

Viagem no tempo, o teatro em livros

147



Edécio Mostaço¹

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Uma sutil e bem-vinda torção se produziu nos hábitos do fazer teatral nos últimos vinte anos: a documentação desse fazer, verificável com a publicação de muitos títulos organizados pelos mais conhecidos e consequentes agrupamentos cênicos do país. Se antes uma seara difícil e trabalhosa para os historiadores, demandando, em não poucos casos, o recurso à história oral, às fontes jornalísticas ou peritagem em arquivos mal estruturados e incompletos, a prática cênica, nessa nova perspectiva, tornou-se infinitamente melhor conhecida e apreendida.

O fenômeno é recente e marca, sobretudo, a última década do século XX e a primeira do atual. Contando com patrocínios de empresas ou amparados em editais de auxílio nos diversos planos da administração pública, nossos grupos lograram, entre outras atuações

¹ Doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Ensaísta, crítico.

meritórias, reunir em volumes aquilo que de mais significativo construíram enquanto cena. Além dessa documentação (que ajunta críticas, ensaios de interpretação, documentos de processos criativos empregados, plataformas teóricas e poéticas, entrevistas com participantes ou auxiliares etc.), muitos deles conseguiram também registrar em DVD seus espetáculos, difundindo para um público mais amplo aquilo ofertado em cena. E tais perspectivas constituem, por óbvio, um grande avanço em relação ao futuro.

Trataremos, em seguida, de cinco desses trabalhos, escolhidos por amostragem dentro de uma seara que dispõe de publicações semelhantes lançadas por outros coletivos, como a Cia. do Latão, a Cia. Livre, a Amok, o Folias d'Arte, o Engenho, o Grupo XIX, Os Satyros, a Cia. de Stravaganzza, o Teatro de Seraphin, os Clowns de Shakespeare, o Erro Grupo, nos diversos quadrantes do Brasil, para não estendermos demasiadamente esse breve inventário. São publicações que, dentro de seus propósitos, vão bem mais fundo que o principal: retirar de gavetas particulares muitos materiais que, em outras épocas, teria ficado no esquecimento ou relegado ao fundo de baús.

Ao redor da prática

Algumas questões preliminares despontam. Do um ponto de vista historiográfico, como tratar essa produção contemporânea? Novos rótulos surgem diuturnamente disputando primazia nesse ambiente: história do tempo presente, narrativas em processo, história do cotidiano, história integrada, entre outros, fazendo eco à multiplicidade de enfoques que se avolumou desde a História Nova. O foco fechado sobre a trajetória do grupo, por outro lado, deixa fora das considerações não apenas seus pares coetâneos como o contexto onde ele vive e se desenvolve, quase sempre tomado apenas em caráter genérico: em que sociedade surgiu e se desenvolveu, quais suas plateias, que formações técnicas específicas seus membros dispõem e como manejam saberes para solucionar determinadas tarefas? Várias dessas questões não estão respondidas nesse material.²

² Para essas e outras indagações, observar os ensaios reunidos em CHARTIER, Roger, *Práticas de leitura*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

Se a História não é a historiografia e se essa última demanda alguns cuidados em sua articulação, isso tem a ver com o estado da arte, por assim dizer, em relação àqueles rótulos antes enunciados, procurando identificar o lugar de fala que esse conjunto de documentos alberga. E, para tomar o rasto de Certeau (2004, p.264), “a história se define inteira por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela sua relação com os limites que o corpo impõe”, onde os acentos aqui destacados não costumam ser os mesmos emprestados pelos artistas aos mesmos termos. Ou, dito de outro modo, o que o presente aqui expresso detém de próprio e singular para o futuro?

Na outra ponta está o leitor. Também a leitura dispõe de uma história e se articula a partir de suas próprias condições, não apenas a atenção e foco a ela dispensada como, mais especificamente, seu grau de apreensão dos signos que boiam nas páginas, conferindo-lhes importância e destaque, capacidade de articular mensagens e informações, “uma reserva de formas que esperam do leitor seu sentido”, como explana de Certeau (2004, p.264). Ou seja, se a leitura é um constructo do leitor, na qual empenha seu corpo, inteligência e enciclopédia, bem como seu discernimento e capacidade de síntese, deambulando entre as astúcias da escritura e a normatividade da obra lida, é preciso ir além do senso comum ali presente.

Os grupos selecionados para essa amostragem possuem algumas características em comum: foram fundados há mais de quinze anos, se desenvolveram em torno de um núcleo de fundadores, garantindo a continuidade do projeto e as transformações nele cabíveis, obtiveram, em algum momento, subsídios ou aportes financeiros que permitiram não apenas suas sobrevivências materiais como adquirir ou custear sedes próprias, o que permitiu o desenvolvimento de outras atividades paralelas, para além daquelas precipuamente comprometidas com a construção da cena. Tais características imprimem às suas trajetórias certos parentescos, ao lado de acentuadas diferenças, marcadas sobretudo pela diversidade das regiões geográficas de nascimento e instalação, composição da equipe e amplitude de seus projetos culturais.

Uma última palavra sobre as origens dos recursos: elas se beneficiaram de editais públicos da Petrobras, companhia petrolífera estatal que, desde o início do século XXI até 2012, lançou-se ao patrocínio de projetos artísticos nas várias áreas das expressividades artísticas, viabilizando não apenas iniciativas pontuais como, especialmente, a manutenção e regularidade das atividades. Além desses preciosos recursos, os grupos instalados em São Paulo puderam contar ainda, em modo complementar, com aportes oriundos do Programa Municipal de Fomento, iniciativa que, desde 1999, disponibiliza sob força de lei um apreciável montante destinado às companhias estáveis da cidade. Se tais recursos se encontram na origem das publicações aqui analisadas, é preciso reconhecer que aqueles editais já incluíam, entre seus itens, a difusão da memória dos grupos subsidiados, evidenciando um relevante traço de política cultural nesse contexto.

O Galpão

O grupo mineiro foi fundado em 1982, em Belo Horizonte, reunindo egressos de uma oficina ministrada pelos alemães George Froscher e Kurt Bildstein, com a criação coletiva *E a Noiva Não Quer Casar*, destinada à rua. De lá para cá o coletivo cresceu, se desenvolveu e hoje ostenta uma invejável equipe de colaboradores nas mais diversas áreas, responsável também pelo Galpão Cine Horto, um espaço para cursos, oficinas e outras atividades que lhe garante a necessária interlocução com outros criadores e a cidade.

Existem diversas publicações que registram, parcial ou em modo mais abrangente, esse longo percurso. Aqui utilizo duas, mais marcadamente vinculadas com a historiografia: *Grupo Galpão, uma trajetória de risco e rito*, de Carlos Antônio Leite Brandão; e *Grupo Galpão, uma história de encontros*, de Eduardo Moreira, um dos fundadores do conjunto.

A primeira é um misto de memórias, álbum de recortes, baú de fotos e singelas homenagens, uma verdadeira valise de cronópios e famas dada à luz para celebrar os quinze anos de existência do Galpão, cujo caráter o próprio autor põe em dúvida quanto à classificação, (BRANDÃO, 2002, p. 9). Não é de estranhar. A equipe preparava *Um*

Molière Imaginário, estreado no ano seguinte, após triunfos gigantescos como *Romeu e Julieta* (1992) e *A Rua da Amargura* (1994), ambos sob direção de Gabriel Villela, que a levou a excursionar por todo o país e obter não apenas os favores da crítica como amplo reconhecimento pelo público. O álbum preserva, de alguma maneira, o tom andarilho dos primórdios do grupo, quando a rua era seu espaço preferencial e a deambulação sua estratégia de sobrevivência.

De capítulo a capítulo, há riqueza de detalhes, como a queda de Fernando Linares das pernas de pau numa apresentação na rodoviária da cidade, (BRANDÃO, 2002, p. 29), ou a compra da sede, em 1989, viabilizada através de economias do grupo e um empréstimo de sete mil dólares, uma velha fábrica de móveis desativada, (BRANDÃO, 2002, p. 76). Em 1994, um acidente letal marcou fundamentalmente o elenco, com o falecimento de Wanda Fernandes, uma das fundadoras e esteio do conjunto, num acidente de carro, fato que levou à suspensão da temporada de *Romeu e Julieta*, onde ela era a protagonista, (BRANDÃO, 2002, p. 121). Naquele momento o grupo estava empenhado na criação de *A Rua da Amargura* com Gabriel Villela, a quem coube a árdua tarefa de impedir que o grupo desmoronasse, a aprender a “se fazerem cúmplices da lua, das estrelas e do Universo a fim de permanecerem na força renovadora de seu amor e de sua liberdade” (BRANDÃO, 2002, p. 122).

O *Trajetória*, de Brandão, em sua declarada intenção de fugir aos padrões livrescos corriqueiros apresenta, a cada página, uma diagramação diferenciada, não apenas quanto ao tamanho e disposição das letras como emprego de cores e grafismos. Coisas que, para um leitor comum, podem despertar a agradável sensação de novidade, mas que, para uma leitura corrida, oferece alguns obstáculos e a cansativa sensação de procura pelas informações desejadas. Mesmo apresentando uma ficha técnica ao seu final, reunindo todos os espetáculos, alguns quesitos ficaram de fora, como as datas e locais das estreias. Também as críticas e materiais de imprensa estão ausentes, bem como balanços de interpretação fornecidos por especialistas. Tais senões não empanam o brilho da publicação, por óbvio, belamente ilustrada a cada página com expressivo material visual. Diferentes papéis foram empregados na publicação, como o couchê e o manteiga, produzindo, a cada página virada, novos *afectos* a quem a manuseia.

Ao escrever *Encontros*, Eduardo Moreira seguiu um caminho diverso, reunindo o percurso do grupo por temas e áreas de criação, fornecendo um material mais organizado ao leitor. Além de fundador da equipe e protagonista de seus micro-movimentos, Eduardo Moreira gosta de escrever diários, o que parece ter facilitado a organização de seu volume, um belo exemplar com 292 páginas de texto sem fotos à moda antiga, com fita para marcar páginas e tudo mais, sob a divisa “faça de novo. Tente outra vez. Erre outra vez. Erre melhor”, de Samuel Beckett.

Teatro de atores, o Galpão não possui diretor fixo, o que o levou a se aproximar de vários nomes ocupando tal função. O primeiro, Fernando Linares, argentino radicado em Belo Horizonte, coordenou o segundo espetáculo, *De Olhos Fechados*, um infantil que se consagrou em 1984. O segundo foi Paulinho Polika, ex ator do conjunto e responsável por *A Comédia da Esposa Muda (Que falava mais que Pobre na Chuva)*, em 1986, novamente na rua. Entre essa criação e um novo diretor comandando os atores, o Galpão enveredou por caminhos nem sempre bem-sucedidos em suas criações coletivas, embora tenha tido contatos muito gratificantes com Ulysses Cruz, Carmen Pasternostro e Aderbal Freire-Filho. Mas foi com Eid Ribeiro que uma nova criação alcançou sucesso: *Corra Enquanto É Tempo*, sobre uma família de pastores evangélicos pregadores em praça pública. Após viagens pela Europa e a compra de sua sede de trabalho, o Galpão convida Gabriel Villela para um trabalho conjunto, o que resultou em duas de suas criações mais consagradas: *Romeu e Julieta* e *A Rua da Amargura*. Cacá Carvalho dirigiu o elenco em 1999, em *Partido*; e Paulo José os levou a dois seguidos êxitos, em 2003, com *O Inspetor Geral*, e *Um Homem é Um Homem*, em 2005. Encenador do grupo Armazém, Paulo de Moraes coordenou outra bem-sucedida criação da equipe, com *Pequenos Milagres* (2007), a partir de histórias do cotidiano enviadas pelo público. *As Três Irmãs* não foi uma montagem, mas uma filmagem conduzida por Eduardo Coutinho e direção de Enrique Diaz, em 2009. Júlio Maciel, Yara de Novaes e Gabriel Villela contam entre os últimos encenadores à frente do grupo, até 2016, quando enfrenta uma criação conjunta com Márcio Abreu em *Nós*.

A principal virtude do texto de Moreira é seu tom coloquial e a revelação de detalhes pessoais de uma testemunha. Como a observação de que toda a pedagogia necessária à administração do Cine Horto proveio dos longos contatos com Aderbal Freire e seu Centro de Construção e Demolição do Espetáculo, no início dos anos 1990, quando ocupavam o Teatro Gláucio Gil no Rio de Janeiro e receberam os mineiros para estúgios e aprendizado, (MOREIRA, 2010, p. 88). Ou, ainda, dos primitivos tempos do teatro de rua, ao recordar o autor das músicas daquelas montagens, o “velho maconheiro” Serginho que, além da fala arrastada e carregada de gírias dos anos 1970, ensinava as primeiras semínimas à trupe, (MOREIRA, 2010, p. 169).

No começo dos anos de 1980, quando a ditadura civil militar apenas ensaiava sua “distensão lenta e gradual”, fazer teatro implicava em riscos, especialmente na rua e para um grupo que, ao lado do trabalho artístico, também fazia *agitprop*. Após uma apresentação na praça Sete de *Um país chamado Bombril*, em que “capitalistas inescrupulosos em pernas de pau vendiam o país para as multinacionais”, os artistas foram detidos pela polícia e só conseguiram sair ilesos de irem ver o sol nascer quadrado graças à ação do secretário de cultura Jota Dangelo, (MOREIRA, 2010 p. 26). Com um esclarecedor capítulo dedicado às relações do Galpão com outros coletivos ao longo do tempo, Moreira esboça certo panorama do que então se vivia nos vários quadrantes do país, as muitas dificuldades enfrentadas por todos e as diversas estratégias compartilhadas entre eles para viabilizar existências sempre ameaçadas, malhas de um projeto que articulou o Movimento de Teatro de Grupo, ao longo dos anos de 1990, criando plataformas em comum e o Festival Internacional de Teatro de Rua, em Belo Horizonte.

Com o tempo, o Galpão articulou várias publicações muito expressivas documentando seu trabalho, como a série *Diário de Montagem*, com um volume dedicado a cada encenação; gravações em DVD de algumas produções; CDs de músicas de espetáculos e recitais, além do periódico *Sub-texto*, com várias edições, destinado a artigos de fundo e analíticos.

Ói Nóis Aqui Traveiz

A companhia portoalegrense de atores é o mais antigo conjunto em atividade no Sul do Brasil, fundada em 1978 por Paulo Flores e outros insatisfeitos com o convencionalismo que dominava a cena gaúcha: nenhum dos grupos então existentes se dirigia ao espectador. Até 1984 o coletivo se caracterizou por montagens controversas e de pegada pesada, procurando atingir suas plateias, adotando a criação coletiva como desencadeadora da nova cena que almejava e erigindo o anarquismo como base de suas relações humanas. Intervenções urbanas e performances de curta duração integravam também seu repertório, oscilante entre textos adaptados das vanguardas e composições poéticas tomadas de amigos ou colaboradores.

A Tribo já foi registrada em várias publicações, próprias ou confeccionadas por outros, de modo a oferecer ao pesquisador uma vasta trama para a reconstituição de seus passos. A mais detalhada foi publicada por Sandra Alencar: *Atuadores da Paixão* (1997), que registra com minúcias o percurso até aquela data. *A história através da crítica*, organizada por Rosyane Trotta, em 2012, é fruto de exaustiva documentação de comentadores do trabalho cumprido e precedida por instigante ensaio da autora sobre seus rumos ao longo do tempo. E, finalmente, *Poéticas de Ousadia e Ruptura*, (2014), assinada por Paulo Flores e Tânia Farias enfileira, através de material iconográfico, seu passo a passo; mas é no texto que abre o volume que ele ganha propulsão: ali o fundador equaciona seu trajeto, escolhas e opções, à luz de uma memória seletiva que procura destacar alvos e objetivos.³

As primeiras criações foram resumidas por Cláudio Heemann (2012, p. 64) como fundadas numa linguagem teatral “crua, debochada, violenta, livre, grotesca, que vai do *grand-gignol* ao protesto, do surrealismo à contestação”, à base de “grunhidos, contorções,

3 ALENCAR, Sandra. *Ói Nóis Aqui Traveiz, Atuadores da paixão*, Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, 1997; TROTTA, Rosyane. *Ói Nóis Aqui Traveiz, a história através da crítica*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012; FLORES, Paulo e FARIAS, Tânia. *Poéticas de Ousadia e Ruptura*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014. Além desses, cabe registro de outros volumes dedicados ao coletivo: BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade, a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2008; VECCHIO, Rafael. *A utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007. O periódico *Cavalo Louco*, semestral, e diversos DVDs, completam esse painel.

epilepsias e um rude humor absurdo, numa pesada celebração da anarquia”. Colocações que falam muito do estado de ânimo do coletivo, num momento de procura e afirmação de sua especificidade cênica. Essa pegada prossegue, com alguns refinamentos, até 1984, quando o Ói Nós, agora reestruturado e albergando ex integrantes de um centro acadêmico de engenharia, aluga um amplo espaço à rua José do Patrocínio, na Cidade Baixa, tradicional reduto boêmio de Porto Alegre e ali instala a Terreira da Tribo. O novo espaço tornou-se um centro cultural para apresentação de espetáculos teatrais e musicais, produções artísticas e fonográficas, cursos concernentes ao ramo da edição e venda de livros artísticos, além de culinária integral, dando notícia do libertário arco contra-cultural desenhado. De fato, a Terreira sobreviveu, durante muito tempo, dos quitutes naturais ali produzidos.

As intervenções na rua prosseguem e alcançam, com *Teon* (1985), um salto de qualidade artística, ao incorporar figurinos e máscaras urdidos com detalhes e inovar quanto à aproximação com o público: os primeiros vinte minutos eram totalmente silenciosos, um longo prólogo situando a conquista da América e o apresamento de índios. A realização marca a primeira grande exploração da linguagem de rua pelo conjunto. Enquanto *Ostal*, em 1988, a mais decisiva incursão no teatro de vivência até aquele momento, um tipo de espetáculo que será cultivado pelo Ói Nós em toda sua trajetória, minuciosa exploração de intimidade entre atores e espectadores e conformado como um rito. Numa minúscula sala ocupada por uma grande cama tomando quase todo o espaço, os vinte espectadores em pé assistiam uma regressiva viagem psíquica de Arlete Cunha, atriz poderosa e envolvente. No mesmo ano a tribo começa uma oficina de iniciação teatral num distante bairro periférico da capital, embrião daquilo que irá se transformar no projeto maior conhecido como Teatro Como Instrumento de Discussão Social. São três, portanto, os braços daquele conjunto que, desde sua transferência para a nova sede, era indistintamente conhecido como Terreira da Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz: o teatro de rua, o teatro de vivência e o ativismo social. Ao lado das permanentes oficinas de iniciação ao teatro oferecidas na sede para a formação de novos atores, o grupo conheceu uma grande quantidade de integrantes que, pelas circunstâncias, entraram e saíram do elenco.

Após longos estudos e árdua preparação artística da equipe estreia, em 1990, *Antígona, ritos de paixão e morte*, tomando a peça de Sófocles como eixo e a incorporação de diversos outros materiais para dar densidade e atualidade àquele que foi considerado o melhor espetáculo do ano na cidade, atestado de maioridade artística vivamente reconhecido por público e crítica. Novamente uma criação coletiva contando, como sempre, com a discreta supervisão de Paulo Flores, a montagem oferecia ao público diversas oportunidades de entrega ao ritual e à vivência de insuspeitados perceptos nos diversos ambientes em que o espetáculo se espalhava.

Mas foi em maio de 1994 que a Tribo deu a conhecer um de seus mais ambiciosos projetos, *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo como Espírito de Nosso Tempo*, quatro horas de intensa vivência coletiva organizada a partir do texto de Goethe. Todo o espaço da Terreira foi mobilizado, inclusive as ruas adjacentes, pois o desfile inicial se dava em procissão e prosseguia nos terrenos abertos da sede, debaixo de árvores onde uma fogueira ajuntava num sabá os participantes, inclusive gansos, um cachorro e um bode. O crítico alemão Friedrich Dieckmann (*apud* ALENCAR, 1997, p. 2013), presente na cidade para falar de Brecht, escreveu na revista *Theater der Zeit*: “o que fazer com Brecht? [...] A encenação do ‘Fausto’ na fábrica desativada já tinha dado a resposta antes da formulação da pergunta; ela deu a resposta a partir do espírito, da experiência, da fantasia de uma geração jovem [...] que toca o espectador da distante Europa como um milagre – como o milagre de uma arte, que faz com que o distante chegue a si, na medida em que ela o faz falar por si”.

Em 1999 a Terreira da Tribo foi obrigada a abandonar o local que alugava, por força de lei e ordem de despejo, esgotados todos os esforços para manter o local com suas características e finalidades, inclusive seu tombamento. Foi um duro golpe naquele momento. Um mês depois o conjunto se aloja à rua José Inácio, num espaço mais restrito que o anterior e distante da zona de circulação artística da cidade.

O livro de Sandra Alencar termina com uma longa entrevista de Paulo Flores, ocasião para um balanço dos vinte primeiros anos de jornada. Destaco uma de suas instigantes observações: “Porque surge *A Morte e a Donzela*? Porque dentro da vivência do Ói Nós, a gente não encontrou uma resposta para várias questões sobre o que aconteceu com o país durante esses anos de ditadura e o que vai ser feito daqui pra frente. Essa peça traz para nós a pergunta: como curar um país que foi traumatizado pelo medo, se esse medo ainda continua fazendo o seu trabalho silencioso?” (ALENCAR, 1997, p. 267)

Parece ser esta inquietação que vai mover o grupo doravante, especialmente depois de empreender novas e decisivas incursões sobre o trabalho de formação nos bairros de Porto Alegre. *A Saga de Canudos*, espetáculo de rua que destaca Antônio Conselheiro como líder popular e uma comunidade alternativa frente aos padrões da globalização, estreia em 2000. No ano seguinte surge a primeira versão de *Kassandra in Process*, baseado na obra de Christa Wolf, um *work in process* denominado *A Gênese* que, um ano após, ganha formato definitivo com *Aos que Virão Depois de Nós Kassandra in Process*, dolorosa reflexão sobre as consequências da guerra, a lógica militarista que se impõe sobre o mundo e as perturbadoras imagens que estão na origem dos mitos troianos. As duas realizações ficam anos em cartaz, circulando por diversas cidades do país.

Nesse mesmo diapasão surge *O Amargo Santo da Purificação – Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, (2008), nova incursão na rua e urdida a partir dos poemas escritos pelo guerrilheiro na prisão, organizando uma poderosa visualidade em marcha sobre os espectadores. Espetáculo onde cenas líricas e dramáticas entrelaçam os vários estratos pelos quais o país viveu o regime militar.

A Missão foi inspirada em Heiner Müller, mais uma vez transformando o grande galpão da rua José Inácio num território cênico a ser explorado pela plateia, ao adentrar os vários ambientes construídos para fazer fluir experiências sensoriais sobre momentos decisivos da luta anti-totalitária: “o terceiro mundo visto como fermento do novo” (ALENCAR, 1997 p.18). Foi essa a última encenação do coletivo naquele local, mais uma vez desalojado em função da especulação imobiliária. Muitas tratativas com o poder municipal acabam

conduzindo, finalmente, a uma solução definitiva para o conjunto, com a doação, por parte da Prefeitura, de um terreno na Cidade Baixa para albergar um futuro edifício dotado de espaços suficientes para as inúmeras atividades desenvolvidas. Precariamente instalados num circo, a Tribo cria, em 2011, novo texto de Ariel Dorfman: *Viúvas, performance sobre a ausência*, voltado a examinar as sequelas dos regimes militares na América Latina. Apresentada num antigo presídio situado numa ilha do rio Guaíba, hoje em ruínas, a montagem mais uma vez propiciava aguda experiência estética e política.

Aos trinta e cinco anos de percurso, comemorados em 2013, a Terreira da Tribo ainda não iniciou a construção de sua nova sede, vítima da burocracia, da lentidão e dos atropelos que acompanham a *via crucis* pelos poderes públicos. Mas continua viva e dá a conhecer mais uma magnífica criação, dessa feita retrabalhando um romance de Christa Wolf cujo tema é recorrente na cultura ocidental – Medeia. Espetáculo multicultural, explorou novamente as interconexões e desdobramentos, antigos e contemporâneos, da mitologia que acompanha aquela dúbia figura, explorando espaços e endereçando o público a confrontar-se com instigantes aspectos da fábula. A revolta feminina – ao encadear diversas mulheres vítimas dos sistemas arbitrários – é o grande tema de *Medeia Vozes*.

“Acreditando no Teatro como um modo de vida, o Ói Nós Aqui Traveiz desde a sua origem dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e de laboratório teatral. A trajetória da Tribo tem sido o resultado da soma de desejos e esforços empreendidos por dezenas de atores que passaram pelo grupo e deram o melhor de si na construção de poéticas de ousadia e ruptura. É fundamental para o Ói Nós Aqui Traveiz a abertura para novos participantes. As pessoas que buscam a Tribo se identificam com as premissas que movem as atividades do grupo. As ideias anarquistas colocadas na prática e no dia a dia do grupo, tanto na criação como na sua organização, é que vão apaixonar ou não os novos participantes. Ao mesmo tempo que estas ideias e práticas são sólidas na atuação do grupo, a constante renovação dos atores não permite que nada possa ser cristalizado”, resume Paulo Flores (*apud* ALENCAR, p. 19) seu depoimento.

Dando corpo à sua longa permanência na Tribo, o último trabalho de Tânia Farias é uma revisão comentada de suas interpretações, uma aula performance onde resume, endereçada ao público curioso sobre essa mulher de fibra e coragem, suas motivações e processos de criação ao longo de vinte anos. *Desmontagem, evocando os mortos poéticas da experiência*, 2013, já percorreu todo o Brasil, apresentado como solo ou acompanhando outros espetáculos do repertório da Tribo, fazendo acionar sua memória corporal e sua instigante capacidade de fazer aparecer e desaparecer criaturas.

Cia. dos Atores

A saída de Enrique Diaz, em 2012, não significou o término da companhia, fundada por um coletivo de intérpretes por ele reunido em 1988 no Rio de Janeiro e que completou, através de novas parcerias, seu jubileu de prata em 2013. *Na companhia dos atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, lançado pelo grupo em 2006, constitui-se na mais abrangente síntese já efetivada sobre a equipe naquele momento de maioria, reunindo material iconográfico, fichas técnicas, ensaios analíticos de especialistas, entrevistas com os integrantes, alguns dos expressivos textos redigidos para os programas das criações, oferecendo amplo panorama sobre seu fazer e suas intenções.

“A discussão interna da Cia. sempre passou por aí, um duelo eterno entre a pesquisa e a chegada do público. O lugar da busca, das novas formas, de um ofício permanente de ler a realidade e, conseqüentemente, alterar as formas e os objetos para essa leitura, de procurar os temas, o que está em questão, hoje? e como?, a pertinência das perguntas e o corpo-a-corpo com as ideias na cena., com os nossos corpos na cena, com as possibilidades que o estatuto do teatro oferece, é isto que nos leva a fazer. Por outro lado, com quem? para quem? onde está o público, hoje, a cada momento? Que espaço o teatro pode e deve ter na vida da cidade, do país, do mundo? Onde se entrelaçam o tecido social e os discursos artísticos? Como continuar dizendo que a arte é parte deste tecido, a parte original deste tecido, desta costura? A discussão não termina, e neste percurso, vamos buscando, de forma dinâmica, como Oswald, o encontro do vulgar e do sublime, das velhas compreensões de alta-cultura e baixa-cultura, de espetáculos que

chamam de experimentais e outros ditos populares (sempre tem alguém para falar mal de um e de outro...)”. Com esse depoimento, Enrique Diaz (2006, p. 27) oferece não apenas uma síntese dos propósitos do coletivo como especula, igualmente, sobre seu lugar entre seus pares, num momento em que patrocínios variados se encarregavam de manter vivo o teatro nacional. Oswald de Andrade, nominalmente lembrado, sempre foi um êmulo para o elenco, com dois de seus textos encenados: *A Morta* (1992) e *O Rei da Vela* (2000), ele que representou a ponta de lança do modernismo, reunindo em si toda a ousadia da melhor parte daquele movimento, “a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo” (DIAZ, 2006, p.24).

Mas também Nelson Rodrigues se apresenta como o outro ídolo que a companhia glorifica, incensado direta (*Meu Destino É Pecar*, 2002) ou indiretamente (*Melodrama*, 1995, *Cobaias de Satã*, 1998, *Notícias Cariocas*, 2004). Nesse caso, mais como cronista da vida da cidade, seja pelo viés melodramático com que estrutura seus enredos, seja pelo viés jornalístico com que constrói suas narrativas, dando corpo a um imaginário sempre à beira de verdadeiras tragédias cariocas.

Além dessas consagradas encenações, a Cia. cultivou também espetáculos de entressafra, atividades pouco divulgadas e amargou longos períodos de espera entre uma coisa e outra, como costuma ocorrer com qualquer outro conjunto que necessita amadurecer determinados projetos. *Só eles o sabem* (1993) foi criado por Enrique Diaz para integrar uma programação de almoço no Centro Cultural Banco do Brasil, com apresentações ao meio-dia, uma desconstrução do original de Jean Tardieu: “para nossos tempos televisivo-folhetinho-melodramáticos, a superficialidade desse jogo vista com olhar quase infantil até traz um mínimo de comentários sobre essa alguma coisa que talvez nem eles saibam!”, assentou o diretor (2006, p. 267) no programa.

A discreta realização foi a base, contudo, para a criação do consagrado *Melodrama*. Em 1993 o grupo participou da Semana da Arte Contra a Miséria e a Fome e Pela Vida, intensa programação reunindo artistas diversos, com a performance *Cidadão!*, onde aproveitou restos de figurinos antes empregados em *Rue Cordelier* e suas pesquisas sobre a Revolução Francesa, para compor um trabalho

sobretudo estruturado em torno do *clown*. Marcelo Olinto (2006, p. 270) recorda uma das apresentações: “uma vez fizemos na orla de Ipanema e, por isso, se transformou em marcha e após ficamos uma hora improvisando. [...] Não havia distância alguma entre o pensar e o tornar realidade. O trabalho do ator estava precisamente localizado no momento imediato, no presente.” *A babá*, 1994, e *João e o Pé de Feijão*, 1996, foram produções infantis, alargando a faixa de atuação da companhia e diversificando a qualidade de ofertas para essa parcela de público costumeiramente vítima de más realizações.

Cobaias de Satã foi uma descida aos infernos. Desdobramento de material deixado de lado durante a elaboração de *Melodrama*, a trama enfatizava conflitos familiares mal resolvidos – como, de resto, a convivência entre qualquer grupo de teatro de longa duração cujas vidas particulares tendem a se misturar às grupais. Felipe Miguez (2006, p. 285), autor do texto, anotou no programa sobre “o avesso do que já se disse sobre estar em companhia, trabalhar com a Cia. Dizer que conviver desta forma é acompanhar as neuroses mais subterrâneas e os comportamentos mais ridículos de um grupo de pessoas. Assistir idiosincrasias mais injustificáveis que emergem de criaturas cujos fantasmas psicológicos e sexuais constituem as instâncias mais insondáveis de um ser humano”. Mas também o inesperado e o lance de dados fazem parte dessa aventura, como quando estavam em excursão com *Melodrama* pelo interior do estado de São Paulo, numa cidade minúscula, usando a estação de trem como palco. Num certo momento foi ouvido um alto ruído de freada brusca de automóvel atrás do público e toda a plateia correu para ver o que havia sucedido, deixando os atores com a palavra solta no ar. E, assim como foi, a plateia voltou “e a gente imediatamente pegou dali mesmo com o texto”, arremata Marcelo Olinto (2006, p.286).

O ano de 2005 foi um ápice para o coletivo, através do reconhecimento internacional. Apresenta-se em Moscou (*Ensaio. Hamlet*) e diversos países europeus (*Melodrama*), inclusive o Festival de Outono em Paris. No ano seguinte a montagem foi vista em Nova York, no festival Under the Radar, iniciando um périplo por diversos países da América Latina que culmina com um retorno à Europa (Berlim, Bulgária e Paris).

Quanto à recepção, a publicação aqui em destaque traz vários analistas debruçados sobre temas que atravessam a Cia. dos Atores: Silvia Fernandes, Cristina Ribas, Clóvis Massa, César Augusto, Marcelo Valle, Fátima Saadi e Silvana Garcia, expandindo temas e problemas estéticos que ajudam a dimensioná-la. Retomando o princípio da montagem, tão caro a Oswald de Andrade e a Enrique Diaz, Fátima Saadi (2006, p.110) destaca a propósito de *Ensaio. Hamlet*: “o procedimento de montagem no tocante aos atores, se dá entre a disponibilidade de cada um deles para o jogo dos papéis e papéis são quase que ‘objetos achados’ da cultura teatral, dos quais os atores se apropriam, emprestando-lhes não apenas corpo e voz mas um ‘picadeiro’ onde eles passam a fazer sentido. Os personagens saem diretamente dos livros que os atores manipulam e leem em cena, e assim, feitos literalmente de palavras, são transsubstanciados à vista do público em construções significantes; são intercambiados entre diversos atores; são condensados, por superposição, num só ator; são representados por bonecos de inflar, por partes de figurinos manipuladas num grande esgrimir de elipses, condensações e metonímias.”

Essas minuciosas filigranas estéticas não surgiram ao acaso nem brotaram espontaneamente, mas foram consequência de um árduo trabalho de composição e pesquisa gestual, treinamento corporal e vocal, conduzido por uma gama de assessores que sempre cercou o conjunto, dele extraíndo o que de melhor podiam apresentar. Nesse sentido, *Rue Cordelier*, *O Enfermeiro* e *Cobaias de Satã* são invocados por César Augusto (2006, p. 96) como trabalhos que inauguram referências investigativas da cena e de sua representação, conferindo-lhes um teor de constante questionamento: “o público é convidado a perscrutar este universo profundamente humano e intrinsecamente investigativo, cacos de histórias remetendo a um lugar maior, lembrando que, por vezes, a palavra é apenas um dos infinitos meios que o teatro oferece para redimensionarmos origens, escolhas e aptidões maiores”.

Os atores, continuam construindo sua trajetória.

LUME

Criado em março de 1985 por Luiz Otávio Burnier, o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão sempre foi conhecido por LUME. Em seus primórdios, marcados fortemente pela Antropologia Teatral derivada de Eugênio Barba, o único ator do grupo era Carlos Simioni. Razão pela qual *Kilbilin, O Cão da Divindade* foi um solo. Associado ao Instituto de Artes da Unicamp, muita gente passou pelo laboratório, mas poucos resistiram ao treinamento intenso, à árdua dedicação necessária e, sobretudo, aos exigentes cânones de Burnier.

LUME teatro, 25 anos é a publicação de 2011 que festeja esse percurso, escrito por todos os integrantes da equipe, onde memórias e observações pessoais surgem entremeadas a muitas fotos e desenhos, compondo um mapa de afetos. Trata-se um material de características memorialistas despreocupado de albergar interpretações ou esmiuçar um traçado historiográfico. O viés objetivo, as longas exposições técnicas de ensino e aprendizagem ou as reflexões estão espalhadas em outras publicações associadas ao grupo, tais como *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* e *Café Com Queijo, corpos em ação*, de Renato Ferracini; *Tal qual apanhei do pé*, de Raquel Scotti Hirson e *Da minha janela vejo*, de Ana Cristina Colla, além da publicação coletiva *Corpos em fuga, corpos em arte*, organizada por Renato Ferracini.

A primeira fase vai até 1994, ano que marca dois significativos eventos para o coletivo: a aquisição da sede, na Vila Santa Isabel (Barão Geraldo) e a morte súbita de Luiz Otávio Burnier, no início do ano seguinte. Os espetáculos, até então, haviam cumprido carreiras discretas de poucas apresentações. Sem o mestre, o grupo passa a ter outra configuração, absorvendo novos integrantes, constituindo a equipe até hoje conhecida. Linhas de trabalho vão se consolidando aos poucos: a Mimesis Corpórea, o Clown, a Música, enfeixadas dentro de um treinamento maior a que denominam Dança Pessoal. As primeiras viagens internacionais da equipe ainda refletiam os antigos laços criados por Burnier (excursões a Holstebro, sede do Odin Teatret na Dinamarca, Alemanha e Itália) quando a realização conjunta era a *Parada de Rua*.

Anzu Furukawa, dançarina de butô, imprime novo rumo estético ao coletivo com *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*, 1997, aproximando o grupo de uma pesquisa sincrética entre a Mímesis Corpórea e a vertente japonesa de vanguarda. O butô novamente interessará o grupo em 2003, através da parceria com Tadashi Endo e que resulta em *Shi-Zen, 7 Cuias*.

Em 1999, o LUME apresenta *Café com Queijo*, um de seus maiores sucessos. As viagens pela Amazônia realizadas em 1993 e 1997 continuavam a reverberar nos corpos dos atores e agora, no novo espetáculo, uma criação coletiva, ensinaram criaturas plenas de vida que contagiou plateias nacionais e internacionais. Em um minúsculo avião da FAB voaram três horas rio Negro acima, para encontrar lugares perdidos na mata. Alcançaram o sopé do Pico da Neblina, na fronteira com a Venezuela, onde o avião estourou um cano de óleo em sua aterrissagem, provocando enorme fumaceira e a atenção dos jipes do exército fortemente armados pensando tratar-se de um ataque de contrabandistas. De São Gabriel da Cachoeira, erma vila encravada na mata alcançaram, vinte e cinco horas depois, a aldeia de Yauaretê, na fronteira com a Venezuela, para conhecer as criaturas ímpares que transformaram *Café com Queijo* num verdadeiro estudo antropológico. “Estar como artista em campo é sempre se deixar afetar pela pele daqueles que nos encontram. Eu achei Mata-Onça nas terras molhadas dos interiores do Pará! [...] Não só trocamos experiências e diferenças de vida, mas no próprio ato do encontro experienciamos vida – fizemos vida, geramos vida! É nesse sentido que a pesquisa de campo passa a ser experiência de campo. Ela gera vida-texto nas palavras de Mata-Onça. Gera vida-música no ABC poético musicado de seu Lúcio. Gera vida-poesia nos inúmeros poetas orais que passam pelos nossos olhos e nossos corações nessas viagens”, anota Renato Ferracini (2011, p. 140).

A pedagogia sempre esteve presente no LUME, não apenas por se tratar de um grupo anexo a uma universidade, mas também porque alberga em sua própria existência esse viés comprometido com a transmissão artística entre mestre e discípulo. Se o espírito de Ettiene Decroux segue reverenciado entre as paredes de sua sede, ele se imiscui nas muitas atividades desenvolvidas pelo núcleo a cada temporada: cursos, workshops, períodos de treinamento e residência, *trueques* com outros coletivos, simpósios e encontros entre pesquisadores.

Os vinte anos do grupo significaram também, segundo eles mesmos, a maturidade da equipe, materializada com a presença de grandes mestres internacionais orientando workshops em sua sede e, acima de tudo, a organização de um repertório de dez espetáculos percorrendo todo o país. Em 2005 a equipe segue para vários festivais internacionais na Europa arrancando cinco estrelas do jornal *Scotsman*, o mais respeitado de Edimburgo, sede do Fringe Festival, onde *Shi-Zen* arrebatou as plateias. No Brasil, no ano seguinte, dá-se a criação de *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, sob a direção do argentino Norberto Presta, quando novamente a Mimesis Corpórea foi empregada para sustentar a pesquisa efetuada com operários de uma fábrica de chapéus de Campinas.

Ao lado dos espetáculos coletivos, os artistas também cultivam solos. Carlos Simioni cria *Sopro*, com direção de Tadashi Endo e música de Denise Garcia, em 2006. Ricardo Puceti invoca escritos de Kafka e dá corpo a *Kavka – agarrado num traço de lápis*, monólogo dirigido por Naomi Silman no mesmo ano. E, novamente sob o comando de Endo, no ano seguinte, Ana Cristina Colla idealiza *Você*, sobre memórias pessoais da infância.

Os Bem Intencionados, grande sucesso revelado em 2015, nasceu, contudo, um pouco antes, quando se entregaram a um laboratório em torno de celebridades e figuras espalhafatosas que atuam como grupo musical da cidade de Guapiaçu, no interior do estado de São Paulo. Apresentado num salão de baile de Campinas, quando gerou um curta-metragem pelo Laboratório Cisco, *Caleidoscópio de emoções*, o fictício show da banda, foi recebido por muitos frequentadores como autêntico. Como espetáculo teatral, contudo, conheceu um aprofundamento: as criaturas eram frequentadores de um salão de baile brega e chegavam um a um, sofrendo uma leve inspiração do espetáculo montado tempos atrás pelo grupo francês Théâtre du Campagnol e que inspirou Ettore Scola na confecção de *O Baile*. À beira do deboche, do satírico e do melodramático exacerbado, *Os Bem Intencionados* implicou numa dramaturgia de algibeira, à base de clichês, que inevitavelmente arrebatou plateias em todo o Brasil dadas as extensas identificações que induz.

Balagan

A publicação lançada pela companhia paulista em 2014 para celebrar seus quinze anos de jornada não é um livro – em seu sentido convencional. Trata-se de um corpo. Um corpo de papel envelopado por uma caixa de papel-cartão e contendo treze grandes folhas dobradas e mais cinco anexos fotográficos que ajuntam, como num álbum móvel e dinâmico, aquilo que o coletivo considerou primordial de ali figurar.

As grandes folhas foram impressas em cores variadas nos dois lados, de modo que sua manipulação pode ser individualizada e cuja leitura não supõe continuidade. O leitor é convidado a estabelecer um jogo com o conjunto de papéis, abrindo e fechando suas partes conforme lhe aprouver, superpondo-as, enfileirando-as, compondo mapas ou cartografias que dependem de seus interesses momentâneos ou caminhos específicos a serem trilhados. Tal como um corpo, a caixa-envelope pode ser aberta ou acarinhada, destrinchada ou segmentada, tornada texto ou figura conforme a ocasião se apresente.

166

Ao longo de seu percurso a companhia criou alguns espetáculos emblemáticos: *Sacromaquia* (2000), *Tauromaquia* (2004), *Prometheus, a tragédia do fogo* (2011), marcados não apenas pela singular visualidade que os unificava como, sobretudo, as inovadoras gestões que engendraram a dramaturgia e a atuação, revestindo-as de uma singularidade sem paralelo na cena nacional. *Cabras, cabeças que rolam, cabeças que voam* (2016) sintetiza, nesse sentido, o projeto maior do conjunto: cada espetáculo nasce após um fundo processo de pesquisa que aborda um tema e em torno dele desenvolve inúmeras atividades que o adensam e lhe confere o melhor formato cênico. Esse balaio de plicas (uma plica é uma dobra) se assume como polifônico, plural e um campo relacional, depositando suas melhores apostas exatamente ali onde nenhuma certeza orienta o projeto.

“Caçar” é o nome do primeiro exercício criado por Meyerhold dentro da biomecânica. A atitude do caçador é alerta, disponível para o que se passa ao redor, atento aos sinais emanados pelo entorno, ágil e certo ao mirar o animal que lhe proverá alimento. Assim, um ator desperto e verdadeiramente imbuído pelo espírito criativo, nunca está parado, indolente ou entretido com sua própria interioridade, desperto para a alteridade da natureza, “o ser das coisas, e ela não precisa ser

‘criada’, mas apenas percebida e recebida”, destaca um dos textos. Antípoda do coletor, que gasta seus dias na espera e no devaneio, o coletor é sagaz e em permanente movimento, onde “o resto é caminho”. Temos aqui um “ator mais que humano” – capaz de incorporar em si tudo que o rodeia e conforma. Incorporar (*embodiment*), um termo chave para a Balagan, outro nome para *terrano*, esse neologismo criado por Bruno Latour que se opõe a humano, o predador da vida do planeta. Outro nome dessa mesma operação é invultar-se, a capacidade de um ser humano transportar-se de corpo e alma para outra coisa, assumindo a natureza do outro ser. Na cultura nordestina a figura do invultado é recorrente, sendo Lampião seu grande patrono, capaz que era de virar pedra, árvore, cobra.

As danças populares constituem uma permanente atração para a companhia, tais como caboclinhos, congada, touro candil, dança dos orixás, entre outras, ao lado de artes marciais, como kempô, kung fu, capoeira ou a iyengar yoga, modos variados de treinar o corpo e despertá-lo de sua sonolência coletora. Afinal, o grotesco tem a capacidade de “aproximar o que está distante, ao unir coisas que se excluem entre si e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico”, conforme atesta Mikhail Bakhtin, uma das sólidas referências seguidas pelo coletivo em seu percurso cênico. Tais noções ajudam a também entender o significado de *balagan* em russo – bagunça, confusão, barulho, balbúrdia – mas que designa, sobretudo, o teatro de feira, grotesco em si mesmo, múltiplo e polimorfo, paradigma que inspirou Meyerhold a desenvolver suas principais noções estéticas. Essa forte relação com a cultura russa deriva da longa estada de Maria Taís, idealizadora e criadora da companhia, naquele país, quando foi, entre outras atividades, assistente de direção de Anatoli Vasiliev, o criador da Tagánka.

Cada folha da caixa-envelope desvenda um universo. Há detenção sobre a segunda pele, aquilo que, em outros *ensembles*, se denomina figurino. Na Balagan, o ator nunca está vestido de algo, ele é algo. Pode ser uma fina camada de argila revestindo sua pele ou vistosos veludos e rendas cuidadosamente costurados para lhe fornecerem não um suporte, mas a própria expressividade. Também peles de animais e couro, aniagem ou brocados podem ser mobilizados por Márcio Medina, cenógrafo e figurinista que acompanha, desde

a primeira reunião, todos os projetos artísticos, orientando os atores a desenvolverem sua segunda pele. A planta da Casa Balagan, sede da equipe, revela cuidados especiais. Ali só se anda sem sapatos, os celulares são deixados fora, há uma cozinha para abastecer a fome e permitir refeições fora de hora, há um espaço para a administração e outro para o cultivo de ervas aromáticas, cada um deles cumprindo uma função dentro do grande ritual de entrada/saída da sede.

Nos espetáculos da Balagan, os atores não falam, mas empregam a coisa voz, ela que é gesto sonoro, “uma flecha disparada ao infinito”. Fernando José Carvalhaes Duarte é musicólogo e compositor e quem orienta o conjunto nesses domínios, explorando sobretudo a espacialidade inerente à voz humana, criadora de spectralidades que devem povoar os timbres e alturas da cena, a ação verbal.

Desdobrando-se como foles, como plicas, como folders, os anexos iconográficos constituem uma atração à parte nessa viagem por dentro da Balagan, uma coleção de belas e instigantes fotos que noticiam não apenas seus grandes espetáculos como, além dos antes citados, *A Besta na Lua* (2002), *Západ, a tragédia do poder* (2007) e *Recusa* (2012), bem como algumas de suas viagens. Como a empreendida ao Retiro dos Bois (Minas Gerais, 2014), à comunidade Veredinha (Bahia, 2014), às terras indígenas Sete de Setembro (Rondônia, 2013), à aldeia Suruí (2013), entre outras, fontes preservadas de vida e distantes dos núcleos urbanos, onde o elenco vai buscar não só inspiração como também alento para criar. Organizada por projetos, a Balagan já empreendeu alguns, como *Vaqueiros* (2003), voltado ao estudo das culturas populares do nordeste, *Do Inumano ao Mais-Humano* (2007-2008), um ciclo de encontros com diferentes pesquisadores das ciências humanas que ajudaram a nortear rumos para a companhia, ou, ainda, *Cabras, cabeças que rolam, cabeças que voam* (2013-2014), fonte de criação para o espetáculo levado à cena dois anos após.

Com sua incomum publicação, a Cia. Balagan recuperou, aos interessados, muito mais que informações sobre seu amplo e diversificado projeto de existência, convidando-os a com ela partilharem senão a mesma intensidade de suas criações ao menos as emanações energéticas que ali pulsam, podendo refazer, através da manipulação, uma parte de suas propostas.

Hoje

O tempo presente está amplamente contemplado nas publicações antes referidas, tornando o labor do pesquisador aplainado e cercado em suas margens, como um caudal onde se pode navegar sem susto. Inúmeros empregos e usos dos saberes cênicos, de teor performático e vividos enquanto práticas, surgem em minúcias nessas páginas, destacando não apenas os resultados obtidos como, especialmente, os ensaios e preparações, a desgastante labuta daqueles que se entregam à cena não como exibição narcísica, mas como trabalho.

Em muitos desses casos precedidos por tortuosos processos de pesquisa que podem durar meses ou anos, amadurecendo fundamentos ou burilando significações, para levar às plateias um produto decantado. Longe do entretenimento ou da fácil decodificação, os espetáculos resultam verdadeiras equações estéticas, produtos relacionais que almejam o estatuto de criações artísticas em plena potência, um pouco do melhor daquilo que a cena brasileira contemporânea pode oferecer.

Se toda leitura é um *constructo*, as publicações aqui referidas oferecem a cada uma sua parcela de jogo, sua cota de prazer e inteligência, em não raros casos convidando à releitura, à renovação de feitura de seus meandros, numa viva prova de resistência ao vazio ou falta de profundidade. E se o leitor tem diante de si tais emaranhados, ele deve dar-se por feliz, pois nada é mais instigante do que a descoberta das entrelinhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Sandra. *Ói Nós Aqui Traveiz, Atuadores da paixão*, Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, 1997.

AUGUSTO, César. A poética do medo. In: DIAZ, Enrique (org) *Na Cia. dos Atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: uma História de Risco e Rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 2002.

BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade, a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, vol. 1, Petrópolis, Vozes, 2004.

CHARTIER, Roger, *Práticas de leitura*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

DIAZ, Enrique. Em companhia. In: DIAZ, Enrique (org) *Na Cia. dos Atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, Rio de Janeiro, Aeroplano: 2006.

_____. No tempo. In: DIAZ, Enrique (org) *Na Cia. dos Atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

FERRACINI, Renato. Afetar pela pele. In: *LUME 25 anos*. Campinas: Unicamp, 2011.

FLORES, Paulo e FARIAS, Tânia. *Poéticas de Ousadia e Ruptura*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014.

HEEMANN, Cláudio. Propósitos devastadores. In: TROTTA, Rosyane. *Ói Nós Aqui Traveiz, a história através da crítica*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

MIGUEZ, Filipe. No tempo. In: DIAZ, Enrique (org) *Na Cia. dos Atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão, uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

OLINTO, Marcelo. No tempo. In: DIAZ, Enrique (org) *Na Cia. dos Atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

SAADI, Fátima. A natureza da arte. In: DIAZ, Enrique (org) *Na Cia. dos Atores, ensaios sobre os 18 anos da cia. dos atores*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

TAÍS, Maria; MACHADO, Álvaro; et. al. (org) *Cia. Balagan*. São Paulo: Cia. de Teatro Balagan, 2014.

TROTTA, Rosyane. *Ói Nós Aqui Traveiz, a história através da crítica*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

VECCHIO, Rafael. *A utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.