogos, facilitam a criação dessa conexão que gera, enfim, todo o resto...

Paula: Mas, eu acho que para além dos jogos, tem uma forma de estar junto. Que entra nisso um pouco. Vamos dizer, desse caldeirão. Eu acho que tem uma história, entra em um lugar que tem uma atmosfera, uma forma de estar junto. Onde, principalmente nas viagens, que tem uma convivência mais adensada e que alguma coisa que acontece fora da cena, as vezes migra para a cena. E o contrário, também; alguma coisa que surge na cena, migra para a convivência, alguma coisa que a gente está vivendo, também vai para a cena. Então, acho que tem algo que vai além dos jogos. Acho que eles têm uma importância, mas acho que muito mais do que os jogos eu acho que é uma forma de estar junto; é

uma forma de ensinar. É uma questão para mim. O que que ficou daquilo que já foi? O que que se transformou? O que que se perdeu? O que que ganhou?

Jayme: Pois é. É realmente muito místico. Porque eu estava conversando com a Na em uma entrevista e a gente estava falando mais ou menos sobre isso e eu disse que eu me sinto, e talvez isso seja comum para todos; mas é como se a gente fosse uma espécie de encarnação dessa atmosfera, sabe? Eu falei para ela que eu era uma encarnação do Ueinz. Sei lá, uma maneira de ser... Claro que não é todo mundo igual, mas realmente tem um aspecto eterno no sentido... Você falou; ganha, perde, muda, claro. Mas essa entidade... E eu me sinto... Acho que cada um representa ali de uma forma finita, pessoal, individual... Porque realmente as pessoas mudam, uns morrem, outros, chegam. Tem uma coisa que mesmo em outros grupos de teatro, com essas características parecidas, eles não... Não sei, parece que não é igual. Não é a mesma coisa e não consegue chegar aonde a gente chega. Aonde a gente chegou. E eles admiram muito a gente. E realmente é difícil de explicar.

Paula: É, mas eu acho, Jayme, que não é... Tem algo que se transforma; já não é o mesmo. Não é que tem um espírito que vem e baixa.

Jayme: É o que o Deleuze fala. É o Zeitgeist, o espírito do tempo.

Paula: Nem sei se é isso, mas eu acho que um tanto passa de um para o outro e um tanto se perde. Um tanto de novo é acrescentado. Só estou querendo dizer para você que tem uma transformação. Nem melhor nem pior, mas é outra coisa do que era. Não é sempre o mesmo. E isso tem a ver com o que cada um traz, o que cada um leva, o que é passado, transmitido, o bastão...

Jayme: Sim.

Paula: Mas, eu não acho que tem algo que se mantém igual. Eu acho que tem um processo e que vai se transformando; sabe? E que passa muito pelas relações.

Jayme: Um modo de estar no mundo, né?

Paula: Um modo de estar junto.

Jayme: Paula, e você acha que tem a ver com os índios, isso? Não sei... Parece que você manja de índio, não sei direito...

Paula: Não manjo, não. Lembra aquela peça Cais de Ovelhas? Eu tinha lido um poema do André Vallias, aí eu trouxe para a gente fazer um exercício que era cada página do livro que era solta trazia o nome de uma tribo. Não sei se você lembra?

Jayme: Não lembro, mas vai falando que eu estou achando super interessante (Risos).

Paula: A gente usou um livro do Vallias que tinha um poema que era feito pelo nome de todas as tribos indígenas do território brasileiro. E a gente brincou com esses nomes. Com esses nomes a gente fez uma cena. Teve isso. Quando a gente foi para Buenos Aires fazer um trabalho com a Alexandra.

Jayme: Sei. Foi bem quando eu entrei, essa época.

Paula: Teve uma filmagem que foi na Casa Rosada onde a Cristina Christiner tinha derrubado uma estátua do Colombo. Então ele estava no chão. E ela depois colocou uma estátua; uma escultura de uma mulher indígena. Mas quando a gente foi filmar lá, esse Colombo, vamos dizer, no chão, caído. E a Alexandra, ela chamou também alguns indígenas. E teve um Xamã, um chefe, chamado Mário, que falou um pouco da América antes da colonização. Então, acho que esses elementos indígenas foram entrando. Aí, naquela peça Gravidade Zero eu usei na minha cena um trecho pequeno daquele Queda do Céu do Davi Kopenawa. Eu fazia essa cena com o Onés no Gravidade Zero. E acho que esses elementos indígenas foram entrando, um pouco ali, um pouco aqui.

Jayme: Eu falo porque os índios, eles fazem jogos também. Inclusive a minha impressão é que eles criam os jogos. Não é um, necessariamente, um jogo tradicional que eles fizeram, ou fazem. Eu tenho a impressão. Eu vi isso num filme uma vez, eles criam jogos novos dependendo da ocasião que está acontecendo na hora. Então, por exemplo, nesse filme que eu vi, eles iam invadir a sede da Funai, coisa assim, e antes disso eles jogavam. Poxa, não é uma coisa fácil, eles iam arriscar a vida invadindo a sede da Funai, eu imagino. E aí, antes

de invadir a sede eles faziam... Eles fizeram assim: Tinha uma Oca, e aí todas as mulheres ficavam na frente da porta, fechando a porta, todas as mulheres. E os homens, fora, tentavam entrar. Então, ele ia, tentava entrar entre as mulheres ali até conseguir entrar na Oca, como se fosse uma espécie de ensaio para enfrentar a invasão que eles iam fazer dali alguns dias.

Paula: Que bacana! Eu acho que tem também. Eu acho que os indígenas, eles recebem também uma herança. Vamos dizer, acho que eles mantêm jogos tradicionais e também inventam. Não é só uma coisa. Acho que tem uma repetição diferencial. E no Ueinz, também. Agora, tem uma coisa no Ueinz, da vida nesse coletivo, vamos dizer... A vida, alguns momentos da vida nesse coletivo, e os indígenas estão mergulhados nessa vida. Que é um outro jeito de estar em coletivo. Mas acho que tem essa coisa de um estar com o outro.

Jayme: É muito legal, né?

Paula: É.

Jayme: É engraçado, mas é um estar com os outros, mas não é um outro qualquer um. Tem umas pessoas certas. Nossa, eu lembro quando o Marcão chegou, nossa, na hora, eu falei esse cara, sei lá, pode entrar. Esse cara é nosso. Agora, por exemplo, teve uma vez, não sei se você vai lembrar Paula, mas foi uma terapeuta, lá. E ela... A gente sentou numa roda, aí ela sentou, a gente falou, olha, ela veio conhecer o grupo, tal, uma coisa assim. Só que aí ela era terapeuta do Rodrigo. Ela tinha sido terapeuta do Rodrigo.

Paula: É, eu lembro.

Jayme: A gente escurraçou a mina. Ela saiu chocada, falou, nossa, que grosseria e saiu andando. E a gente falou... Então, tem violência nesse sentido, também de, pô, se não é...

Paula: Por que? Por que que ela não ficou, né?

Paula: Sabe por quê? Por que ela não ficou?

Jayme: Não.

Paula: Porque ela era terapeuta do Rodrigo.

Jayme: Foi isso que eu tinha entendido. Eu falei, o que você está fazendo aqui? Vai embora, sei lá. Imagina se a minha terapeuta chega lá... Eu faço a mesma coisa; faço pior...

Paula: Ela era terapeuta não individual. Ela trabalhava no Capes. Que o Rodrigo frequentava.

Jayme: Sei. Entendi.

Paula: Não era uma coisa tão próxima. Mas, enfim, eu acho que se não fosse isso talvez ela fosse uma pessoa que pudesse ficar. Pelo jeito dela. Entende?

Jayme: Sim.

Paula: Eu acho que foi exatamente por isso que ela não ficou. Eu acho que tem gente que fica um tempo, tem gente que não fica, tem gente que fica anos.

Jayme: Pois é.

Jayme: Paula, e você acha que pode acabar em algum momento?

Paula: Nada é eterno, Jayme. Acho que para manter precisa ter desejo. Se tiver desejo se mantém.

Jayme: Eu lembro... O Peter foi uma vez... E a gente ia escrever um livro você lembra?

Paula: Lembro.

Jayme: Eu fiquei super empolgado na época, na hora. Nossa, que legal a gente vai escrever um livro. Tinha uns editores lá com a gente, a gente estava planejando, dando ideias. E aí, não sei por que não aconteceu. A coisa ficou meio que um projeto pendente. E eu acho que depois a Ana me falou, eu não lembro se o Alexandre estava vivo ainda, mas parece que o Alexandre era da opinião que só pode escrever um livro depois que acabar; uma coisa assim. (Risos)

Paula: Não lembrava disso, Jayme.

Jayme: Depois eu achei que fazia todo o sentido, sei lá.

Paula: Não sei se só pode assim. Mas o fato é que não rolou.

Jayme: Pois é. Que pena. Eu estava tão empolgado. (Risos)

Paula: Mas, eu acho que apareceram outros projetos mais importantes nesse momento. Nem lembro mais o quê.

Jayme: A gente encontrou online. Paula, você estava no último dia que a gente encontrou não estava?

Paula: Estava.

Jayme: Nossa.

Paula: Por que, Jayme?

Jayme: Não, é que eu fiquei muito impactado com aquela imagem do teatro destruído. Para mim foi muito forte. Foi legal ver todo mundo. Ver que por mais que as reuniões online tenham pouca gente, no presencial vai todo mundo. Enfim, foi quase todo mundo. Mas o grupo estava praticamente todo mundo lá.

Paula: Mas Ueinz já aconteceu em muitos lugares, Jayme.

Jayme: Sim... Sim...

Paula: É que ele ficou muitos anos ali no B_arco, né?

Jayme: É, eu só conheci o B_arco. Eu conheci o Ueinz no B_arco.

Paula: Quanto tempo já faz, Jayme?

Jayme: Nossa, eu entrei... Faz uns sete anos mais ou menos. Eu entrei em 2014, eu acho.

Paula: Você super se ligou, né?

Jayme: Não... Porque de repente virou minha vida, sabe? É um lugar que eu me sinto livre; eu posso fazer o que eu quiser. O que eu quiser em um sentido... Eu posso dormir, eu posso fumar, posso sair e ficar lá fora tomando sol. É uma liberdade de ser, sabe? É uma liberdade de ser. A gente é tão tolhido, tão constrangido o tempo todo... E lá eu posso... A gente brinca que as pessoas vão lá para conseguir dormir. Então, é um oásis realmente, esse encontro. E aí, a coisa foi desdobrando, por quê... Eu comecei a fazer o mestrado sobre isso, e agora eu estou procurando emprego nessa área. (Risos)

Paula: Ah, é?

Jayme: É.

Paula: Qual área? De teatro?

Jayme: Então, eu quero ser professor de teatro. Meio que nem a Ana. Muito da Ana; ela me transmitiu. Não sei nem se era a vontade dela, mas eu observei e estou aprendendo, sabe?

Jayme: Eu comecei a fazer o mestrado; aprendi mais ou menos, durante o mestrado, durante a pesquisa, como fazer a coisa. Testei. Fiz a oficina com alguns integrantes do grupo. Foi legal e deu certo. Agora, que eu estou procurando, olha que coincidência, Paula, mais recentemente, eu estava entrevistando a Na... Eu acho que foi assim... Eu sei que a Na veio para mim e falou assim, Jayme, vai ter um encontro que é a sua cara. Eu não sabia o que esperar. Não sabia realmente o que esperar. Parece que convidaram ela e ela me convidou, sei lá. Aí, eu fui. Foi um encontro online. Faz mais ou menos uns dois meses. Paula, tinha... Todos eram terapeutas. Deveria ter assim umas dez ou doze pessoas, todos terapeutas de grupo de teatro do Brasil inteiro. Eu era do Ueinz e estava lá. Eu era o único que não era terapeuta. A gente se apresentou, teve uma rodada de apresentação, e lá tinha três caras, dois caras e uma mina, da Casa. Que era o Nando, o Rafa e a Ísis. Aconteceu comigo mais ou menos o que aconteceu com o Pedro. Eu entrevistei ele e ele falou: Cara, eu estava lá na Bienal e quando eu vi o Ueinz, não sei se foi nesse momento ou antes, eu quero estar ali, trabalhar com essas pessoas, eu quero estar junto deles, ele falou. Comigo foi a mesma coisa. Eu estava nesse encontro e eu olhei o Nando, o Rafa, a Ísis e eu falei, eu quero estar com essas pessoas, eu quero trabalhar com eles, sabe? Montar, fazer parte dessa equipe. E eles trabalham na Casa. Eu já ouvi falar porque o Carlão conta, o Leo conta da banda, O Carlão conta da banda, da Casa, tal. E eu já tinha visto alguma coisa na internet, umas lives do Nando, essas coisas... Da banda, lá da Compulsão Sonora, tal. Só que aí terminou o encontro, eu com esse desejo, essa vontade. Aí, como a Na tinha me passado o contato do Rafa, eu entrei em contato com ele. Eu falei: Rafa eu queria muito trabalhar com vocês, falei um pouco de mim. Ele não respondeu. Eu falei, quer saber eu vou falar com o Nando, então. Passou uns dias, eu pedi

o telefone do Nando para o Carlão, o Carlão me deu o celular do Nando e eu escrevi a mesma coisa para o Nando. Ah, eu queria trabalhar com vocês, sou o Jayme, do Ueinz, participo do grupo de dança, essas coisas, da ODEC, tenho uma banda de Rock. E ele ficou super surpreso e respondeu na hora, o Nando. Eu acho que ao mesmo tempo ele estava falando com o Rafa. E aí, o Rafa já me respondeu. A gente começou a conversar, eu mandei o meu currículo para ele. Para eles, né? E aí ele falou que a ideia desse encontro; ele chamou de ciranda, é isso mesmo, de trocar, de fazer parceria. Falou que a Casa não está contratando agora... Foi no final do ano passado. No começo do ano, eles iam pensar nos novos projetos para esse ano e podia ser que a gente voltasse a conversar, essas coisas. Eu estava ontem fazendo um projeto para mandar para eles. Até atualizei meu currículo, fiz um projeto e vou mandar para eles, hoje. Já pensou? (Risos) É um lugar, Paula, que eu não sei definir. Eu tenho esse desejo de ser professor de teatro, mas estando ali, sei lá, não sei se eu sou um terapeuta, se eu sou um professor, se eu sou um encenador, o que que eu sou. É um lugar indefinido.

Paula: Jayme, para ser terapeuta você tem que fazer uma formação de terapeuta. Então, se você for, você vai com essa formação de teatro, não como terapeuta.

Jayme: Eu falei para o Nando que eu me considerava um encenador. Muito iniciante, mas um encenador; sei lá.

Paula: Você tem contato com o teatro; não é com terapia, essas coisas. Então, o teu lugar é esse. Professor de teatro; encenador. Tua experiência, tua pesquisa é, vamos dizer, nas artes cênicas.

Jayme: E virtuais. (Risos)

Paula: Cênicas virtuais.

Jayme: Esse projeto que eu escrevi que eu quero mandar para eles hoje tem a ver com um grupo virtual de teatro. Aí, eu cheguei à conclusão, e foi entrevistando o Leo; engraçado, bem que a Ana falou que ia ser importante essa entrevista; chegou um momento, é a que eu estou transcrevendo agora, chegou um momento que o Leo falou; não sei se você acompanhou o processo, mesmo

de longe, mas eu fiz uma oficina de um mês com o Leo, com a Valéria, com o Marcão e com o Carlão.

Paula: É, eu tive notícia ali no WhatsApp. Eu vi que você estava...

Jayme: Então, quando eu estava fazendo com eles rolou uma conexão. Eu propunha esses jogos e teve uma hora que rolou. A gente levou a conexão de volta para o grupo; fez o jogo de novo, e não deu muito certo.

Eu sei que no final deu certo porque a gente fez de novo, porque foi num dia que a Erika não estava, a gente fez de novo e aí rolou o que a Na falaria: Nossa isso dava uma cena! Com o grupo todo. Aí, eu falei que bom, então, deu certo. Mas, aí, eu fiquei pensando. O Leo ele fala assim; Jaymão, na oficina que você deu para a gente rolou essa conexão. Mas nos ensaios do grupo, a Ana propôs um monte de coisa para a gente; vê filme, imitar a cena do filme, inclusive jogos de tradução, um fala uma língua, outro fala outra, e o Leo falou, olha, não rolou. Para mim pelo menos ele falou. Não rolou conexão. Aí eu falei, poxa, então para mim rola. Essa conexão eu consigo, com essas coisas, os jogos, tudo, eu consigo criar essa conexão online entre as pessoas e a Ana tem essa coisa presencial. Ela cria presencialmente. Mas, por quê? Eu pensei. Eu falei, nossa, não sei. Eu acho que é um dom que eu tenho. Claro que eu quero investigar isso no doutorado. Eu quero estudar o xamanismo. Mas, não sei, é uma coisa que eu tenho que acontece porque essa conexão não aconteceu só com o grupo online, aconteceu nas aulas do mestrado, também. Criou a conexão entre os alunos, sabe? Então, é legal.

Paula: Boa sorte, Jayme.

Jayme: Obrigado, Paula.

Entrevista 12: Pontogor (09/05/2022)

Jayme: Pronto, Ponto. Então... Bom, são mais ou menos... Ponto, se você lembra de quando você entrou no Ueinz?

Pontogor: Como foi o convite?

Jayme: Oi?

Pontogor: De como foi o convite?

Jayme: Não, não. De como foi a sua primeira cena? Se você lembra?

Pontogor: Então, é que eu entrei no Ueinz de um jeito diferente, não sei se você lembra. Mas foi assim, eu já conhecia o Pedro há muitos anos, o Pedro França, um dia ele me escreveu e... Eu já tinha ouvido falar do Ueinz, mas eu não conhecia; nunca tinha visto as coisas. Um dia ele me escreveu e falou, cara, tem o Ueinz e tal e a gente tava pensando em de repente ver se achava alguém para a parte de som. E na época; o que que estava rolando? Acho que tava começando a rolar o preparo, a construção do que foi apresentado na... no Itaú, talvez? Mas não foi a ocupação do Deligny; foi antes. O caso é que logo depois tinha uma viagem para Glasgow. Na verdade, eu entrei no começo não fazendo cena, mas meio dando um suporte na estruturação da parte sonora. A minha primeira participação no grupo foi mais externa. Numa posição similar à da Laíza; ou, da Simone. E aí foi isso. Quando vocês voltaram, o grupo voltou de Glasgow, aí sim eu comecei a participar da coisa. E eu acho que a minha primeira cena, porque essa primeira cena que eu participei mais inserido dentro do teatro mesmo, dentro da ação, eu ainda estava fazendo muito a parte sonora e tinha alguma parte que incluía uma coisa com acordeão.

Jayme: Ai, nossa! Eu lembro muito disso, Ponto. Nunca mais esqueci dessa cena. Parecia um sonho, sem brincadeira!

Pontogor: É. Foi muito emocionante. Eu me lembro que o feedback, a repercussão da cena foi muito legal, porque várias pessoas se emocionavam porque a cena era muito bonita. Era aquela cena da organização do eclipse. Eu entrava com o acordeão, passando, e meio que de alguma maneira participando dessa constelação, dessa organização ali dos planetas. Acho, que foi isso. Essa foi a primeira cena que eu entrei.

Jayme: Que legal Ponto. Porque quando eu entrei no teatro, que eu entrei que nem você falou, na ação, eu entrei num ensaio. E você meio que já entrou no “pega para capar,” ali. (Risos) Na apresentação, na cena final, com público.

Pontogor: É verdade.

Jayme: Que coisa. Que lindo!

Pontogor: Sim. Foi muito bom isso. Foi muito marcante. Eu acho que essa foi a entrada. Foi engraçado porque eu tenho a sensação de que eu fui um integrante que foi entrando aos pouquinhos. Porque, na verdade, é isso, eu entrei de um jeito meio indireto, aí fui ficando, aí foi ficando legal, aí de repente já estava fazendo cena, já estava lá no meio.

Jayme: Ponto, e quem te ensinou a fazer isso? Se você já tinha feito? Por exemplo, porque é bem da performance. Você está lá, vamos supor, organizando o som lá, tal, e aí no meio do bagulho te dá uns cinco minutos, e você entra em cena. É, tipo, pá?

Pontogor: Eu não tinha nenhuma experiência direta com teatro, mas eu sempre toquei, então, eu tinha experiência em estar em cena, estar ao vivo. Porque eu sempre toquei mesmo, desde a adolescência. E eu, mesmo no começo, quando eu comecei a tocar, tinha uma coisa performática no jeito que a minha banda lidava, que, a gente não era, principalmente eu, eu falo bastante por mim, tecnicamente eu era bem ruim, tecnicamente na questão de tocar o instrumento. Só que tinha uma interação, tinha uma presença de palco que era uma coisa que me interessava. E no meu caminho, na minha trajetória, dentro das artes visuais eu tenho muitos trabalhos que de algum jeito se ligam a uma performance. Ou, uma performance que é executada por um vídeo, na maioria das vezes. Então, sei lá, eu tenho muitos trabalhos em vídeo e em vários deles eu apareço. Mas em alguns casos, executando uma ação ao vivo. Então, já tinha alguma familiaridade com essa ideia de estar em cena. Mas no teatro propriamente dito, e, incluindo tantas pessoas simultaneamente, aí, foi com Ueinzz que trouxe isso.

Jayme: Que legal. E você acha que... Porque você está um tempão no Ueinzz, já, né, Ponto?

Pontogor: Eu me perco. Eu nem sei. Eu sou ruim com data, eu nem sei quanto tempo tem. Mas tem uma porrada de tempo.

Jayme: E você acha que, no dia a dia, nos nossos ensaios, mesmo nas apresentações, desde esse dia... Porque eu lembro que... Eu lembro muito da cena, agora, na última peça, no Mobedick. Que você fez com a Valéria. Então, você acha que você aprendeu alguma coisa nesse processo? Assim, sei lá... Além, dessa coisa do performer? Mas, uma coisa talvez mais teatro mesmo?

Pontogor: Definitivamente. Com certeza. Porque tem dois fatores muito... Que foram muito novos para mim e que eu fui apresentado para eles, ou, tive que me a ver com eles, com o grupo que é... Duas coisas que eu acho mais fundamentais: Uma que é o trabalho com uma equipe muito grande, um trabalho com muitas pessoas simultaneamente. E o outro é a execução de uma peça que é... As minhas performances dentro do ambiente de artes visuais, ou mesmo, dos filmes que eu já fiz, eles estavam sempre ligados a um improviso com regras muito simples. E na construção que a gente faz dentro do teatro é muito mais complexo. Essa narrativa, ela tem momentos mais marcados. O Ueinz é, evidentemente, um grupo que lida bastante com o acaso, com o improviso, mas tem um roteiro muito mais forte. E essas duas coisas eu aprendi muito com o grupo. Fora duas outras coisas que também são muito importantes que é uma frequência, uma constância, então, a gente se encontra toda semana, isso é uma coisa que para mim foi um aprendizado. Como lidar com essa constância. Basicamente, não precisa nem de outra coisa. Acho que isso é um negócio que... Bom, também, as experiências são muito diversas, o grupo é muito heterogêneo. Então, tem pessoas de lugares diferentes, com bagagens diferentes, o grupo me ensina muita coisa. Com certeza.

Jayme: Entendi.

Entrevista 13: Eduardo Lettiere (02/06/2022)

Jayme: Eu fiz com o Marcão, eu também fiz pelo Zoom, porque ele não tem conta no Google. O dele é I Phone. Mas, enfim... Tem variado. Tem gente que eu falei pelo Google também, pelo Meet. É bom que eu aprendo a usar essas ferramentas.

Edu: O meu Google Meet dá pau as vezes por isso que eu não uso.

Jayme: Eu acho que vai ser rápido, Edu.

Edu: Qual que é a ideia?

Jayme: Não sei se você acompanhou. Sabe que eu estou fazendo mestrado, né?

Edu: Sim.

Jayme: Não sei se você acompanhou, mais ou menos, o processo de entrevistar a Ana, o Peter, o Pedro, depois fazer uma oficina com o Léo... Eu queria saber, se é que você tem alguma impressão, mas o que você achou desse processo? Porque gerou muita polêmica no começo, por eu ter separado o grupo. Uma turma para um lado, os professores, os atores, para o outro. A Erika, na entrevista, ela até falou assim... É, pensando em como eu iria sustentar isso, sabe? Não sei se você pensou a respeito.

Edu: Eu não acompanhei muito de perto o processo. Sei que você está fazendo o mestrado, que tem a ver com fazer umas entrevistas, tem a oficina... Sobre essa polêmica eu acho que essa divisão é uma coisa que a gente vem tentando desde o começo mitigar ela cada vez mais e acho que essa é uma ideia potente do grupo. Acho que a gente conseguiu muito. A gente tem uma história que começou em um hospital dia. Então, era um grupo a princípio terapêutico. Onde essa divisão é muito colocada; desde o início. Nesse sentido, eu acho problemático sustentar isso a essa altura do campeonato. Mas, ao mesmo tempo, essa ideia de divisão é uma coisa que acompanha a gente até hoje. A gente briga com isso até hoje. Então, em algum nível, ela existe de fato. Acho que tem essas duas coisas.

Jayme: Eu estou passando quase que pela qualificação agora. O meu orientador foi o mesmo orientador da Paula, no mestrado. Que é o Artur Matuck. E quando eu mostrei o texto para ele; ele falou assim: Tá bom, mas eu quero que você entreviste todo mundo. O resto de todo mundo. E aí estou aqui fazendo as entrevistas com quem sobrou, com quem não participou de nenhum dos dois, ainda.

Edu: E por que a ideia foi entrevistar os professores?

Jayme: Porque o trabalho é sobre educação. Eu quero ser professor de teatro.

Edu: Sei. Mas a educação é só com os professores?

Jayme: Pois é, aí que está. O Pedro falou, olha... Não, eu vivo muito essa crise porque, sei lá, a Ana Carmen me convidou para um encontro com psicólogos do Brasil inteiro que trabalham com grupos de teatro. E eu fui lá. Nem sabia o que esperar. Eu acho que eu era o único cara que não era terapeuta. E aí, eu falei, olha, eu trabalho no Ueinz. O Ueinz é super admirado. E estava lá um pessoal que eu já tinha visto, “an passan”, sabe? Que é o Fernando Ramos, tem o Rafa que é o pessoal da Casa. Eu conheço por causa da banda que o Carlão fala, me mostra, o Leo, né? Aí, depois do encontro eu fiquei com muita vontade de trabalhar com eles. Eu mandei uma mensagem para o Rafa, olha, aqui é o Jayme, a gente se falou mais cedo, queria trabalhar com vocês. Enfim, essas coisas... E aí, passou um dia, ele não respondeu. Eu pedi o contato do Fernando Ramos para o Carlão, e escrevi para o Fernando falando a mesma coisa, e aí o Fernando respondeu de bate pronto, eu acho que ele estava falando ao mesmo tempo com o Rafa; o Rafa já me respondeu falando assim: Que a ideia desse encontro que eles chamam de ciranda é essa mesma de trocar figurinha, de as coisas se enredarem. Ele falou, não eu acho super possível. A ideia do encontro era essa mesma, lá na Casa. Eles trabalham na Casa. Tem mais uma menina que chama Ísis. Eles são do grupo de teatro. Eu falei que eu tenho uma banda de Rock, o Fernando adorou. Aí, eu mandei meu currículo para o Rafa e ele falou que esse ano os projetos já estão encerrados, mas o ano que vem eles vão criar novos projetos. E, pode ser que eu venha a fazer parte. Não sei. Depende deles. Falaram que a Casa não está contratando, essas coisas... Mas, eu estou super empolgado. Eu estou me colocando em um lugar, Edu, que para o budismo que eu pratico, a minha missão nessa existência está clara. Que é ser professor de teatro. Agora, eu, sei lá, caso venha a participar lá na Casa, eu estaria nesse lugar ambíguo que não é nem professor, nem terapeuta, nem, sei lá, paciente, sabe? Então, realmente é uma crise mesmo. Quando eu perguntei para o meu analista, para o meu terapeuta, eu falei para ele: Eu falei, olha, vou ensinar o que eu aprendi a fazer. Se é um terapeuta, um professor, alguma coisa, tanto faz. Eu vou ensinar, tentar aplicar o que eu aprendi a fazer no mestrado, no Ueinz. Mas essa questão é super... Sei lá, dá muito pano para a manga. O Fernando tem interesse em discutir, também. Eu começo o texto, por enquanto, falando assim, olha, o mestrado é sobre educação. Eu chamei os professores para investigar essa parte. E a oficina eu dei para os atores, para eu me colocar no lugar de

encenador, sabe? Para eu poder ocupar esse lugar e aprender, também, como faz as coisas. É isso que eu falo no começo. Tentando até justificar. Mas, convivendo com os outros coletivos, tipo, a ODEC, o Coral, depois do filme da Isabela, isso é muito marcado. Tipo, mas e aí? Quem é responsável? Quem se responsabiliza? Quem são os coordenadores? Os pacientes? Os atores? E, eu fico pensando nisso; não sei se vou chegar a alguma conclusão, ou, se vou colocar isso no texto. Para mim, só o que eu te falei agora no início, não sei nem se isso eu vou pôr; mas, é um pouco por aí. O pessoal dos outros coletivos... Essas palavras todas. Mas, eu tenho muito contato com o pessoal da ODEC, eles falam: Cara, mas quem é que segura a bronca? Quem é que, pá, bota o CPF, lá? Esse tipo de coisa, entendeu? E para mim é interessante saber por que a final de contas, eu estou estudando o grupo. O máximo que eu consegui fazer, que eu escrevi e apaguei depois; que eu participei da Rede Arte (In) Comum; não sei se você já ouviu falar? Com a Isabela, com a Mariana, a Muni... Um monte de T.O. E a gente se organizava como uma rede, um coletivo. Mas, tinha os papéis. Por mais que esses papéis troquem. Mas, tem um papel que a gente chamava de guardião, que era quem mantinha o fogo aceso, tinha o papel que era o anjo que era quem cuidava para que todo o processo fosse tranquilo. Eu até pensei na figura do funcionário... E fui pondo isso no texto meio que viajando. Sei lá, por enquanto sem nenhum embasamento teórico. Eu estou estudando agora um texto que a professora deu sobre... Ah, de se criar o plural, como se cria uma pluralidade. Sei lá, estou estudando ainda, tenho muito o que estudar sobre isso. Não sei. Perguntei só para saber por que você já respondeu. (Risos)

Jayme: Agora, mudando um pouco de assunto, Edu. Eu tenho perguntado para todo mundo, se você lembra da primeira cena que você fez? Que você participou com o grupo?

Edu: Lembro.

Jayme: Me conta.

Edu: A primeira cena que eu participei com o grupo era uma espécie de tribo de nômades que ia atrás de alguma coisa e se encontrava com uma figura no meio do caminho; e tinha uma espécie de embate ali. A primeira cena eu fazia parte dessa trupe de nômades que estava atrás da Torre Babelina.

Jayme: O Peter contou um pouco. É muito legal!

Jayme: E você nunca estudou teatro, né?

Edu: Nunca estudei teatro. Nunca nem pensei em estudar teatro.

Jayme: E como você aprendeu a fazer essa cena, por exemplo?

Edu: Eu não acho que eu tenha aprendido, Jayme. Fazer cena. A minha ideia nunca foi aprender a fazer cena. Na verdade, a minha ideia sempre foi conseguir estar em cena sem ficar com muito medo ou com muita vergonha; ou, com muitas restrições. Era mais uma disposição de estar junto com todo mundo do que uma vontade de aprender a fazer teatro.

Jayme: Fazendo cena, ou, não, né?

Edu: É. Aliás, nessa peça da Torre Babelina tinha de fato uma torre. Que foi eu que fiz.

Jayme: Ah, que legal!

Edu: Nessa época eu era meio cenógrafo, também.

Jayme: Ah, você diz uma torre, cenografia, mesmo?

Edu: Isso.

Jayme: Ah, que legal. Nossa, olha só!

Edu: Durante algumas peças eu fiquei como cenógrafo junto com outras pessoas, então, eu fiz bastante coisa. Então tem mais a ver com estar nessa experiência do grupo Ueinz do que vontade de ser ator. Nunca tive vontade de ser ator.

Jayme: Mas, você acha que você aprendeu a ser Ueinz? Está aprendendo? Se isso se aprende? Estando lá a tanto tempo, Edu?

Edu: Eu não sei. Eu acho que o que a gente aprende é a conviver junto, ali. Isso a gente vai aprendendo. São muitos anos. São muitas experiências, juntos. Muitos tipos diferentes de experiências. Então, acho que isso, sim. Não sei se dá para chamar de aprender, mas conseguir ficar mais tranquilo no papel de ator.

Porque é como se eu tivesse dois papéis em cada peça. O papel de ator e o papel da peça, mesmo.

Edu: Acho que no Ueinzz, se tem alguma coisa que a gente conseguiu fazer esse tempo todo, é continuar juntos.

Jayme: Posso te falar uma coisa, Edu? Eu cheguei à conclusão que todos esses grupos são vitalícios. Tanto a ODEC, como o Coral, quanto o Ueinzz, são grupos vitalícios. Agora, lá na Casa, o Zoompresa, a banda, a CS, Compulsão Sonora; eu cheguei a essa conclusão. São grupos vitalícios.

Edu: Sim. Pode ser, mas não é fácil. Por exemplo, quando a gente foi convidado lá para a Finlândia, o cara que convidou a gente e que organizou tudo, o maior interesse dele era esse; era saber como a gente conseguia há tantos anos ficar juntos?

Edu: É um empreendimento difícil.

Jayme: Tá bom. Obrigado Edu.

Edu: Era isso?

Jayme: Era isso.

Edu: A única coisa que eu ia te falar que me ocorreu enquanto eu estava falando, é que tem essa tentativa do Ueinzz que é o que a gente gosta de fazer, que é tentar borrar esses lugares. Porque de fato eles existem. Alguém organiza e tal. Mas a gente procura deixar isso mais fluido. Tem vezes que alguém é cenógrafo, tem vez que é outra pessoa. Tem vez que alguém dirige, tem vez que é todo mundo, junto. Tem vez que não tem diretor. A ideia é fazer isso fluido mesmo. Nesse sentido, ouvindo você falar, talvez fosse interessante se desapegar um pouco do peso que essas palavras e lugares tem. Que é diretor, professor...

Jayme: Terapeuta, né?

Edu: Terapeuta, educação, anjo, guardião... Tudo isso carrega um monte de coisa que tende a estancar os lugares. Então, acho que só isso.

Jayme: Tá bom. Obrigado Edu.

Edu: Até quarta.

Entrevista 14: Ana Carmen Del Collado (17/07/2022)

Jayme: Ah é?

Na: Custa dez reais na Pulsional.

Jayme: Ah, eu vou procurar. Como é que chama?

Na: Diz, que é muito inspirador para quem vai escrever. Porque é um trabalho prático que não era para virar uma tese e acabou virando. A minha orientadora foi a Suely Rolnik. Chama Crianças na Rua. Ana Carmen Del Collado. É totalmente deleuziano.

Jayme: Ah, que legal! Esse meu, no final, é sobre o Ueinz. O processo criativo do grupo. Como eu não recebi a bolsa, eu ganhei a Capes, mas não recebi o dinheiro. No final, eu vou fazer uma brochura, alguma coisa assim, e vou distribuir para vocês.

Na: Ah, que legal!

Jayme: É. Você acompanhou, né? Primeiro entrevistei, sei lá, Ana, a Erika, o Peter, o Pedro... Como no começo a ideia era fazer sobre educação, eu entrevistei eles por eles serem professores também, eu achei que seria um bom caminho para investigar essa parte mais didática, se é que existe, né? E depois, aí o meu orientador, o Artur, disse: Quero que você entreviste o resto do pessoal. O pessoal que participou da oficina. Aí eu comecei a entrevistar, mas, mano, eu falei, não vou entrevistar metade do grupo e deixar a outra metade fora do processo, sabe? Eu falei, ah, quer saber, eu vou entrevistar todo mundo. E vamo que vamo!

Na: Você tem um trabalho muito legal, né, Jayme? Você tem uma participação no Ueinz que levantou o Ueinz de um jeito muito maravilhoso. Muito! Você tem uma criatividade parecida com o Ueinz que é a criatividade... Eu sempre gosto de dar um exemplo do Ueinz, do que que é o Ueinz; tipo assim: Como que a gente fez Kafka? A gente fez Kafka assim: A Erika, a gente tava fazendo uma oficina, aí, o Leo falou, eu vou sair para fumar. Aí, a Erika falou para ele assim, Leo, antes de você sair para fumar, você preenche esse relatório? Aí ele, quê? Sentou e foi preencher. Ele ia sair, não, não, não, agora você precisa responder umas perguntas. Porque Kafka é...

Jayme: Entendi.

Na: O Ueinzz funciona assim. Genuinamente a coisa nasce através de um... Finnegans Wake também surgiu assim. De uma cena que lembrou James Joyce. E eu acho que você chega de uma qualidade; de propor as cenas. Quando a gente fez também Cidades Invisíveis, quando a gente fez uma cena que ficou parecida com Italo Calvino. E você traz isso. Você traz esse... Essa expansão de um teatro que começa a virar cena.

Jayme: Olha, Na, se eu te contar você não vai acreditar. Lembra que você me convidou para aquele encontro dos terapeutas? Foi agora, a semana passada, retrasada. Eu sinceramente não sabia o que esperar. Porque você falou que era um encontro de um grupo, não lembro bem. Você me mandou o contato de um cara e depois mandou o link: Participa que eu acho que é a sua cara. E eu não sabia o que esperar. Não sabia se ia ser um encontro tipo Ueinzz, tipo coletivo. Quando eu cheguei lá eu vi que era um encontro de terapeutas, de psicólogos. Inclusive terapeutas que eu cito na minha dissertação. A Renata Berenstein, que faz o trabalho com os Incênicos, lá na Bahia. Estava todo mundo lá. Tinha assim, uns oito, nove terapeutas do Brasil inteiro. E eu ali! Foi só uma rodada de apresentação, pelo menos nesse primeiro encontro. Era, para além daquela ideia de rede, era uma ideia de ciranda. Teve uma moça que cantou no começo. Foi super legal. Aí, eu me apresentei assim, eu falei, olha, gente, eu não sou terapeuta, eu participo do Ueinzz, foi a Ana Carmen que me convidou. E tinha um pessoal da Casa lá. Eu já conhecia, assim, de já ter ido em algum evento na Casa, de ter visto alguma live na internet. Que é o Fernando Ramos, o Rafa... Eu me apresentei. Todo mundo se apresentou. Durante o encontro... Primeiro que foi muito rico porque eu não fazia ideia de que existiam tantos grupos de teatro que nem o Ueinzz no Brasil. Tem vários. Cada um lá falou uma lista, um monte. Eu fui anotando. Mas, o mais impressionante, o mais legal, é que durante o encontro eu fiquei com muita vontade de trabalhar com o Nando e com o Rafa. Não sei por quê. Foi uma coisa meio que nem o Pedro com o Ueinzz, pelo que ele me contou na entrevista. Ele falou: Eu vi os caras e falou: Eu quero fazer parte disso. Sei lá. Quero estar junto. Foi esse o desejo. Eu vi o Nando, o Rafa, tem a Isis, também. Eu fiquei com muita vontade de trabalhar com eles. Depois tinha terminado o encontro, você tinha me mandado o contato do Rafa, eu

mandei uma mensagem para ele falando, olha, Rafa, sou o Jayme, a gente se encontrou agora pouco. Ele não respondeu. Passou um dia, ele não respondeu. Eu falei, ah, mano, então eu vou tentar falar com o Fernando. Aí, pedi o contato dele para o Carlão, que tem o Leo, o Carlão, o Marcão, da banda, lá, da Compulsão Sonora. O Carlão me passou o celular dele e eu falei com o Fernando a mesma coisa que eu falei com o Rafa. E o Fernando, de bate pronto, começou a falar com o Rafa, e o Rafa me respondeu, o Fernando me respondeu. Eu contei que eu tinha uma banda de rock, o Fernando achou o máximo. O Rafa falou, olha, a ideia da ciranda é essa mesma. É para trocar. Para que as coisas se imbriquem. Que aconteçam relações, enfim... Mandei o meu currículo para ele. Ele falou que a Casa não está contratando agora. Falei desse desejo de trabalhar com eles. Ele falou que por enquanto agora no final do ano os projetos estão se encerrando, mas que o ano que vem eles vão pensar em novos projetos e aí a gente vai conversando e tal. Ou seja, eu estou em um lugar, pelo menos querendo chegar, de paciente para terapeuta. De ator para professor.

Na: Isso aí!

Jayme: E chegando em um lugar meio indefinido. Muito ambíguo. Porque eu me sinto um professor, eu pretendo fazer o que eu aprendi a fazer no mestrado; estudando Ueinz. Mas ao mesmo tempo é um lugar de... Sei lá, se eu for contratado eu vou estar recebendo para estar lá. Então, é um lugar mais de terapeuta. Ao mesmo tempo eu me vejo como um encenador.

Na: Você sabe que a Biba trabalhou lá?

Jayme: Ah, é? Que coisa!

Na: Eu sou terapeuta da Biba porque uma vez ela pediu meu telefone, ligou e falou que a única pessoa que eu fazia terapia... Porque eu trabalhei 25 anos na Casa; seria você. Eu sou terapeuta dela a muitos anos, mas ela fez um trabalho com o pessoal lá que foi muito legal.

Jayme: Olha! Eu falei com ela até recentemente, parece que ela está morando em Taubaté.

Na: Isso. Em Taubaté.

Jayme: Eu estava para ir para lá. Ela me chamou. Vamos ver se dá certo.

Na: Que ótimo.

Na: Como é o tema do seu mestrado?

Jayme: Olha, o tema é assim. Meio que Ueinz e educação. Performance e educação.

Na: Sei. O educativo do Ueinz.

Jayme: Seria assim: O que dá para fazer do Ueinz que dê para reproduzir.

Na: A nossa diferença do hospital dia A Casa; por isso que a gente saiu de lá, é assim: A gente não considera o teatro como tratamento. A gente considera o teatro como dando um lugar no mundo para uma pessoa que não importa se ela é neurótica, se ela é psicótica, se ela é “morgótica”, “borgótica”... O que ela for, ela tem um lugar no mundo como ator. E não é tratamento. Isso para mim é muito interessante. Porque foi o nosso rompimento, até. A gente saiu porque não está voltado para isso. Está voltado para a arte. Esse educacional; muito cuidado. Porque o educacional, o educativo é um jeito de a gente chegar instrumentalizando de um jeito leve. E instrumentalizando com o instrumento que a pessoa tem. Valorizando isso de cada um. Por isso que algumas pessoas tiveram dificuldade. Como o Petrônio, algumas pessoas, que tinham uma coisa mais espetacularizada e que o Ueinz vem de um outro jeito.

Jayme: Olha, Na, eu sou a encarnação do Ueinz; estou chegando a essa conclusão.

Na: Total! Total!

Jayme: Isso que eu estou me tornando, querendo me tornar, é uma encarnação do Ueinz. É isso. Um lugar no mundo. Esse lugar no mundo. O Ueinz me deu um lugar no mundo. Eu saí desse lugar, que meu terapeuta fala do pijamão, para um cara que acorda antes das 10:00 todo dia. Assim, estou vivendo isso agora, fazendo mestrado, e eu fico com essa vontade de cumprir esse papel.

Na: Sim, um ideal.

Jayme: Ser exemplo para mais gente.

Na: Ser esse instrumento de passagem. Esse voluntariar generosamente alguns aprendizados que muita gente possa acessar.

Jayme: Falar ó gente estou aqui, consegui, vim por aqui, fiz isso, tal, aquilo outro, vim por ali, pá, pá. Para os caras, se eles quiserem, conseguirem também se for o caso. Mostrar que é possível. É possível ter uma namorada, morar sozinho, ganhar um salário. Ter um lugar no mundo e um lugar melhor.

Na: Para você escrever é fácil?

Jayme: Muito difícil. Muito difícil.

Na: Para mim também.

Jayme: Eu sou muito compacto. Quando eu vou escrever uma coisa que eu pensei, eu escrevo três linhas e acaba. O Artur está sendo muito importante porque desde o começo ele percebeu isso e ele falou, Jaymão, eu quero que você escreva um diário todo dia da pesquisa.

Na: Isso. É nisso que falam que meu livro ajuda. Umás judias muito inteligentes e maravilhosas escreveram um Pós Doc e falaram para mim: Eu li seu livro e ele me ajudou muito a ser simples, mas, por que? Porque foi um trabalho que eu fiz em mil novecentos e já nem sei se oitenta e dois, oitenta e cinco... Eu fui para a praça da Sé meio que ficar com as pessoas da rua nos mocós. Todo dia eu escrevia um diário e foi desse diário que virou o livro. Eu até chamo que fazer tese chama mamografia, não monografia. Porque quando a gente faz mamografia... Aperta aqui, aperta aqui, aperta aqui... (Risos). Eu digo que é igual uma mamografia. Putz, a Suely falava assim: Dessas três páginas eu quero cinco. Foi um parto. É um parto, mas é bom porque vai saindo. E se eu fosse você eu pegava algumas coisas do Ueinzz, alguns filminhos... Você estava na praia? Quando a gente foi na praia?

Jayme: Estava. Estava.

Na: Então, na praia você tem essa... Essa escrever sobre essa ação. Sabe? Com a Juliana agora pouco, você e o Leo. Você tem uma ventosa. É dessa ventosa que você tem que escrever. Desse lugar. Que brota, que sai. E não ter muito, será que tá bom, será que não tá bom, sabe? Solta. Solta que você tem potência.

Jayme: Legal! Vou ler seu livro, Na. Vou procurar. Eu já li o da Ana, vou ler o seu também.

Na: Maravilhoso.

Jayme: Como eu fiz o mestrado inteiro online, eu queria te contar. Eu não pisei na USP. Eu não pisei na USP nesses últimos dois anos. Não pisei na USP, foi tudo online. E a entrevista com o Leo foi muito importante, porque... Ou seja, afinal de contas eu ainda estou no começo. O que eu aprendi a fazer no mestrado, eu aprendi online. A fazer online. Até me interesse por tecnologia, acho legal e tal, o Artur também. Mas entrevistando o Leo, foi esses dias, porque assim, a Ana ela tem essa trajetória, esse percurso como encenadora que vem lá do Renato Cohen que foi professor dela e ela dá esses jogos, esses aquecimentos pra gente.

Na oficina que eu dei para o Leo, para o Marcão, pro Carlão, pra Val, eu fiz a mesma coisa, só que online. Aí o Leo falou uma coisa interessante na entrevista que ele falou assim, olha, quando... Um pouco antes da Juliana chegar, a Ana fez umas propostas de falar outra língua, não sei se você lembra? Ela mostrava uns trechos de filmes e tinha essa coisa de falar em outra língua e traduzir em mímica. O Leo falou, olha, eu não consegui. Não criou conexão comigo. Porque, a bem da verdade, tudo bem, a gente trabalhou esse tempo todo online - o Ueinzz - mas cena que é bom não aconteceu.

Na: É. Não aconteceu.

Jayme: Agora, na oficina com o Leo, com o Marcão, que eu fiz separado, rolou. Ele falou, rolou. Que foi aquela ideia da música do Sepultura que a gente mostrou depois.

Na: Maravilha foi aquilo.

Jayme: Se caso me chamarem na Casa, alguma coisa assim, eu acho que eu vou propor um projeto online para eles. Que é mais ou menos o que eu sei fazer. Claro, que tudo pode acontecer. Mas, esse é o plano. É por onde eu estou indo, sabe? Que é um lugar que eu mais ou menos já conheço.

Na: O meu percurso no teatro não começou na Casa. Eu fiz parte em 1976 do grupo de teatro do Museu de Arte Moderna. Eu trabalhava com Flávio Império,

eu trabalhava com a mulher do Fernando Peixoto, Regina Braga; com um povo de teatro. Que era um grupo que a gente apresentou várias vezes. Assim, já tinha uma coisa muito forte com teatro. Quando eu fiz sociologia na USP, eu continuei nesse grupo. E aí, quando eu precisei ganhar dinheiro, já estava com três filhos; fui para Casa, o que apareceu o grupo de teatro, eu chapei! Estava lá desde o primeiro dia. Maravilhoso. Fiquei encantada porque a gente não estava lá. A gente tinha um grupo de rádio que era muito legal.

Jayme: Olha!

Na: Mas, aí começou o grupo de teatro. Não é todo mundo que se adapta ao Ueinzz. O Ueinzz tem uma singularidade muito específica de grupo de teatro.

Jayme: Sim. Eu vejo muito isso.

Jayme: Eu vou te dar um exemplo. Quando eu estava conversando com o Rafa e com o Nando, eu fiquei com muita vontade de trabalhar com eles. E a impressão que eu tenho é que todo mundo já passou pela Casa. Todo mundo que eu conheço já passou pela Casa. Inclusive, o meu terapeuta.

Na: Quem é o seu terapeuta?

Jayme: Ele chama Rodrigo Blum.

Na: Ah, o Rodrigo, maravilhoso.

Na: Você não quer me perguntar nada? Pode perguntar. Se você quiser saber alguma coisa...

Jayme: Olha, eu vou te perguntar, Na. Uma coisa que eu pensei em te perguntar. A única coisa. Você conheceu o Renato Cohen?

Na: Muito. Eu participo desde o primeiro dia.

Jayme: Olha! Como que ele era fisicamente?

Na: Ele era careca, tinha cabelo só aqui do lado. Ele era muito amoroso, ele tinha um corpo parecido com o do Carlão só que mais cheinho. Ele olhava para mim e falava assim: Um dia eu vou fazer Frida Kahlo com você. Você é a cara da Frida Kahlo. Vou botar um bigode em você. Quase que eu falava: Não precisa nem botar é só deixar crescer.

Jayme: (Risos)

Na: Ele gostava dos exercícios. Ele gostava de fazer aqueles exercícios que você aponta e solta a flecha; ele tinha uma coisa de exercício muito forte. Muito. Muito. Muito. Deliciosa. Com ele a gente estava sempre em ação. Tanto é que eu queria muito que a Camila, filha dele, viesse dar umas oficinas para a gente.

Jayme: Ah é! Que legal. Seria ótimo.

Na: O Renato era uma pessoa muito especial. Muito. Muito *low profile*. Era muito, muito, especial. Ele tinha essa coisa do Work in Progress que é essa soltura... Isso que para mim é teatro. Eu não gosto muito de teatro. Aquele teatro de: Vamos, venha. Aquilo me dá um troço.

Jayme: Eu também não gosto. Eu também não gosto.

Na: Então, essa coisa mais genuína que te expande, para mim era bem gostoso.

Na: A pergunta que você pensou em fazer para mim foi sobre o Renato Cohen?

Jayme: Como ele é fisicamente, se ele é alto se ele é baixo. Eu estou tentando imaginar como ele era, sabe?

Na: Não tem na internet? Se você puser Renato Cohen?

Jayme: Eu vejo muito, Na, na minha trajetória, eu vejo muito nascendo com o Renato Cohen e eu vejo um pouco a Ana vindo mais depois dele, quase uma discípula, uma coisa assim.

Na: Totalmente. A Ana, totalmente.

Jayme: E eu me vejo como discípulo da Ana. Porque o que eu aprendi a fazer, que eu estava te falando, que eu estou fazendo agora, o mestrado, a Casa que eu quero fazer, se for o caso, é muito o que eu aprendi observando com a Ana, conversando com ela, trabalhando com o grupo. Essa coisa da ventosa. Porque eu tenho uns trabalhos como performer solo também.

Na: Ah, que legal!

Jayme: Foi essa ventosa que eu ganhei no Ueinz. Ninguém me ensinou aquilo. Sei lá. É estranho falar, mas foi ali que eu percebi que tinha ali uma ventosa. No peito, assim.

Na: Sim. Você atuou nela. Você aceitou.

Jayme: Eu descobri a minha profissão. Tanto que quando me perguntam eu falo que eu sou ator porque é mais fácil para a pessoa entender, mas eu me considero um performer. Eu estou criando coragem para me assumir como performer. Não sou ator. Eu sou performer. Detesto teatro. Detesto gente de teatro. Eu sou performer. E fiz uns trabalhos até nuns lugares legais, de performance. Me convidaram. Porque o mestrado está abrindo muitas portas. Fora a parte de educação, mesmo. De aprender a fazer o negócio. De pensar sobre... De conseguir reproduzir. Essas coisas. O mestrado, puxa, para mim foi... Eu estava até falando para a Isabela, lembra da Isabela?

Na: Lembro. Umbuzeiro, querida.

Jayme: Eu vou convidar ela. Ainda não convidei, mas ela vai ser uma das suplentes da minha banca de qualificação. Eu quero chamar. Eu já chamei o Peter e ele topou.

Na: Ai, que bom! Que ótimo!

Jayme: Eu considero que o mestrado que eu fiz foi bem-sucedido. Porque eu tinha uma pergunta no começo, que durante o mestrado, nas aulas, eu respondi. Que era assim: Dá para ensinar Ueinz? Eu consegui reproduzir em uma aula com um grupo, com a sala de aula, turma de alunos. E aí, vem a segunda pergunta: Bom, se dá para ensinar, é possível reproduzir esse método? Porque quando eu fiz a oficina com o Leo, com o Carlão, criou-se aquela conexão. Então, último objetivo do mestrado, da minha dissertação, da minha pesquisa, por enquanto, era levar essa conexão para o grupo e ver se saía uma cena; esse era o meu grande objetivo final desde o começo. Não sei se você vai lembrar desse ensaio, a Erika não estava e aí a gente repetiu. Então, levou a música do Sepultura e depois a gente fez de novo aquele jogo das vozes que foi uma coisa muito louca só de gestos em silêncio com o grupo.

Na: Eu lembro.

Jayme: Não sei se a Ana percebeu, mas no final do ensaio a Erika perguntou para o Aécio quando que era o aniversário dele; porque eu acho que era aniversário da Val no dia, e o Aécio falou que a data mudou. (Risos) Como assim

seu aniversário mudou? Ele falou, pois é, eu fui tirar meu RG e me falaram que era outra data, inclusive, mudou meu signo. A Ana brincou, vamos chamar o Rodrigo. Vamos chamar o Rodrigo que faz mapa astral. Ou seja, ali estava uma cena. Que pode acontecer, não acontecer, tanto faz. Mas o fato é que armou ali um esquema que, eu acho, que se estivesse o corpo ali, ou talvez no futuro, se a gente voltar presencial, podia ser que nascesse alguma coisa dali, entendeu?

Na: Sim. Esse genuíno que eu acho que o Ueizz dificilmente dá para usar essa palavra que você usou. Método. Porque não tem método. Tem isso. As cenas são criadas através de alguns exercícios que aparecem. E isso que eu acho que é a singularidade do Ueizz.

Jayme: Mas o trabalho é todo sobre isso, Na. Esse método é isso. São os exercícios que criam a conexão e a conexão leva a criação de cenas e as cenas levam a criação de espetáculos.

Na: O surgimento.

Jayme: É a criação dessa conexão.

Jayme: Porque, na aula que eu fiz que deu certo essa cena, você tinha que ver que incrível. Os caras que estavam lá, os alunos que estavam participando, não tinham trajetória pela saúde mental, não eram atores; eram os alunos da turma e a coisa aconteceu do nada. Foi muito impressionante!

Na: Que ótimo!

Na: Isso é maravilhoso! Eu sou chamada de vez em quando para ir na extensão da USP que é em Santos, nunca lembro o nome daquela faculdade... Para dar exercícios. Uma vez eu fiz um trabalho todo só dando os exercícios. Que é muito gostoso, né? O que surge... O que sai. É uma coisa de um nascimento de um aniversário; o que cada um trazia. E isso é muito interessante... Como surge. Eu acho que você é a pessoa especial para isso.

Jayme: É o caminho que eu estou fazendo, Na. Eu não sei se eu vou ser um terapeuta, se eu vou ser um professor, se eu vou ser um encenador, para mim tanto faz. Eu vou seguir esse caminho que foi o que eu aprendi a fazer. A única coisa que eu sei fazer; por enquanto.

Na: E você faz muito bem. Você faz com uma sutileza, você tem uma escuta do outro, você tem uma coisa muito genuína, Jayme. Eu acho que é um caminho que é para você, mesmo.

Jayme: Na performance, essa coisa da ventosa que você falou, há poucas performances que eu já fiz fora; na faculdade... Até em uma galeria. Mas essa ventosa eu já nasci com ela.

Na: Está escrita em você.

Jayme: Só no Ueinz eu descobri que eu tinha. Para mim é natural, sei lá, é espontâneo. Acho que não só para mim. Acho que para todo mundo ali; não sei explicar. Mas para mim, pelo menos, é uma coisa inata, sabe?

Na: É genuína sua e é muito importante você estar fazendo disso uma profissão, uma busca disso... Se legitimar e agregar esse valor com muita intensidade. Porque, de fato, você está amalgamado nisso. Tem uma fôrma que é muito sua. E você pode ter exercitado no Ueinz, algo que te legitime nisso, mas que, de fato, tem um lastro seu.

Jayme: E o que dá para fazer é estudar a respeito.

Jayme: Ah, então a ventosa é redonda? Ah, a ventosa é redonda, olha, ela tem várias camadas... Tem um pedacinho torto, olha só como ela é, ela é transparente.

Na: Olhar para ela.

Na: Eu acho outra coisa muito interessante: As palavras que aparecem no Ueinz. Lembra o Fabrício que falava: Às vezes isso parece que está “deparalelado”? Essa palavra é muito boa. Porque tem uma coisa que é por isso que tem uma coisa mais inédita. De estar, de fato, “desparalelado”. Que a coisa não vai seguindo uma rota. O caminho é curvo. O caminho é amebal. Tem amebas nesse caminho; e eu acho que você tem uma potência nisso.

Na: Eu comecei, nesse livro que está escrito, na praça da Sé, dando exercícios teatrais.

Jayme: Ai, jura? Que coisa, Na!

Na: Foi bem interessante. Trabalhei com o padre Júlio.

Jayme: Isso aqui foi a Ana que me indicou. Isso daqui. Olha a pilha. Olha a pilha de jogo teatral que tem. Deve ter mais de mil. Deve ter mais de mil! É um da Viola Spolin. Chama: Jogos teatrais...

Na: Eu tenho esse livro.

Jayme: Isso aqui salvou a minha vida. Foi uma indicação da Ana.

Na: É muito bom. Eu usei muito esse livro. Eu usei muito na época. Eu usei muito o Boal, também. Mas o Boal, hoje em dia, eu acho ele ultrapassado. Mas eu usei também muito. Eu precisava ler o meu livro de novo. Ele é muito pequenininho. Mas ele ajuda. Ele ajuda com palavras. Como ele é muito Deleuze, Guattari, muito esquizoanálise, ele ajuda em muita coisa.

Na: Que, bom, Jayme. Eu estou super as ordens, quando quiser me mandar alguma coisa. Olha, escrevi isso, o que você acha? O que eu puder ajudar...

Jayme: Ah, obrigado, viu, Na?

Na: Eu estou à disposição, tá bom?

Entrevista 15: Rodrigo Sano (28/2/2023)

Jayme: As perguntas são se você lembra da primeira cena que você fez no Ueinzz? E se você aprendeu a fazer aquilo com o grupo?

Rodrigo: A primeira cena que eu lembro de ter feito, que eu mesmo fiz, aliás, é a cena do Adão e Eva; e eu comprei o livro falando da história deles. Da árvore, da cobra e do fruto proibido.

Jayme: Você acha que aqueles jogos teatrais que a Ana dava ajudaram você a criar a cena?

Rodrigo: Sim. Bastante.

Entrevista 16: Carolina Audjemian (03/3/23)

Jayme: Carol, o que você mais gosta aqui no teatro?

Carol: Eu gosto de participar, da convivência com as pessoas e de fazer parte de uma coisa que eu gosto.

Jayme: Você acha que você aprendeu alguma coisa aqui com o grupo? Que te ensinou alguma coisa?

Carol: A união do grupo.

Jayme: Tá bom. Obrigado.

Entrevista 17: Elisa Band (17/03/23)

Jayme: Você trabalhava com o Renato Cohen, é isso?

Elisa: Isso. Eu me formei na Unicamp em 1998 e naquela época a gente convidava uma pessoa que a gente quisesse para dirigir o trabalho de formatura e a gente convidou o Renato. A gente fez uma peça performance muito legal. Eu fiz o K com o Renato e a gente começou um grupo. E nessa época ele dirigia o Ueinzz e eu fui assistir como espectadora e amei. Nossa! Eu fiquei muito impressionada.

Jayme: Você acha que você pegou alguma coisa do trabalho dele no seu trabalho?

Elisa: Nossa, eu acho que bastante. Primeiro a performance que eu nem sabia o que era direito antes de trabalhar com o Renato. De fazer com ele a montagem. Eu acho que foi muito instaurador para mim nesse sentido. Ele tinha uma liberdade muito grande de usar procedimentos de várias áreas, de várias linguagens, bem livremente. A visão de performance, de não linearidade, que eu tomei contato nesse trabalho com o Renato e que me influenciou a vida inteira. As vezes eu até fico pensando. Nossa, já pensou se a gente tivesse chamado uma pessoa do realismo. A turma estava dividida entre o Renato e uma pessoa do realismo. Eu votei no Renato. Mas tinha uma galera que queria outra pessoa. A minha vida talvez fosse totalmente diferente. Porque aí eu teria feito um

negócio realista. Não sei se eu ia entrar para o mundo da performance. Sei lá. Então, sim. Me influenciou bastante.

Jayme: Ele chegou a te dirigir, foi isso?

Elisa: Sim. Durante um ano e depois a gente começou um grupo e ficou trabalhando. Ele me dirigiu bastante.

Jayme: Você lembra como era a cena mais ou menos?

Elisa: Tinham várias cenas. Que a gente fazia uma peça que tinham muitas cenas coletivas. Então, eu lembro que era inspirada na mitologia egípcia e em um livro do Klebnikov que chama K e a gente pegava textos desse livro. Eu lembro que tinha uma cena que eu escolhia um texto e eu fazia um improviso. Tinha um vagão de trem desativado nesse museu. Deixaram a gente usar. Daí eu ficava com uma asa de folhas secas andando em cima desse vagão. Tinha uma outra cena que eu fazia uma dança meio no escuro. Eu lembro que o Renato fazia assim: Elisa, mais Butô. E virou piada interna do grupo porque eu nem imaginava o que ele queria dizer. Fui tentando me virar para imaginar o que era isso. Então, ele tinha um jeito de dirigir muito singular. Por que as vezes ele ficava dirigindo a cena e falando o que ele queria, as vezes parecia que ele estava olhando para outro lugar, ele ficava com uma atenção meio distraída parece que para captar a atmosfera da cena. E ele usava óculos escuros. Então, as vezes a gente ficava incomodado, parece que ele não está nem olhando. Só que acho que ele estava antenando. Ou, prestando atenção do jeito dele que não era um jeito direto.

Jayme: Você lembra se ele dava aquecimento? Algum jogo?

Elisa: Dava vários. Alguns ele dava. Alguns ele deixava a gente dar. Mas, ele gostava de fazer Kempô. Só que tudo assim de um jeito muito selvagem. Do jeito dele. Ele fazia do jeito dele. Então, tinha um que era Kempô. Que era você ficar imitando bichos. Tinha outro que ficava uma pessoa, encostava na parede, e a outra fazia assim. Vou fazer mas sem ser de verdade. Tinha que fazer assim. Como se fosse, tinha que pegar no pescoço da pessoa como se fosse enforcar, mas não de verdade. Não era violento, mas era um pouco forte. A gente tinha que ficar meio esperto. Tinha danças. Muita dança. Ele, na época, estava

gostando muito de um disco do *Dead Can Dance* que era uma pegada meio eletrônica, meio ritual. E a gente ficava dançando muito essas músicas do *Dead Can Dance*, dançava outras músicas. O que mais? As vezes um de nós conduzia o aquecimento. As vezes não tinha aquecimento. Tinha dias que a gente ia andar no mato e era uma experiência esse dia. Era isso. Não era que sempre tinha um aquecimento e uma cena. Poderia variar muito o formato do que acontecia no dia. Então, várias vezes teve aquecimento, mas várias vezes não teve também.

Jayme: E tem algum jogo que você repete até hoje?

Elisa: Tem. A persona. Provavelmente eu já modifiquei. Eu não repito. Porque é impossível repetir porque eu trabalhei com algumas pessoas de corpo que tinham outras visões que eu acho complementar a essa ideia de persona do Renato que é você construir um outro de si que não é mais você mesmo, mas ainda não é um personagem.

Jayme: O mito pessoal.

Elisa: Ele pegava a partir dessa ideia de mito. Eu pego um pouco mais pela coisa do corpo, do desequilíbrio. De achar outra configuração corporal. Ele trazia isso do mito pessoal. Você falando me lembrou agora, mas essa palavra, essa ideia do mito pessoal, eu fui indo mais pelo lado dessa outra... A gente fez um dia até no Ueinz... Que vocês fizeram... Aliás, isso não tem a ver com a entrevista, mas é uma coisa legal de retomar para o Telúrica porque eu lembro que você fez uma coisa muito legal...

Elisa: Além da persona, deixa eu lembrar se tem mais coisa do Renato.

Jayme: Algum jogo que seja o seu preferido.

Elisa: Acho que eu lembro da persona e mais do que um exercício essa liberdade de você poder se alimentar de várias fontes.

Jayme: Transmitiu...

Elisa: Essa liberdade de você poder usar de várias fontes de várias linguagens sem achar que você tem que ser o detentor de um conhecimento X. Que tudo bem fazer desse jeito e que é legítimo.

Jayme: E ele é um cara, a Ana falou isso na entrevista, acho que o senso de humor dele, porque você tem um senso de humor, nem todo mundo percebe, mas eu vejo e acho muito engraçado. Mas ela disse que ele tinha uma coisa muito de sustentar a ambivalência, sabe? Deixar as coisas... Não é uma coisa nem outra, mas... E tudo bem. (Risos) Sabe? Não sei. Não conheci ele.

Elisa: Ambivalente como? Não sei. Acho que ele tinha um senso de humor ele era engraçado. É, ele tinha uma ironia, uma coisa meio querer sempre parecer... É eu entendo o que você está falando. Eu não saberia explicar com minhas palavras. Mas você falando eu lembro dele ele tinha um sorrisinho. Ele fazia uns comentários. Ele falava: mais Butô. Você falava, oi?

Jayme: Ele entrava em cena?

Elisa: Entrava. Entrava em cena e mudava coisa de cena até o último minuto. E as vezes ele queria mudar algumas coisas impossíveis. A gente falava, não. A gente vetava. Então, era muito legal. Porque tinha essa liberdade da gente falar: - Ah tá bom, vamos mudar isso. Aí tinha coisa que a gente falava, isso não dá Renato. Aí ele falava: Então, tá bom, deixa para a apresentação que vem. A gente era rebelde também.

Elisa, ao final da entrevista disse que o trabalho do Renato instaurava uma atmosfera. Imagino que a mesma atmosfera citada por Peter sobre a Companhia.

Entrevista 18: Luan Bittencourt (31.3.2023)

Jayme: Luan, você lembra qual foi a sua primeira cena no grupo?

Luan: Lembro, sim. Foi na verdade um... Já foi o que seria, na real, uma parte de uma esquete do atual espetáculo Telúrica. Que já era o confronto de Deus, Lúcifer, com a Eva. E aí eu posso dizer que eu recebi o papel de Deus, porque foi o Rodrigo o outro artista que interpreta Deus que me deu essa ideia de performance. Performar Lúcifer.

Jayme: Como é que surgiu a cena? Você acha que os exercícios que a Elisa propõe ajudaram a criar o personagem? A cena com o Rodrigo e com a Val?

Luan: No meu caso, em especial, eu estou muito mais voltado para as visuais, então, foi um desafio vir para as cênicas de novo. Mas esses exercícios colaboram bastante. Foi muito rápido porque foi muito espontâneo. Mas o Rodrigo, no caso, ele já tinha uma espécie de sinopse para a gente criar em cima que já era sobre esse conflito de Deus e Lúcifer.

Entrevista 19: Paulo Rogério Araújo da Cruz (Dersu) (03.04.2023)

Por email Dersu enviou o seguinte depoimento:

O grupo Ueinz e seu modo de ser-estar. Não é fácil entrar em um grupo que já está formado. Estruturado. Com uma história e que caminha pra frente pegando outras experiências e se alimentando e se transformando e se modificando e modificando todos e tudo. As impressões que tenho é que o grupo de pessoas que se reúnem sob o nome Ueinz reflete o que a sociedade está passando no momento atual, mas com umas diferenças. O grupo Ueinz se agrupa para fazer teatro. Fazer arte. Fazer cultura. Isto é importante para todos os participantes. Todos tem consciência deste fato e este fato faz com que os participantes voluntariamente se afastem da vida que está fora do grupo. Fora do grupo a competição é acirrada; há uma enxurrada de informações; existem as famílias; os pensamentos viciantes tomam conta da mente de todos; preocupações econômicas veem a tona com força; medo; solidão; será que eu não estou perdendo tempo com esse pessoal? Mas, se reunimos e percebemos que não conhecemos algo mais perfeito ou mais profundamente humano do que este tipo de relacionamento. Mas, precisamente, essas relações só são humanas se forem em profundidade, elas não se gabam de parecê-lo, ou pelo menos de parecerem reais. Permanecem sendo um trabalho de arte. Todos no grupo Ueinz são artistas e eles sabem, perfeitamente, que nunca um relacionamento pode se dar dessa forma, mas eles criam essa atmosfera tão particular para que os espectadores se reconheçam. Localizando e especificando, restringe-se. Não há verdade psicológica, senão particular, é verdade, mas não existe arte senão geral. Todo problema está precisamente aí, em exprimir o geral pelo particular, em fazer exprimir pelo particular o geral. Ao mesmo tempo tão verdadeiro e tão distanciado da realidade, tão particular e tão geral, ao mesmo tempo, tão humano e tão fictício quanto Tartufo, Hamlet, Telúrica.

Entrevista 20: Felipe Shimabukuro (6.03.2023)

Felipe: Boa noite, Jayme, tudo bem? Então, eu estou mandando agora esse áudio para responder aquela primeira pergunta que você me fez sobre a atmosfera do Ueinz. Eu vou tentar não ser muito longo, para mim a atmosfera do Ueinz, ela não é sempre a mesma. Ela varia muito. Conforme o dia, o estado de humor, o clima, as pessoas. O que a gente faz nos nossos encontros. Mas, mesmo com essa variação toda, a atmosfera predominante para mim, mais frequente, é de uma energia positiva muito grande. No sentido de que eu sinto das pessoas um respeito, uma sinceridade e uma espontaneidade muito grande. E isso tudo também me faz sentir muito a vontade e gostar muito e desejar muito estar com vocês e me reunir com vocês lpa nas sextas-feiras porque é um sentimento positivo de respeito, de sinceridade, de sentir a vontade. Tudo. Que é muito raro sentir na maioria dos outros lugares que eu frequento na minha vida. Seja com outros amigos, ou quando eu estou com a minha família, ou quando eu estou no departamento de filosofia na USP. Eu não sinto nada disso de quando eu estou no Ueinz. Porque são situações que são uma energia muito negativa. Uma forma de desrespeito, de falsidade, de artificialidade. Que me tira a vontade e o desejo de estar nesses lugares. A atmosfera do Ueinz para mim, ela é extraordinária e fora do comum em relação aos lugares que eu costumo conviver no meu dia a dia com outras pessoas. E a última coisa que eu queria falar da atmosfera, é que tem alguns momentos as vezes que são mais raros e que não acontecem sempre, mas quando a gente está fazendo uma cena, alguma coisa, quando tem música, e que parece que é um momento mágico teatral que se cria e que eu fico muito emocionado. As vezes já até chorei. De sentir uma emoção de uma beleza muito grande. Eu lembro por exemplo daquela cena do Dersu com a Rosana andando bem devagarinho com as luzes e tudo. Aquilo foi um momento dos mais mágicos da minha vida e desde que eu estou frequentando o Ueinz.

Felipe: Sobre a segunda pergunta, se eu gosto dos exercícios, isso depende dos exercícios, tem alguns que eu gosto mais, tem alguns que eu gosto menos e tem alguns que eu não gosto muito. Eu não lembro exatamente de cabeça, mas, em geral, eu gosto dos exercícios. Também tem uma coisa importante, que como

para mim a experiência teatral, ela é uma grande novidade, é a primeira vez que eu tenho esse tipo de experiência, então quando tem os exercício eu fico menos em uma posição crítica e mais em uma posição de abertura para experimentar e sentir as emoções, o corpo, tudo. E ver. Então, eu não tenho uma posição muito crítica, mas as vezes eu não gosto. Não sei se é um exercício corporal, mas tem um, não sei se é um exercício corporal, mas quando a gente ficava em fila e passando como se fosse uma celebridade, eu não gostei. Mas, não sei se dá para considerar esse um exercício corporal. E teve um que eu gostei muito que era um que você tocava na parte do corpo de uma pessoa e ela continuava o movimento, aí depois tocava em outro e ela fazia outro movimento e tudo.