

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

Haylla Gimenes Rissi

**Travessias entre os processos criativos e a imagem:
Grupo Redimunho de Investigação Teatral-SP**

São Paulo
2022

HAYLLA GIMENES RISSI

Travessias entre os processos criativos e a imagem:
Grupo Redimunho de Investigação Teatral-SP

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (PPG-IA-Unesp) como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra.

São Paulo
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

R596t	Rissi, Haylla Gimenes, 1989- Travessias entre os processos criativos e a imagem : Grupo Redimunho de Investigação Teatral - SP / Haylla Gimenes Rissi. - São Paulo, 2022. 137 f. Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Artes cênicas. 2. Representação teatral - Estudo e ensino. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Cintra, Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792.028
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

HAYLLA GIMENES RISSI

**TRAVESSIAS ENTRE OS PROCESSOS CRIATIVOS E A IMAGEM:
GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL-SP**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (PPG-IA-Unesp) como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra.

Data da aprovação: 03/10/2022

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Flavia Ruchdeschel D'Ávila – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP

Prof^a. Dr^a Simone Carleto.

Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

À minha irmã, que me ensina a transver o mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e todas mestras e mestres, amigas e amigos, que durante minha passagem construíram espetáculos na vida e na arte, permitindo que encontrasse qual teatro nos pertence.

Agradeço aos primeiros professores e professoras de Teatro, da EMIA Aron Feldman, do Parque Pignatari e do SESI - Santo André (SP), pois ao conhecê-los só confirmei meu desejo em seguir as travessias pelo rio do teatro.

Agradeço à minha família, em especial as mulheres que comandam a energia da vida, minha avó Rita Fazzoli Gimenes, minha mãe, Luzinete de Cássia Gimenes e a minha irmã, Thamilly Gimenes Rissi e também ao meu pai, Álvaro Luiz Rissi, capaz de driblar as peripécias da vida com paciência e a maior de todas as qualidades: o bom humor. Obrigada por serem tão presentes em minha vida e me acolherem a todo instante. Agradeço também, ao companheiro de tantos anos de ladeiras e asfaltos, Jânio Barbosa, por inspirar-me a cantar com as potencialidades da minha voz e a permitir que o acaso seja acolhido e não lastimado.

Agradeço à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” (UNESP) e todos os funcionários, professores e professoras que permanecem na luta pelo ensino superior público e de qualidade, principalmente ao grupo de pesquisa *Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas* e os integrantes: Beatriz Mendes, Lucas Larcher e Osvaldo Anzolin, por me acolherem na solidão dos dias de Covid-19 e em especial ao Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra por confiar, apoiar, ouvir e orientar mesmo em tempos sombrios, os quais sonhar e acreditar era e ainda é preciso.

Sobretudo, agradeço a todos e todas integrantes do *Grupo Redimunho de Investigação Teatral*, principalmente ao ator Carlos Mendes e também Keyth Pracanico, Jandilson Vieira, Rudifran Pompeu, Giovanna Galdi, Anísio Clementino, Danilo Amaral, Neide Nell, Rafael Ferro, Luís Aranha, Bruna Aragão, Breno Carvalho e a todo o elenco do espetáculo *Woyzeck* que permitiu observá-los, revelando tamanha generosidade e amor ao Teatro.

RISSI, Haylla Gimenes. **Travessias entre os processos criativos e a imagem:** Grupo Redimunho de Investigação Teatral-SP. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

RESUMO

Esta pesquisa discorre sobre os processos criativos de artistas e a construção da imagem para o espetáculo, com foco no *Grupo Redimunho de Investigação Teatral*, particularmente no espetáculo *Siete Grande Hotel – A sociedade de portas fechadas*, realizado em 2017/2018. Recorri a contextos históricos e políticos, a fim de analisar os percursos do coletivo durante cerca de 19 anos de trajetória e também analisei por diversos campos de estudo, a imagem e suas relações de influência no presente trabalho. Por fim, descrevo alguns processos criativos que culminaram nas cenas do espetáculo em questão, elucidando travessias de um teatro de grupo e sua prática cotidiana do ofício da atuação.

Palavras-chave: Intérprete. Imagem. Processo criativo.

RISSEI, Haylla Gimenes. **Travessias entre os processos criativos e a imagem:** Grupo Redimunho de Investigação Teatral-SP. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

ABSTRAT

This research discusses the creative process of performer/artists and the constructions of images from the play, focusing on Grupo Redimunho de Investigação Teatral, specifically in *Siete Grande Hotel – A sociedade de portas fechadas*, performed in 2017/2018. I resorted to historical and political contexts in order to analyze the path of the collective during about 19 years of its trajectory. I also analyzed, by several fields of study, the image and its relation of influence on this present work. Finally, I describe some creative process that culminated in the scenes of the theater play in question, elucidating the traverse in a group theater and its daily practice of the acting craft.

Keywords: Performer. Image. Creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Casarão da Escola Paulista de Restauro	27
Figura 2 - Espetáculo <i>A Casa</i> - Mesa das comidas	28
Figura 3 - Cena do espetáculo <i>A Casa</i>	29
Figura 4 - Cozinha do espetáculo <i>A Casa</i>	29
Figura 5 - Espetáculo <i>A Casa</i> - A mulher na janela	30
Figura 6 - Espetáculo <i>A Casa</i> - Velório	31
Figura 7 - Espetáculo <i>Vesperais na Janela</i>	33
Figura 8 - Material de divulgação do espetáculo <i>Vesperais na Janela</i>	34
Figura 9 - Imagem de transição de cena - Ator se barbeando	35
Figura 10 - Personagem: João de Pedra	36
Figura 11 - <i>Vesperais na Janela</i> em outros espaços	37
Figura 12 - Espetáculo <i>Marulho a caminho do rio</i>	40
Figura 13 - Cena de <i>Marulho a caminho do rio</i>	41
Figura 14 - <i>Tareias</i> - Beco Viaduto do Chá	43
Figura 15 - Mulher no Balanço	45
Figura 16 - Mulher na grade - <i>Tareias</i>	46
Figura 17 - Instalação do espetáculo <i>Tareias</i>	46
Figura 18 - Cena inicial <i>Siete Grande Hotel</i>	48
Figura 19 - “Seu Tavares” tecendo bandeira	50
Figura 20 - Personagem João de Jaguari	50
Figura 21 - Cena do armário <i>Siete Grande Hotel</i>	51
Figura 22 - Enfermeira carregando a cabeça	55
Figura 23 - <i>Woyzeck</i> - Espaço de cena	55
Figura 24 - Projeto do Memorial em homenagem às vítimas do crime ambiental da Vale do Rio Doce	71
Figura 25 - Imagem vista de cima da quebra da barragem da mina Córrego do Feijão, em Brumadinho (MG)	71
Figura 26 - Cena do corredor <i>Siete Grande Hotel</i>	103
Figura 27 - Espaço do grupo acolhendo pessoas da manifestação	110
Figura 28 - Manifestação política com bombas na frente da sede do grupo	111
Figura 29 - Cena dos sapatos <i>Siete Grande Hotel</i>	114
Figura 30 - Loja de Seu Brasinha - Cordisburgo-MG	117

Figura 31 - Cena: <i>O roubo dos santos</i>	118
Figura 32 - Cena: <i>Os soldados</i>	119
Figura 33 - Vista geral da cena do Açougue .	122
Figura 34 - Vista geral da cena do Açougue (sem público)	122
Figura 35 - Primeira versão da cena 1 metro de terra.- Festival de Monólogo do Casarão Paulista de Restauro	123
Figura 36 - Adaptação da Cena 1 metro de terra, <i>Siete Grande Hotel</i>	124
Figura 37 - Figurino Concierge - <i>Siete Grande Hotel</i>	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1."O GERAIS CORRE EM VOLTA"	
161.1. "O DIABO NA RUA..."	
211.2 ...NO MEIO DO REDIMUNHO	
	25
2.IMAGENS	
572.1 IMAGENS E REGISTROS	
632.2. IMAGEM E O CAMPO MINADO	
662.3. IMAGEM CÊNICA	
722.4. IMAGEM E MOVIMENTO	
752.5. IMAGEM E CORPO	
	78
3. "VIVER É MUITO PERIGOSO"	
813.1. TRAVESSIA	
873.2. OS RIOS	
	99
3.3. CORAGEM	108
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

INTRODUÇÃO

Os caminhos percorridos desde o envio do projeto até agora foram redimensionados a cada dia e esculpidos em folha branca, gerados pela dificuldade da pandemia que, aliada aos fatores político e sociais dentro do Brasil de 2020/ 2021 e 2022, impossibilitou o acesso às bibliotecas, à matéria humana e também ao teatro e as artes em geral. Os percursos foram de não encontros e quase não afetos. Inevitavelmente, mergulhei em caixas virtuais à procura de vida criativa e do acontecimento cênico, que já não existia em sua forma. Foram dois anos dos mais duros do último século para os seres humanos, especialmente no Brasil, vivíamos enlutados, o Governo Federal negava a compra de vacinas, o Ministério da Cultura foi fechado, houve cortes essenciais no orçamento das pesquisas e, novamente, o Brasil entrou para o mapa da fome da Organização das Nações Unidas (ONU). Muitas e muitas pessoas queridas não estão mais entre nós, muitos artistas não sobreviveram e muitos pesquisadores não continuaram. Assim, celebro o que se conquistou até aqui, com a esperança de ir sempre mais longe.

Os estudos procuram reflexões sobre o trabalho do intérprete, acessando o processo criativo e a produção de imagens nas Artes Cênicas, sob a perspectiva de uma pesquisadora e atriz, que busca a ótica de outros artistas que criam. As imagens que reverberam neste texto partiram de processos criativos do Grupo Redimundo de Investigação Teatral, realizado no ano de 2018, na cidade de São Paulo - Brasil. O grupo insere a mulher e o homem do sertão de Minas Gerais em diálogo com a memória do espaço de um hotel ocupado, através do espetáculo *Siete grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*.

Compartilho que o início desta pesquisa foi inquieto e moroso, pois os diversos estudos sobre a imagem cênica partiam de pressupostos como a encenação, a materialidade, a cenografia, a iluminação, entre outros, mas não sobre o fator humano dentro da cena, que cheira, ouve, sente, vê e cria imagens, não só verbalmente ou mentalmente, mas em conjunto com todos os elementos visuais. Assim, as discussões trilhadas pelas páginas abaixo, abriram-me diversas reflexões, por isso trato a imagem de forma plural, sem preocupação com lógicas que a determinem, pois aqui, ela divaga por muitos horizontes, sejam pessoais dos intérpretes, por meio de redes de criação em grupo, pelos campos de poder, em diálogo com a materialidade e com a efemeridade da arte teatral, entre tantos outros.

O ponto inicial de provocação para esta pesquisa surgiu ainda dentro da graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Ouro Preto, à procura de treinamentos e reflexões que trouxessem cada vez mais autonomia para o meu trabalho como atriz e como diretora teatral. Sempre imersa em coletivos de teatro, pretendia fortalecer técnicas pessoais de cada intérprete para potencializar o coletivo e, ao mesmo tempo, não perpetuar apenas a visão da direção teatral. Assim, procurei diversos modos para ampliar minha visão e estimular a autonomia dos intérpretes, como o treinamento dos artistas circenses, a criação autoral de solos, e por fim, me deparei com a possibilidade de explorar a criação de imagens, porém, notei a ausência de reflexões a respeito desse tema. Assim, muitas vezes que dirigia um espetáculo ou até mesmo atuava, a criação de imagens era realizada por meio da experimentação com a materialidade, mas não de forma intencional. Obviamente algumas propostas de adereços, figurinos, cenários e afins eram criadas durante os processos criativos e, como grande parte dos teatros de grupo, incumbidos posteriormente aos atores que tinham alguma experiência na confecção para finalizarem o material até a data de estreia do espetáculo. Porém, de certa forma, esse processo poderia ser aproveitado durante a criação de forma mais intencional, potencializando as camadas discursivas e também o próprio trabalho realizado a posterior, seja por intérpretes, ou por figurinistas, diretores, iluminadores, entre outros.

Assim, percorri pensamentos avulsos até assistir ao espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* e realizar duas oficinas com o Grupo Redimunho de Investigação Teatral, respectivamente de *Direção de Arte* e de *Confecção de máscaras e adereços*, em 2018. O contato com o grupo aprimorou percepções e também aproximou muitos afetos artísticos que já integravam meu trabalho, como a pesquisa pelo sertão e o encantamento pela obra de João Guimarães Rosa. Assim, a pesquisa se iniciou.

Acredito que as indagações geradas pela atuação são inerentes ao trabalho do intérprete, uma vez que estabelece diálogos além da técnica, que perpassam por autoconhecimento, treinamentos físicos e espirituais e trabalho em coletivo. Como propõe o pesquisador e professor Cassiano Sydow Quilici, ao refletir sobre Artaud:

A preparação para tal extrapola o âmbito da aprendizagem de uma profissão, devendo colocar em jogo a existência do artista como um todo. Nas palavras do próprio Artaud: “Tenho uma única ocupação: refazer-me!” Ao mesmo tempo, não há na sua obra uma exposição sistemática de métodos e exercícios desta “ocupação consigo mesmo”. Algo, no entanto, pode ser

deduzido do seu próprio processo de escrita. Trata-se de um exercício constante de autoinvestigação, em que estados físicos e psíquicos muitos sutis são escrutinados com incrível minúcia. Como se Artaud tivesse desenvolvido a capacidade de “se ver” impessoalmente, sendo ao mesmo tempo ator e espectador. No limite, é a própria idéia de um “si mesmo” que a sua escritura tende a desmanchar (QUILICI, 2008, p. 2).

Para além da técnica, o olhar da arte pela lente da existência humana parte da impossibilidade de se ver inteiramente e de reconhecer como ser no mundo. Só me identifico como pessoa, por meio do olhar de outras. Seja pelo espelho, por um texto, por uma foto ou um vídeo, nada fará com que me veja em inteireza, só a partir do olhar do outro que existo. E é exatamente esse ponto que Quilici cita em Artaud, como se ele pudesse “se ver”, mas seria impossível, até mesmo para Artaud. Pronto! O incômodo está dado.

No caso das Artes Cênicas, geralmente o primeiro olhar é por meio da direção e, até mesmo em acontecimentos cênicos que não possuem essa função, (como em determinadas linguagens teatrais e/ou performáticas) há sempre o embate do primeiro olhar, seja pelo público ou não. Portanto, é preciso querer ser olhado e, ao mesmo tempo, entender que não é só sobre você que se olha. Não há verdade na imagem dos olhares, só há encontro entre quem observa e quem é observado. Ambos precisam tomar cuidado, pois a autoimagem é fugaz, vaidosa e egóica. A vaidade e o ego são objetos de atenção para artistas e devem ser refletidos com bastante responsabilidade, procurando afastá-los da atuação. É essencial delimitar um escopo que fuja de qualquer atuação narcísica.

Durante as primeiras aulas da disciplina de mestrado *Impasses da Atuação na Cena Contemporânea*, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), a professora Lúcia Romano perguntou: “o que é ser atriz?” A princípio respondi, direcionada à linguagem das Artes Cênicas: “Um ser humano que está presente em seu espaço/tempo, compartilhando seu modo de ver o mundo, através do caráter sensível a outros seres humanos presentes”. A próxima pergunta foi: “Quais os nutrientes da atriz?” E respondi: “Ser sensível e porosa para reagir e agir com temáticas, técnicas corporais e vocais, dramatúrgicas, visuais e materiais, e tantas outras possibilidades de comunicação. Que tenha em sua essência a investigação e uma vontade de sempre estar em falta com algo”.

Outras pessoas descreveram, com visões diversas, o que caracterizaria uma intérprete, passando pela performance, teatro, cinema, dança e até a música. Todas

as versões demonstravam um pouco de si e um pouco de outros, ampliando o escopo do conceito sobre o que é ser um intérprete/ator/performer, entre outros. Assim, ao deparar-me com a característica do trabalho da atuação dentro do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, escolhi me referir a eles como “intérpretes” ou “artistas”, procurando respeitar a variedade de formações híbridas presente no grupo, já que muitos atores atuam e também são músicos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e vice-versa.

A análise dos processos criativos nesta pesquisa se constitui pelos estudos de Fayga Ostrower e Cecília Almeida Salles, pesquisadoras na área de Linguística e Artes, que abordam a criação como um fator do trabalho. “Daí se nos apresenta outro aspecto que tanto nos fascina no mistério da criação: ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar a matéria, o próprio homem com isso se configura” (OSTROWER, 1987, p. 51). É através do trabalho e do agir, que a criação entra em contato com a materialidade, mas não só. A criação é envolta em um complexo sistema, imerso nos âmbitos culturais, sociais e intuitivos, que passam a ser conscientes pela forma e pelas transformações realizadas no fazer do ser humano.

A técnica, portanto, é inerente à criação e não limitante. Em súmula, Edécio Mostaço, crítico, dramaturgo e atual professor da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) cita as palavras “arte, técnica e método”, como primordiais para qualquer processo criativo, embora no começo do século XIX, os românticos desvincularam a criação da técnica, aproximando-a da ideia de impulso e genialidade:

São bem conhecidas as dicotomias que opõem a criação cênica à técnica, evidenciando, mais uma vez, certo tônus romântico recobrimdo a cena ainda hoje, seja por desconhecimento, seja por preconceito. Muitos não designam como técnica a confecção de uma ponta de flecha ou a produção de uma fogueira com ramos secos, embora tais artefatos sejam tão técnicos quanto um foguete posto em órbita ou uma barragem construída em um rio caudaloso (MOSTAÇO, 2018, p. 85).

Mostaço apresenta quatro subdivisões da área da técnica: “como objeto e produto, como modo de conhecimento, como modo específico de atividade e como volição” (*Ibidem*). Para o autor, a primeira divisão, “objeto e produto”, se aproxima de figurinos, cenários, obras arquitetônicas e de iluminação. Já a segunda parte, “modo de conhecimento”, trata-se do trabalho dos artistas, como o modo de se expressar, andar, falar, conhecer gestos, pausas e afins. Embora separadas, as partes

demonstram semelhanças e, naturalmente, precisam uma da outra para existir, pois pertencem ao guarda-chuva da técnica, com qualidades semelhantes às do fazer.

Como já dito, ao citar técnica e trabalho, muitas vezes apaga-se a criação. Indo um pouco mais adiante, também se anula a poesia ou *poiesis*, engano recorrente, pois não há técnica sem poesia e vice-versa. A civilização grega não distinguia *poien* e *techné*, a *poien* também era transformação da matéria ou a produção de alguma ação:

Motivo pelo qual *poiesis*, o gerúndio de *poien*, antes de possuir como tradução “poesia”, deveria, muito melhor, ser vertido como “obrando”, dado seu explícito significado de “colocar em obra”, “tornar obra” ou simplesmente “fazendo” segundo uma dada *techné*. Não há *poien* sem *techné* (MOSTAÇO, 2018, p. 88).

Assim, não é possível separar criação de trabalho, bem como, *poiesis* de técnica. Portanto, ao citar a técnica do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, inevitavelmente, exprimo sua poética.

A outra tríade de conceitos entre intérprete e processo criativo decorre da imagem. As perguntas iniciais percorriam a percepção de que havia uma sociedade esgotada de imagens e que, talvez, não fosse necessário mais um estudo. Porém, a diversidade temática e de conceitos, bem como, os processos criativos encontrados durante a pesquisa, ampliaram as discussões sobre elas. Não apenas com o corpo, a voz, a palavra e a música, mas com todos os elementos cênicos, afinal “se a arte é um processo que se inventa à medida que se cria, o ator nele ganha um destaque especialíssimo, uma vez que é, simultaneamente, processo e produto de sua criação” (MOSTAÇO, 2018, p. 93). Sendo, portanto, parte integrante do processo e do produto, o intérprete é também um dos elementos visuais, que gera trocas entre corpo e demais materialidades presentes no espaço cênico. Essas trocas se manifestam por meio das imagens em movimento, realizadas na presença e em determinado tempo-espaço. Ressalto, que a materialidade¹ posta em questão, não presume uma relação qualitativa, com a intenção de colocar o corpo humano em detrimento ou em supervalorização a uma bola, uma árvore, um linóleo ou uma jarra. Há sim qualidades

¹ “Assim o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso em todas as culturas: já vem impregnada de valores culturais. A materialidade seria, portanto, a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais” (OSTROWER, 1987, p. 43).

de matérias diferentes, capazes de se modular, significar e relacionar de acordo com as especificidades de cada material.

Entender a imagem como acontecimento, mesmo durante os processos criativos, será essencial para percorrer os capítulos a seguir. Assim, divide-se da seguinte forma: ao longo do Capítulo 1, percorro a trajetória do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, descrevendo seus espetáculos e expondo premissas do grupo. Durante o Capítulo 2, há um sobrevoo, realizado principalmente no espaço-tempo mais latente da pandemia de Covid-19, que privou o encontro com o objeto de pesquisa, assim, abordo os conteúdos a partir das reflexões teóricas sobre as imagens, tópicos que conversam inevitavelmente com o objeto de estudo analisado, mas que não estão completamente ligados aos seus pilares, sendo divididos em cinco partes, de acordo com a bibliografia estudada, são elas: registro, campo minado, cênica, corpo e movimento. Por fim, no Capítulo 3 me esforço para desdobrar os processos criativos de *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* e suas reverberações.

Como já pontuado no começo desta introdução, a pandemia de Covid-19 impediu acessos a diversas especificidades da vida cotidiana, assim como as pesquisas de campo. No projeto inicial deste estudo havia como fundamento metodológico a visita e observação dos processos criativos do grupo, principalmente por meio dos documentos do processo, como desenhos, fotos, cadernos de esboços, textos e também entrevistas coletivas. Porém, a análise dos mesmos só foi possível por meio das entrevistas individuais, em sua maioria de forma on-line, até os últimos três meses para a finalização da escrita. Dessa forma, aqui há um quebra-cabeça, que ao juntar as peças, talvez exponha as fissuras do processo de escrita e dos tempos vividos. Apenas em abril de 2022 que foi possível acompanhar o trabalho do grupo presencialmente, fato essencial para a continuidade e fortalecimento desta pesquisa. As vozes dos artistas foram ouvidas pelas entrevistas e também, entre as trocas de figurinos e cenas do espetáculo *Woyzeck*, que aconteceu na Ocupação 9 de Julho, de abril a julho de 2022. As falas estão em parênteses com a referência de “informação verbal”, a fim de deixar a leitura mais fluida para você, leitor.

Por fim, espero que tenha uma boa leitura.

1. O GERAIS CORRE EM VOLTA

O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...
O sertão está em toda parte.
(João Guimarães Rosa)

As páginas que seguem apresentam um panorama do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, de 2003, ano de sua origem, até 2022, marcando a apresentação do espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* em 2017/2018.

Com cerca de 19 anos de história, entre ensaios, viagens, apresentações e recomeços, o Grupo Redimunho de Investigação Teatral integra o Teatro de Grupo da cidade de São Paulo², portanto, antes de adentrar na história de sua fundação, pontuo algumas reflexões sobre as políticas públicas e movimentos históricos que o cercam, como a criação do *Movimento Arte contra a Barbárie*, que caminha para a criação da *Lei de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo*. Essa ação foi central para a continuidade do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, conforme aponta o ator Carlos Mendes em entrevista concedida a mim. Segundo ele, “o Redimunho sem fomento é muito diferente do Redimunho com fomento”³, indicando que, quando há fomento à cultura (não apenas a lei de fomento citada, mas qualquer outra política pública de apoio), o coletivo consegue investigar e continuar suas proposições artísticas, diferentemente de quando não possui auxílio para a manutenção do espaço e pagamento mínimo dos artistas, pois o grupo acaba se dissolvendo em várias outras funções. Assim, inevitavelmente, o campo das políticas públicas será citado nesta pesquisa, pois interfere nos processos criativos e vice-versa.

Há dificuldade em analisar as políticas públicas culturais no país, devido à pouca constância de suas ações, com momentos de ausências, desmonte e outros

² O conceito de teatro de grupo não é novidade no fazer teatral, pois sempre houve o teatro realizado em grupo. Porém, dentro da cidade de São Paulo, os movimentos da “Arte contra a barbárie” que culminaram na Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, possuem o teatro de grupo como sujeito histórico. Assim, tem-se “evidentemente, e sobretudo por seu caráter artesanal e popular, o teatro de grupo sempre existiu, mas foi a partir de fins da década de 1990 – pelo menos na cidade de São Paulo –, que uma essa consciência ganha conotação política e militante” (MATE, 2013, p. 181).

³ Informação verbal.

de recuperação e construção, conforme afirma Lia Calabre⁴, importante pesquisadora e gestora de políticas culturais:

A problemática da permanência ou da descontinuidade é outro dos desafios enfrentados pelas políticas culturais, na verdade, pela maioria das políticas públicas no país. Dentro da área pública sofremos da “síndrome da imediatividade”. Políticas públicas são processuais, levam algum tempo para gerar resultados visíveis, que possam ser medidos, avaliados. Dentro da área da gestão pública, as administrações que se sucedem costumam alimentar a má tradição de desvalorizar, *a priori*, as realizações e os processos implementados pela gestão anterior e buscar impor uma marca nova à administração. O resultado é que terminamos por assistir um processo contínuo de desperdício de recursos orçamentários e físicos. No caso da Cultura, tal prática administrativa é desastrosa. Processos culturais são gestados num tempo mais longo. O estímulo à diversificação e à revitalização das práticas culturais não costumam gerar frutos rapidamente, são, na verdade, de natureza processual, e não ações de resultados imediatos (CALABRE, 2019, p. 21).

O tempo maior de maturação para avaliar as políticas culturais, conforme citado por Lia Calabre, se une a um conjunto de fatores como: falta de estratégias que vão além da criação e promoção de eventos; recursos humanos com poucas pessoas capacitadas na área de gestão cultural, incluindo municípios, estados e federação; e a enorme carência de recursos financeiros destinados para o setor. Aliados a esses fatores, o conceito de política cultural é muito recente, data do século XX, com ápice no ano 1959, com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais da França, que inspira outros países sobre o tema. No Brasil, marca a gestão do ministro Capanema nos anos de 1930, implementando o “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE); o Serviço Nacional de Teatro (SNC); o Instituto Nacional de Livro (INL), entre outras iniciativas” (CALABRE, 2018, p. 3). Também na década de 30, em São Paulo, Mário de Andrade coordenou o Departamento de Cultura do estado de São Paulo, sob tentativa de abarcar diversas manifestações culturais. O projeto, considerado promissor, defendia o apoio a: arte arqueológica; arte ameríndia; arte popular; arte histórica; arte erudita nacional; arte erudita estrangeira; artes aplicadas nacionais e artes aplicadas estrangeiras. O projeto ainda não incluía as matrizes africanas, mas se tornava referência de políticas públicas culturais no país, embora, sua implementação ficou aquém, conforme cita: “Poderíamos dizer que muitas propostas de Andrade foram

⁴ Doutora em História (UFF), pesquisadora e chefe do setor de Estudos de Políticas Culturais – FCRB; professora do PPGMA-FCRB e do PPCult-UFF.

apagadas porque a ideologia dominante da época, por meio de uma formação discursiva, selecionava o que podia e deveria ser dito e feito pelo governo brasileiro” (SILVA, 2015, p. 5).

Na Era Vargas, de 1930 à 1945, a cultura é atravessada pela censura, através da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁵. Sob a tentativa de fortalecer o ideal de nação brasileira, a cultura foi utilizada como instrumento, utilizando principalmente as culturas populares, que foram absorvidas com o conceito de serem civilizadas, como é o caso do samba, que passa a ser a imagem do Brasil para o exterior e também para o próprio povo brasileiro. Mesmo não retratando sua origem nas camadas populares, o samba se modificou com palavras rebuscadas e temáticas que influenciavam o proletariado a trabalhar, a cultura fora envelopada. Dicotomicamente, é durante essa época que muitas, do que se pode nomear como políticas culturais no Brasil, foram instaladas, como a criação de equipamentos de cultura, em conjunto com abertura econômica do Brasil para o exterior.

Do ano de 1945 a 1964, foram várias tentativas sem continuidade ou sem ações de grande relevância para as políticas culturais do país. A partir do Golpe Civil Militar e dos anos que seguem sob o regime da ditadura civil militar, outras ações culturais foram criadas e mantidas. É possível analisar que os governos que atuaram durante a ditadura deram continuidade a algumas práticas de políticas públicas culturais no país, se comparados aos governos dos períodos democráticos anteriores. Não por acaso, pois por meio da cultura se assegurou grande parte da ideologia imposta para a permanência no poder de anos de ditadura militar, a cargo de autoritarismo, censura e violência. Como afirma a professora e pesquisadora Iná Camargo Costa:

Por incrível que possa parecer, foi a ditadura iniciada em 1964 que pela primeira vez dotou o país de uma política de cultura digna do nome e de inspiração mais claramente *keynesiana*. Mas é bom não perder de vista o processo: primeiro os militares trataram de eliminar da cena, por meio de censura, prisões e exílios, a cultura esquerdista, hegemônica até o AI-5. Feita a limpeza e criada a infraestrutura para a indústria cultural (a Embratel é de 1965, o Ministério das Comunicações é de 1967) que se encarregou de colonizar para os valores do capital os corações e as mentes da grande maioria, foi possível, já em 1975 (governo da “distensão lenta, gradual e segura”), criar um órgão como a Funarte para viabilizar o Plano Nacional de Cultura, que vinha sendo ruminado desde 1966 (COSTA, CARVALHO, 2008, p. 16-17).

⁵ O Departamento de Imprensa e Propaganda foi um órgão criado em 1939 que promovia a ideologia do governo militar ditatorial do Brasil, através de propagandas e censuras.

Após o período da ditadura militar, o Brasil se redemocratizou dos anos de 1985 em diante. Tancredo Neves é eleito e morre repentinamente, assim seu vice-presidente, José Sarney, assume e em 1985 cria-se o Ministério da Cultura (iniciativa de Tancredo Neves e implementação de José Sarney), porém com poucos recursos, sua gestão torna-se inviável. No mesmo governo, desponta a primeira lei de incentivo fiscal intitulada “Lei Sarney”, substituída em 23 de dezembro de 1991 pela Lei Rouanet, implementada no governo de Fernando Henrique Cardoso. Nos anos que seguem no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, muitas conquistas foram realizadas, com os ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, que atuaram inicialmente para modificar as relações entre cultura e mercado. A primeira etapa, com o ministro Gilberto Gil, consistiu em ampliar o Ministério da Cultura e também em reconhecer os problemas, conversando com setores da sociedade a fim de estabelecer desafios, necessidades e possíveis ações. Elaborou-se um Plano Nacional de Cultura (PNC) e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID) que ampliou as políticas culturais voltadas para minorizados (LGBTBQI+, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência, negros e afins), outros projetos como *Mais Cultura*, *Cultura Viva*, fomentaram comunidades culturais de todo o Brasil, incluindo a cultura como direito, facilitando o acesso às regiões do país. Alguns avanços não foram possíveis, como o Sistema Nacional de Cultura que não foi implementado, o orçamento mínimo de 1% do Produto Interno Bruto (PIB) destinado à cultura, e a revisão da Lei Rouanet. Ana de Hollanda e Marta Suplicy assumiram o Ministério da Cultura em sequência, no governo de Dilma Rousseff, continuando algumas políticas culturais e criando outras, até que em 2016, Michel Temer assume a presidência e instaura o processo de desarticulação do Ministério da Cultura, culminando no governo de Jair Bolsonaro que acaba por extingui-lo definitivamente: “nós vamos extinguir o Ministério da Cultura e teremos apenas uma secretaria para tratar do assunto. Hoje em dia, o Ministério da Cultura é apenas centro de negociações da Lei Rouanet...”⁶.

A Lei Rouanet não é uma intervenção do estado na cultura, mas uma aproximação através das parcerias público-privadas e dos costumes neoliberais principalmente iniciados no governo dos ex-presidentes Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso (FHC). Por não destinar recursos para a cultura, o estado

⁶ BOREKI, Vinicius. Bolsonaro defende a extinção do Ministério da Cultura. Site UOL, Eleições. Curitiba. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/03/29/bolsonaro-defende-a-extincao-do-ministerio-da-cultura.htm>. Acesso em: 29/03/2018.

optou por, através da isenção fiscal, estimular o mercado cultural, como afirma o ministro da época, Francisco Weffort no governo de FHC, com o slogan “Cultura é um bom negócio”, ou seja, cabe ao mercado impulsionar a cultura.

A onda neoliberal na América Latina se aproxima, principalmente a partir dos anos de 1980 e ao longo de 1990, conforme aponta Calabre: “resultando em uma redução drástica da implementação de políticas e dos investimentos públicos nas mais diversas áreas. No caso do Brasil vivemos um processo de acelerada privatização de um conjunto de serviços e de empresas” (CALABRE, 2018, p. 5).

Desse modo, declara-se o mercado o gestor da cultura no país, exigindo da produção cultural parâmetros que se enquadrem na indústria cultural, o que modifica completamente toda a estrutura artística. Linguagens artísticas são contempladas em detrimento de outras, bem como temáticas e artistas. Inevitavelmente, o modo de produção das obras também é influenciado, priorizando o caráter imediatista do processo.

Em meados da década de 1990⁷, na cidade de São Paulo, o setor teatral se uniu a fim de discutir alternativas para a ausência do estado em políticas públicas culturais da cidade. Grupos e artistas, à procura de uma ação efetiva à barbárie que o mercado impunha, realizavam encontros e manifestos que culminaram no Movimento Arte Contra a Barbárie. O movimento possuía três manifestos que, paulatinamente, agregavam cada vez mais pessoas interessadas a desvincular às leis do mercado à produção incessante de espetáculos. As reuniões iniciais aconteceram no Teatro Oficina, e após incansáveis discussões, a proposta de uma Lei de Fomento à Cultura surgiu, a fim de garantir uma verba mínima para destinar aos grupos teatrais:

Então, quando falo Arte Contra a Barbárie, identifico que nós já vivemos em uma barbárie, identifico que este é o fim de uma civilização. Aquilo que parece normal ou natural, como estar no mercado e vender minha mão-de-obra e tudo o mais, configura-se numa grande mentira. Isso não é normal. Isso são relações históricas que já chegaram ao seu limite (COSTA, CARVALHO, 2008, p. 72).

Inspiradas inclusive por leis de outros países como a Argentina, o Canadá e a Itália, com muita luta, idas e vindas de propostas, manifestos e arranjos, no dia 9 de

⁷ Para o pesquisador Alexandre Mate o movimento da década de 90, fortemente influenciado por acontecimentos históricos advindos desde os anos 1980. Para aprofundamento sobre o tema, ler Mate, Alexandre. “O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980”/São Paulo. Editora UNESP, 2011.

fevereiro de 2002 é publicada, no Diário Oficial, a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo.⁸

A partir da criação e implementação da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, muitos foram os desdobramentos possíveis na área teatral. Avaliando os resultados efetivos durante os anos, com falhas e acertos, busca-se a permanência da pesquisa e do teatro dentro da cidade de São Paulo. Até mesmo a presente pesquisa, pode se aproximar do caminho percorrido pelo Grupo Redimunho de Investigação Teatral, das relações de processos criativos e da linguagem artística que se consolida através da repetição do ofício teatral, que mesmo com lacunas temporais devido a ausências de fomentos, ainda permaneceu em constante resistência, devido a articulações como a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo. Obviamente, com o passar dos anos, uma série de problemáticas sobre aplicação da lei surgiram, como os cortes no orçamento para os projetos já aprovados, a dificuldade de novos grupos teatrais se inserirem, a falta de leis trabalhistas, a dependência do fomento para a continuidade dos grupos, entre outros.

O panorama acima é providencial para as discussões que seguem, pois influenciam inevitavelmente nas reflexões sobre os processos criativos e os modos de produção do Grupo Redimunho de Investigação Teatral que, assim como outras coletivas e artistas, nasceu a partir da vontade de não ser barbárie.

1.1. O DIABO NA RUA

Eu vi, eu vi quando o Redimunho chegou, o vento
rodopiou e voltou lá pro sertão. Levando a vida como
se fosse um sonho, foi você Redimunho que roubou
meu coração.
(Trecho da música composta por Anísio Clementino)

No contexto citado, no fervilhar de ações, em busca de novos horizontes para o teatro na cidade de São Paulo, é que em 2003, nasce o Grupo Redimunho de Investigação Teatral, também com a proposta de investigar o fazer artístico, desvinculado das leis do mercado, respeitando o tempo de maturação necessário para a criação e o aprofundamento do trabalho teatral.

⁸ Para aprofundamento sobre o tema, sugere-se a leitura de *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*, de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho.

O ponto central para a fundação e continuidade do grupo está na figura de Rudifran Pompeu, que atua como diretor e dramaturgo. Em muitas entrevistas o diretor é citado como eixo criativo e de sobrevivência do grupo, possuidor de um rico histórico artístico, dramaturgo de diversos textos teatrais, premiado com o APCA de 2006 com *A Casa*, em 2011 com *Marulho a caminho do rio* e em 2017 *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* e tantos outros talentos atribuídos ao artista. Rudifran Pompeu é natural da cidade de Uruguaiana, no estado do Rio Grande do Sul, iniciou suas experimentações teatrais na escola pública onde estudava e se encantou pela arte. Ao chegar na cidade de São Paulo, o diretor relata que era frequente ir à procura da “gente do teatro” em diversos espaços, com o desejo de criar um grupo teatral que não se guiasse apenas pela venda de espetáculos, mas que permitisse a investigação. Assim, conheceu outros artistas como Isabela Pimentel, Renata Laurentino, Juliana Fagundes e Carlos Landucci, que juntos descobriram fascínios em comum: fazer teatral e a obra de João Guimarães Rosa.

O Redimunho é um coletivo de teatro formado, em 2003, por atores que resolveram se juntar por não terem como se produzir sozinhos, sendo essa, talvez, a única forma possível de organização naquele momento. Uma história de acúmulo de lutas e dificuldades marca a sua gênese e isso, evidentemente, refletirá em sua trajetória (GALDI, SOUZA, 2012, p.10).

A obra *Grande Sertão: Veredas*, cujo o subtítulo é *O diabo na rua no meio do Redemoinho*, serviu de referência para o nome do coletivo, que suprimiu a letra “e”, com alusão ao sertanejo, que diz “Redimunho”, para movimentos realizados pelo vento em espiral, como as rodas de moinhos. Simbolicamente, os redemoinhos propostos na obra de João Guimarães Rosa se associam ao infinito e a ciclos como a morte e ao renascimento.

A esse respeito, o pesquisador Júlio César Machado de Paula, aprofundando-se na obra de *Grande Sertão: Veredas*, no artigo intitulado *O olhar e o redemoinho: paradoxo do tempo em Grande Sertão: Veredas* e também em sua tese de doutorado *O que ajunta espalha: tempo e paradoxo em Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, e nós os do Makulusu, de José Luandino Vieira*, ressalta que a narrativa contada pelo personagem Riobaldo é de “cunho memorialístico, uma característica comum acompanha praticamente todos os modelos temporal-narrativos propostos para *Grande Sertão: Veredas*: a ideia de retorno, de recursividade”, assim como um redemoinho:

Separando-se as duas primeiras sílabas das demais, obtêm-se 'rede' e 'moinho', dois novos vocábulos cujos campos semânticos se opõem. Se 'rede' implica as ideias de unidade, tessitura, reunião, síntese e ação simbólica, 'moinho', ao contrário, sugere pó, dispersão, desagregação, diálise, ação diabólica. Mas a riqueza do vocábulo não se esgota no jogo paradoxal que 'rede' e 'moinho' estabelecem entre si. Se ao invés de dividirmos a palavra observarmos o seu miolo, tomando, para isso, a última sílaba de 'rede' e a primeira de 'moinho', 'reDEMOincho', o que se tem é justamente 'demo', assentado no meio da palavra como seu próprio ser no centro da espiral (PAULA, 2010, p. 77).

Dessa forma, em uma palavra aparecem: rede, demo e moinho. Sendo o diabo responsável pela centralidade. A ideia de centro, de meio, também é presente em algumas obras de João Guimarães Rosa, como o conto *A Terceira Margem do Rio*, que expõe a travessia de um pai ao se embrenhar no rio, mas surpreende, por não chegar à outra margem: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1967, p. 49).

As contradições nas palavras na obra de João Guimarães Rosa são alvos de diversos estudos e expõe o encantamento das narrativas criadas pelo autor, ainda para Júlio César Machado de Paula, elas não aparecem como oposições, como se precisassem anular as divergências, mas apresentam-se como possibilidade de coexistência. A personagem de Diadorim não é um homem ou uma mulher, mas as duas em um só ser. A pergunta de Riobaldo “O diabo existe e não existe?” transfigura através do “e”, ou seja, como pode o diabo existir E não existir ao mesmo tempo, assim como o conflito entre Deus e Diabo (presente em grande parte da obra de João Guimarães Rosa), que se coexistem em tudo que habita, inclusive na palavra Redemoinho.

Ao convocar o “Redimunho” como nome e como símbolo de sua arte, as aproximações possíveis entre a obra de João Guimarães Rosa e o coletivo são postas e o ciclo do infinito se realiza, criando redes, girando os moinhos, enfrentando deuses e diabos para recomeçar assim, novas redes. A ideia de retorno, imposta pelo próprio movimento do espiral dos redemoinhos, pelo símbolo do infinito (∞) que encerra a obra de *Grande Sertão: Veredas* e pela narrativa memorialística de Riobaldo, aparece em toda trajetória do grupo que celebra a memória, por meio do texto, da cena, do espaço ou da criação de imagens, que aludem ao sertão e a intimidade. Assim como as contradições, presentes na trajetória do grupo, típicas da coletividade e da união

de corpos diversos, imersos em processos criativos, que marcaram os anos de ventos favoráveis e desfavoráveis, a fim de continuar a ideia central, cujo meio é o próprio coletivo e a permanência do fazer teatral. Ao ler um trecho do primeiro livro do grupo, publicado em 2012, me deparo com a frase de Rudifran Pompeu: “É sempre assim, as pessoas passam e a peça fica” (GALDI, SOUZA, 2012, p. 26). Já em 2022, acompanhando um dos ensaios do Projeto Woyzeck para o Edital PROAC -Programa de Ação Cultural, no dia 8 de junho de 2022, o diretor Rudifran Pompeu faz a afirmação: “é isso gente, as peças passam e a gente fica”. Assim, o coletivo constantemente faz o exercício da autocritica e do entendimento de suas contradições, perceptíveis não somente durante as conversas com os integrantes, entrevistas a revistas e jornais, mas também, na publicação dos dois livros, que relatam os processos criativos de *Marulho a caminho do Rio* e de *Tareias*, respectivamente *Por trás das vidraças* e *Tareias atrás do vidro tem um mundo que não se vê*. As obras descrevem os percalços da criação e da coletividade que busca modos de produção coletivos e opta por trabalhar com grande número de pessoas.

A rede tecida pelo grupo é vista principalmente em seus processos criativos que acontecem com um conjunto de pessoas que criam e se unem pela direção e visualidade em prol da obra. Também há a rede entrelaçada, nos figurinos, cenários e adereços feitos artesanalmente pelos artistas, que costuram e bordam suas materialidades. Cabe ao moinho, a geração da força através do movimento, presente na direção e nos integrantes que estão há mais tempo no coletivo, impulsionando e friccionando constantes indagações entre o mundo, o sertão, o grupo e a entrada de novos integrantes a cada trabalho.

Por último, ao convidar o “demo” ao nome, há a consagração do caos e da criação. O demo está nas peças do coletivo, seja por meio da religiosidade, das imagens dos córneos, na figura do vaqueiro, na penúria de luz, na presença do sangue, da lama, da terra, do medo, da morte, do sertão, da existência e do próprio “redimunho”, como menciona o pesquisador Júlio César Machado de Paula ao estudar João Guimarães Rosa, e que transponho para o trabalho do grupo:

Preferimos, a elas, uma visão que privilegie o embate vivo e produtivo de contrários, visível, na narrativa, pela simultaneidade de um princípio divino que busca a síntese (a rede), e um princípio diabólico que desagrega (o moinho), aglutinados, como vimos, no significante ‘redemoinho’, que desliza por toda a narrativa e que, conforme o empregou Rosa, guarda atributos de um portmanteau. Se o princípio divino de tessitura (‘rede’) faz mover o

redemoinho, uma vez que é “Deus que roda tudo!” (ROSA. 1967, p. 33), o que prevalece no centro da espiral é o princípio diabólico da desagregação, pois “redemunho era d'ele do diabo. O Demônio se vertia ali, dentro viajava” (ROSA, 1967, p. 187 *apud* PAULA, 2010, p. 87).

Deus, das obras de João Guimarães Rosa, aparece no coletivo, de outras tantas formas: “o trabalho de um grupo de teatro como o nosso, precisa ser constantemente alimentado pela fé e, nesse caso, fé não é religião, fé não é Deus. Fé é crer. Fé é acreditar” (GALDI, SOUZA, 2012, p. 11). A Deus e ao Demônio, pertencentes em tudo que habita, é que o teatro do coletivo se manifesta, criando novas conexões artísticas, revirando o que está no chão e jogando para o meio de si e do território, o que está por perto.

1.2 NO MEIO DO REDIMUNHO

Durante os primeiros anos de Grupo Redimunho de Investigação Teatral, casas de artistas e espaços alugados eram utilizados para ensaio, até que, no início da criação do primeiro espetáculo *A Casa*, o antigo casarão localizado na rua Major Diogo no centro da cidade de São Paulo, que viria a ser o Casarão da Escola Paulista de Restauro, foi cedido como local de ensaio do grupo. A partir de então, com o espetáculo *A Casa* encaminhado, o grupo se fortalece na cidade:

A Casa foi um pouco assim, o casarão era o nosso melhor aliado, um casarão de 1911, no centro de uma das maiores metrópoles do mundo, perto de tudo. A gente entrava no quintal e parecia que estava no sertão. Criei galinhas lá, na rua do TBC [a Major Diogo], a dois quarteirões do TBC [o Teatro Brasileiro de Comédia, na Bela Vista, o popular bairro do Bixiga]. Havia pé de manga, de amora, todo um mundo lá atrás⁹ (POMPEU, 2018).

Assim, sabiamente, o grupo incorporou o espaço do Casarão da Escola Paulista de Restauro à construção de seu universo: entre o sertão de João Guimarães Rosa e a cidade de São Paulo.

Nos anos iniciais, era de hábito do coletivo realizar viagens às cidades de Minas Gerais, como pesquisa de campo. As vivências geradas foram imprescindíveis para a formação do grupo, interferindo no trabalho dos intérpretes, que criavam a partir de

⁹ POMPEU, Rudifran. *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em 8 maio 2020.

temáticas do próprio sertão, já acostumados à cultura, às palavras, aos sons, às cores, às imagens e ao espaço que o próprio território impunha. É o imaginário construído nessas vivências, em diálogo com as obras de João Guimarães Rosa, que objetos, cenários, figurinos, adereços, gestos e palavras se materializam desde o primeiro até o último espetáculo do grupo. Assim, o edifício teatral tradicional dificilmente é utilizado nas encenações ou processos criativos, sob influência das imersões em Minas Gerais.

É corriqueiro que as casas de algumas cidades do interior do Brasil tenham diversas funções, não são apenas locais de moradias, são espaços vivos, que sediam diversos eventos: partos de filhas e filhos, velórios de moradores, batizados de novas crianças e festas de casamentos, além da vida cotidiana que acontece entre cafés, bolos, festas, plantações e cultivos de animais que sustentam quem ali mora. A obra *A poética do espaço* do filósofo, químico e poeta francês Gaston Bachelard, vai ao encontro do imaginário da casa, suscitando memórias, intimidade, imaginação e devaneio, pois a construção da casa é como “nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1978, p. 20). Assim, é a casa o primeiro contato do ser humano com o espaço, com a construção de sua intimidade e de suas memórias, até mesmo do inconsciente, que se arquiteta através dos cômodos: “Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (*Ibidem*, p. 21). Criar espaços onde é possível sonhar em paz, mesmo refletindo a todo instante sobre a sociedade que nos cerca, as lutas e narrativas contemporâneas, é o que o Grupo Redimunho de Investigação Teatral realiza durante sua trajetória, que se fortifica ao longo de suas obras, totalizando seis espetáculos: *A Casa* (vencedor do APCA de melhor texto) em 2006; *Vesperais nas Janelas* (vencedor do APCA de melhor texto e Prêmio Quem Acontece de melhor direção) em 2008; *Marulho: O caminho do rio* (vencedor do APCA de melhor texto, indicado ao Prêmio Shell para melhor direção musical e vencedor do Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro pela melhor ocupação de espaço) em 2010/2011; *Tareias* em 2013; *Siete Grande Hotel* (vencedor do APCA de melhor texto) em 2018; e em 2022, *Woyzeck* estreia.

Espetáculos:

A Casa

Figura 1 - Casarão da Escola Paulista de Restauro



Fonte: Katia Kuwabara, 2013.¹⁰

Com a intenção de se aprofundar na obra de João Guimarães Rosa, o diretor Rudifran Pompeu procura a família do escritor e propõe parcerias, a fim de trabalhar com os direitos autorais do autor, porém se depara com a inviabilidade financeira e questões burocráticas. Dada essa negativa, o coletivo opta por refazer as travessias, ou seja, percorrer os caminhos que o autor fez nas cidades de Minas Gerais, convivendo diretamente com as pessoas do sertão que inspiraram as suas obras.

Através de vivências iniciais, muitos materiais para criação são recolhidos e o espetáculo *A Casa* se inicia. A dramaturgia escrita por Rudifran Pompeu estreia no casarão da antiga Escola Paulista de Restauro (Figura 1), que também será a primeira sede do grupo.

Com o título inicial de *A Casa da Memória* e, posteriormente alterado para *A Casa*, o espetáculo retrata um homem que se depara com seu passado dentro de um casarão abandonado, guiando o público por suas memórias e vivências, apresentando

¹⁰Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157594475950542/with/219555868/>

personagens que se encontram pelo sertão de Minas Gerais, entre fatos que ocorreram em sua vida e imaginações.

No espetáculo, havia marcas estéticas e poéticas que já delineavam o coletivo, como:

- Presença de aromas e comidas no espetáculo, como o café e o bolo (Figura 2);

Figura 2 - Espetáculo A Casa - Mesa das comidas



Fonte: Katia Kuwabara, 2006.¹¹

- Iluminação cênica que propõe: penúria, utilização de cores âmbar, instauração de aconchego como o espaço de uma casa. Sem mudanças abruptas na operação de luz e nem luzes à pino (Figura 3);

¹¹Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/442473795/in/album-72157594475950542/>

Figura 3 - Cena do espetáculo A Casa



Fonte: Katia Kuwabara, 2006.¹²

- Utilização do espaço não convencional, por meio dos cômodos de um casarão (Figura 4);
- Itinerância;

Figura 4 - Cozinha do espetáculo A Casa



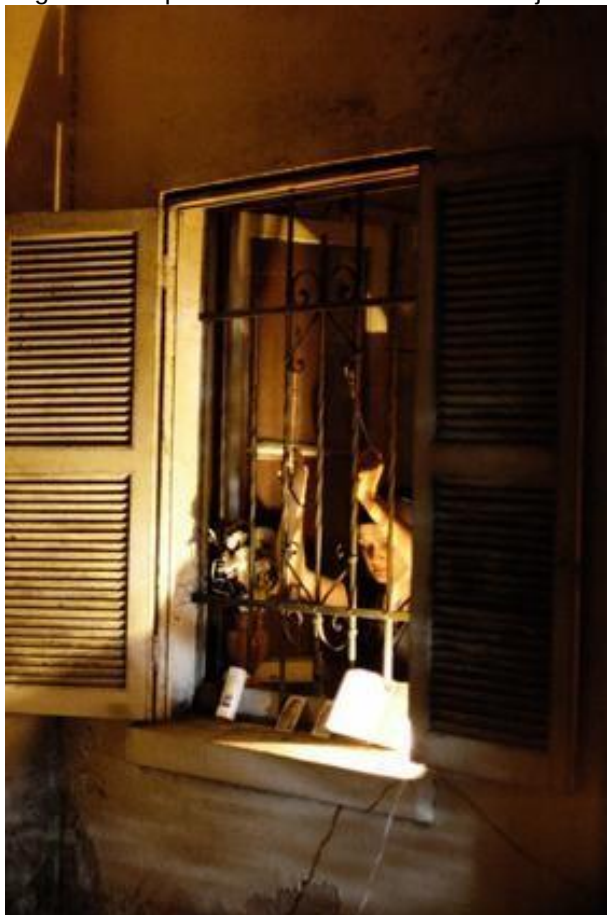
Fonte: Katia Kuwabara, 2006.¹³

¹² Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157622066499897>

¹³ Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157594475950542/with/219555868/>

- Apoderamento da arquitetura, de móveis e objetos próprios do local, como partes integrantes do espetáculo (Figura 5);

Figura 5 - Espetáculo A Casa - A mulher na janela



Fonte: Kátia Kuwabara, 2006.¹⁴

- Utilização das memórias presentes em adereços, objetos e cenários enfatizando suas histórias através de buracos e remendos próprios do desgaste do tempo;
- Proposição da encenação que convida o público a olhar os detalhes de corpos, gestos, texto, figurino, voz, cenário e imagens;
- Aproximação do público das intérpretes e da visualidade da cena (Figura 6);

¹⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157594475950542>. Acesso em: 8 maio 2020.

Figura 6 - Espetáculo A Casa – Velório



Fonte: Katia Kuwabara, 2006.¹⁵

- Experimentação de imagens como “quadros vivos”, realizados pelos intérpretes entre a itinerância do espetáculo;
- Instauração de universo poético através de imagens e da própria dramaturgia;
- Condução da narrativa realizada por uma personagem (no caso deste espetáculo, realizada pelo ator Carlos Landucci);
- Referências à cultura popular, através de musicalidade, materialidade e temáticas.

Entre as diversas características apontadas acima, a utilização do espaço do casarão se destaca pois permitiu a construção do universo fictício de *A Casa*, uma vez que ele próprio envolvia muitas memórias. Construído no início do século XX, pertencente à família tradicional paulista Almeida Nogueira¹⁶, o imóvel estava desocupado desde 1999, quando a última pessoa viva da família se mudou para uma clínica¹⁷, os 700m², às vezes visto como casa “mal assombrada”, esperava uma

¹⁵Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157594475950542/with/219555868/>. Acesso em: 8 maio 2020.

¹⁶ Almeida Nogueira é uma família tradicional paulistana de juristas, herdeira de barões e baronesas donas de fazendas do interior paulista.

¹⁷ Dados retirados de reportagem da Folha de São Paulo do dia 16 de outubro de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1610200513.htm>. Acesso em: 10 set. 2021.

função. Um acordo firmado entre o casarão e a Escola Paulista de Restauro foi feito e a casa passava por adaptações, enquanto abrigava o Grupo Redimunho de Investigação Teatral.

O espetáculo *A Casa* deu visibilidade ao grupo, proporcionando a aprovação em seu primeiro Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e também críticas positivas em jornais e revistas da cidade e o primeiro prêmio APCA¹⁸ de melhor texto teatral em 2006. Abaixo segue um trecho da crítica da Revista BRAVO!, sob o título *Arquitetura de lembranças*.

:

O roteiro conduz o público desde a escadaria em zigue-zague até a sala principal do térreo, onde se desenrolam ações mais dramáticas que as do andar superior, espaço em que o diretor explora o recurso das imagens: atores sem texto, e que tratam a encenação como um quadro. Depois de visitar a antiga biblioteca – agora transformada no quarto de uma mulher que, por ter perdido o filho e o marido, vive imersa em uma loucura agressiva e solitária – e um quarto onde um jagunço vigia um prisioneiro num clima de suspense, os espectadores, em grupos de no máximo 20 pessoas, partem para o quintal (FRANCO, 2006, p. 94).

Nota-se acima, que aparecem traços marcantes do grupo, como a quantidade reduzida de público, o “recurso das imagens” e a “encenação como um quadro”, assim como o trecho que indica: “depois de visitar a antiga biblioteca – agora transformada no quarto de uma mulher”, demonstrando o sucesso do grupo em transcender espaços que já possuem memórias, ou seja, há a informação que havia uma antiga biblioteca no local, porém ela se refaz através do espetáculo, se sobrepondo e construindo uma nova memória “agora transformada no quarto de uma mulher”. Por fim, a interpretação, junto à dramaturgia e à ocupação dos espaços do casarão geraram ótima receptividade entre o público paulistano, conforme aponta as críticas abaixo:

O grupo merece todos os prêmios que conquistou e que sem dúvida ainda conquistará. O elenco deixa o espaço protagonizar as cenas e, com isso, fica visível não o talento de um, mas de toda a equipe (ALMEIDA, 2009).¹⁹

Tudo é contado sem caricaturas, o que, claro, não seria tão difícil. Mas não é nada fácil a compreensão de Guimarães Rosa. Exige estudo e ambição (para melhor absorver a solidão, os medos, angústias, conflitos e lamentos dos seus personagens) para se credenciar a um mergulho nesse autor. O diretor

¹⁸ Associação Paulista de Críticos de Arte.

¹⁹ ALMEIDA, Z. Geruza. A casa e sua poética do espaço. Tribuna das Monções. 21 de fevereiro de 2009. Disponível em: <https://gruporedimunho.com.br/clipping/>

conseguiu esse feito. Os atores parecem que se predispuseram a isso. Izabela Pimentel em especial. Certamente sua atuação não é excelente por acaso. Explorar aquela casa como se fosse a cordilheira de cacundas sinuosas através de um texto com vocábulo atípico extraído das raízes exige superação (AZEVEDO, 2006).²⁰

Vesperais na janela – O coração do lugar

Figura 7 - Espetáculo *Vesperais na Janela*



Fonte: Katia Kuwabara, 2010.²¹

Depois de *A Casa*, o grupo recebe outros artistas para o novo processo criativo. Viajando novamente para o sertão de Minas Gerais, nas cidades de Cordisburgo e Morro da Garça, adquire experiências para o segundo espetáculo: *Vesperais na Janela - O coração do lugar*.

Em um dia de sol de 2007 quando o Redimunho passava por Cordisburgo, cidade natal de Rosa, os atores encontraram santos usados num ritual para chamar a chuva enterrados ao pé de uma cruz. Curiosos remexeram nas imagens. Não caía uma gota na região havia seis meses, algumas horas depois uma tempestade aliviou a cidade (MELLÃO, 2008).

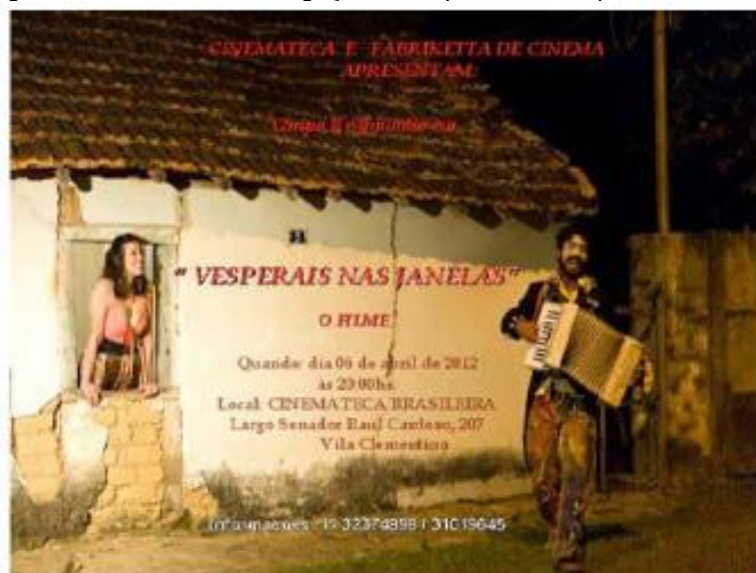
²⁰ AZEVEDO, M. Evaristo *A Casa*. Jornal da Manhã, p. 7, 13 de julho de 2006. Disponível em: <https://gruporedimunho.com.br/clipping/>.

²¹ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157622440579573>

Com as vivências nas pesquisas de campo e o universo da cidade, o espetáculo tece duas tramas: 1. a de uma trupe de artistas que circula pelo local (Figura 7) e; 2. a história de três crianças que, ao enterrarem um santo no pé de uma cruz no alto do morro, hábito comum da cidade para chamar a chuva, provocam uma fatalidade. As personagens da obra surgem pelas janelas narrando cada parte da tragédia: “De janela em janela, testemunhamos cenas que recompõem a tragédia, em episódios que se desenlaçam num compasso diferente, num clima de magia e tensão no qual, relatos do acontecido, se misturam ao imaginário criado em torno dele”.²²

O espetáculo circulou por vários locais, como o casarão, adros de igrejas, (Figura 8), praças, casas, SESC²³ e também em formato de curta metragem.

Figura 8 - Material de divulgação do espetáculo *Vesperais na Janela*



Fonte: Grupo Redimunho de Investigação Teatral.

Mesmo ocupando diversos lugares, a arquitetura de cada espaço dialogava com as cenas que aconteciam em sacadas, janelas, varandas, escadas, corredores e afins, integrados à narrativa itinerante (Figura 11). As janelas, que davam nome ao espetáculo, sugeriam proximidade do público com os intérpretes, trazendo a

²² Trecho extraído do projeto enviado pelo grupo para o PROAC ICMS. Disponível em < <https://docplayer.com.br/16274865-Vesperais-nas-janelas.html>>. Acesso em 2 abr. de 2021.

²³ O SESC é uma entidade privada mantida pelos empresários do comércio que significa Serviço Social do Comércio. Disponibiliza uma série de atividades para o público em geral e também para seus colaboradores. Está localizada em várias cidades do país e movimenta grande parte da programação de cultura do Brasil.

referência das cidades do interior de Minas Gerais, onde as janelas ficam muito próximas à rua. As imagens realizadas por “quadros vivos” aparecem nesse espetáculo, também entre cenas e janelas, como é o caso do ator Anísio Clementino, que se barbeia (Figura 9).

Figura 9 - Imagem de transição de cena - Ator se barbeando

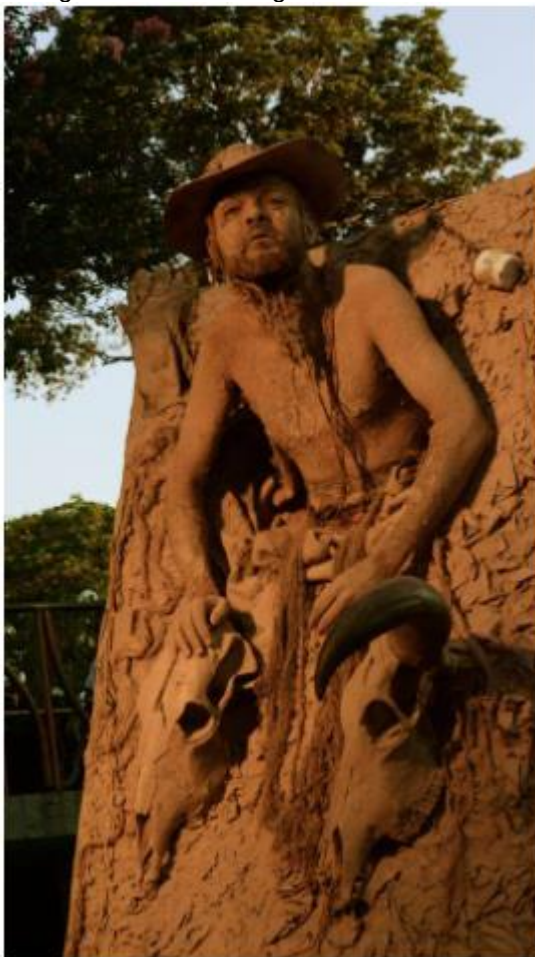


Fonte: Grupo Redimunho de Investigação Teatral²⁴.

A personagem do intérprete Carlos Mendes, João de Pedra, (Figura 10) também apresenta a relação do corpo do ator com o cenário. Construído em uma estrutura de madeira, com cabeças de gado e lama, João de Pedra narra sua história, aprisionado no leito do rio.

²⁴ Extraído de vídeo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wc-RXTOjkmI>. Acesso em: 9 jun. 2021.

Figura 10 - Personagem: João de Pedra



Fonte: Grupo Redimunho de Investigação Teatral.²⁵

A cultura popular está presente em toda a trama, através das imagens dos figurinos, maquiagens, objetos, acessórios, utilização dos espaços e corporalidade das intérpretes, além da narrativa extraída diretamente dos causos do sertão mineiro: “Carlita por exemplo, senhora com sorriso parado e fama de louca, vira Marta, mulher que quer ‘apassarar’, e o peão Eldinho Tira Couro inspira João da Pedra, vaqueiro que a enchente prende no fundo do rio e aprende a calma com as águas” (MELLÃO, 2008).

²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/1037345963002306>

Figura 11 - *Vesperais na Janela* em outros espaços



Fonte: Grupo Redimunho de Investigação Teatral.²⁶

A musicalidade do grupo também se fortalece nesta obra, com a entrada do diretor musical Luís Aranha²⁷. Intérpretes cantam e tocam, assim como musicistas também atuam, executando ao vivo as composições de domínio popular e também composições originais baseadas no cancioneiro popular.

Esse espetáculo marca o falecimento do ator Carlos Landucci²⁸ em 2010, e conduz as travessias do grupo para a pesquisa de seu terceiro espetáculo: *Marulho a caminho do rio*.

²⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/1038175592919343>.

²⁷ Luis Fernando Panades Aranha é integrante do Grupo Redimunho de Investigação Teatral e exerce diversas funções no coletivo como músico e ator. Também atua como educador e pesquisador, concluindo seu mestrado cujo título é “Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música” e atualmente segue em pesquisa de doutorado pela UNICAMP.

²⁸ Ator de diversos filmes e espetáculo, integrou o Grupo Redimunho de Investigação Teatral, sendo o personagem condutor do primeiro espetáculo *A Casa*.

Marulho a caminho do rio²⁹

Inspirado pelo rio Janeiro, da obra *Grande Sertão: Veredas*, os processos criativos começaram em andanças às margens do Rio São Francisco, em Minas Gerais. Vivendo e observando os costumes, culturas e pessoas que habitam à margem, o grupo adentrou na criação.

Em dois anos de processos criativos, surgiram conflitos e descobertas, que ecoaram na metalinguagem do espetáculo. Houve nova inspiração por meio da obra *Os funerais da mamãe grande*, do escritor Gabriel García Márquez, mas ao mesmo tempo, as funções se acumulavam com a inauguração da nova e, ainda atual, sede do coletivo, que necessitava de inúmeras ações para a adaptação da estrutura do imóvel³⁰, bem como tentativas de diálogo com a comunidade do entorno, somados à tarefa da criação do espetáculo. O que se iniciou às margens de Minas Gerais, continuou na cidade de São Paulo. Assim, o espetáculo entrelaçava narrações fictícias de diversas personagens, como vaqueiros, barqueiros, pescadores e ciganos, enquanto um carteiro entregava cartas misteriosas sobre a função do teatro e dos artistas. Segundo resenha da Folha de São Paulo, em 2012:

O espetáculo entrelaça com fios de realidade, histórias fantasiosas de mar, pescadores, ciganos e vaqueiros. Ao mesmo tempo, a peça retrata justamente os conflitos internos de um grupo de teatro que vai ao sertão mineiro preparar um espetáculo. A crise que abateu o grupo no período contaminou a dramaturgia, colocando sob as mesmas luzes o drama do personagem e o do ator (PINHEIRO, 2011).

Marulho a caminho do rio friccionou tensões internas, como o desejo de se desvincular da centralidade da direção, assim o coletivo se responsabilizaria em propor a ocupação dos espaços e a construção dramatúrgica.

Eu entendo o que você fala e tenho o maior carinho por aquele tempo. Mas quando começamos a questionar que as nossas coisas eram muito arrumadinhas e que estávamos alienados do mundo é porque passamos a conviver muito com os outros coletivos. Houve uma série de interlocuções,

²⁹ O elenco contava com: Aline Sant'Ana, Anísio Clementino, Carlos Mendes, Giovanna Galdi, Izabela Pimentel, Jandilson Vieira da Silva, Keyth Pracanico, Paulo Henrique Sant'Anna, Rafael Ferro, Rudifran Pompeu, Vitor Rodrigues, Nataly Cavalcanti, Bruno Rigobello, Leandro Borges e Diana Pinzigher.

³⁰ "Adquirimos o espaço no ano passado. Era um buraco e a empresa que faria a reforma atrasou o início das obras. Chegamos ao ponto de ter que embargar nossos projetos, não fosse a aliança que os 18 integrantes do grupo fizeram, de erguer o espaço com as próprias mãos" Entrevista concedida por Rafael Ferro. Disponível em: <https://gruporedimunho.com.br/clipping/>. Acesso em: 9 set. 2021.

como a ocupação da Funarte em 2011. Começávamos a respirar o teatro na cidade. E esse questionamento passou a vir em 2011 no *Marulho: o caminho do rio*, tanto que o espetáculo é um grupo falando de si mesmo, em crise. Perdemos um ator fundador do grupo em 2010, que morreu de câncer [Carlos Landucci]. Ele fazia *A Casa*, era o condutor. E daí veio tudo isso que você falou, de quantos caras não passaram nesse piso. E a grande questão era essa: “Que sentido tem as coisas se numa bobagem a gente morre aos 50 anos?”. Ele morreu com 47. E tudo isso vira texto, vira *Marulho: o caminho do rio*, e a gente começa a se questionar, mas também somos movidos por uma dor, uma sensação [contraditória] de vamos deixar isso pra lá (POMPEU, 2018).³¹

A crise teceu rede para o grupo buscar novos sentidos e funções, que viabilizaram a construção de outros espetáculos.³² No processo criativo estabeleceu-se as chamadas “ilhas de criação”³³, permitindo que os artistas escolhessem o espaço para suas experimentações e também, para a criação de dramaturgias próprias, que seriam escritas a partir de trechos da obra de Gabriel Garcia Marquez. Eram colocados à prova também, todos os elementos da construção da cena, como a cenografia, o figurino, a maquiagem, a iluminação e os adereços.

O que surgiu nos experimentos em sala de ensaio foi para a rua a fim de corporificar experiências, que por sua vez, retornavam à sala de ensaio, para novas escritas e adaptações. Assim, leitura após leitura, em várias mãos o espetáculo estreou, de forma itinerante, ocupando os cômodos da sua sede até culminar no anfiteatro, onde se construiu uma típica casa sertaneja (Figura 12).

³¹ POMPEU, Rudifran. *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/> Acesso em: 8 maio 2020.

³² Ressalto que o contato do coletivo com o entorno da sua sede e com os movimentos sociais será abordado mais à frente nesta pesquisa.

³³ As ilhas de criação estão descritas no livro de *Por trás das vidraças*, como a divisão em grupos do coletivo, para cada qual pesquisar mais a fundo determinado tema, texto ou obra.

Figura 12 - Espetáculo *Marulho a caminho do rio*



Fonte: Lenise Pinheiro, 2011.

As imagens propostas pelo coletivo, através de figurinos, cenário, maquiagem e corpos, junto à ocupação dos espaços de forma singular, atravessaram a experiência artística do público conduzido pela narrativa. Músicas, cores, penteados, figurinos, maquiagens e comidas estão perceptíveis e são descritos desde os processos criativos, conforme aponta a passagem abaixo:

Passadas leituras, surgiram diversas curiosidades e pontos de interesse dentro do grupo. Foi essa reverberação que nos alçou para uma próxima etapa: conhecer melhor a obra e a vida de Gabriel García Márquez. Para isso, alguns integrantes formaram um núcleo que ficou responsável por estudar o contexto histórico em que viveu o autor, percorrendo caminhos e analisando conjunturas em que cada obra foi escrita. O seminário ocorreu de forma cênica, lúdica e atraente. Uma festa de aniversário surpresa para “Gabito”, apelido de infância do autor, foi organizada e cada ator representava um personagem ligado ao aniversariante. Familiares e amigos, pesquisados pelo núcleo, narravam a vida e a trajetória do escritor, enquanto a festa de aniversário ocorria com os demais integrantes do coletivo como convidados. Cores quentes, personagens a caráter, penteados exuberantes, música colombiana, imagens da vida do autor, margaridas amarelíssimas, bolos esfumacantes, bananas, rosas vermelhas, compunham uma atmosfera excitante para esse encontro. A intenção do núcleo também era a de trazer o universo sensorial contido nas obras de García Márquez, além de suas superstições, suas descrições e seu realismo fantástico (GALDI, SOUZA, 2012, p. 61).

A experimentação de materialidades e visualidades das intérpretes no espaço novo da sede construiu diversas e novas imagens para o coletivo. Na Figura 13, é possível ver a utilização de planos verticais na cena, além da profundidade obtida através da casa, que se insere ao fundo, e das intérpretes que estão à frente.

Figura 13 - Cena de *Marulho a caminho do rio*



Fonte: Katia Kuwabara.³⁴

Tareias

Depois de *Marulho a caminho do Rio* carregando suas descobertas, a obra *Tareias* surge da inquietação sobre os espaços públicos e privados. A ideia inicial do novo espetáculo partiu do jogo possível entre: um espaço privado, que seria construído através de uma casa de vidro no centro da cidade de São Paulo e o espaço público de seu entorno. Porém, ainda restavam algumas dúvidas, conforme aponta o livro *Tareias: atrás do vidro verde tem um mundo que não se vê*:

Mas ainda era preciso descobrir o que queríamos falar. Avançamos, quase que intuitivamente, no sentido da abordagem da figura feminina ao notarmos que, na história do Redimunho, as mulheres (atrizes) nunca tinham tido um lugar sublinhado. Nossas dramaturgias são escritas por um homem, a direção artística realizada por um, também. Os personagens condutores dos espetáculos eram todos masculinos até então. Por que não iniciar um processo artístico no qual as mulheres fossem o ponto de partida e alicerce para a construção cênica? (GALDI, SOUZA, 2015, p. 16).

Assim, o grupo se abre para os incômodos a respeito do machismo e da misoginia, a fim também, de encontrar outras vozes de mulheres. A investigação

³⁴ Disponível em: <https://gruporedimunho.com.br/marulho-o-caminho-do-rio/>. Acesso em: 8 maio 2021.

ocorreu por diversas frentes: estudo das figuras femininas presentes na obra de João Guimarães Rosa (principalmente em *Grande Sertão: Veredas*, com a personagem Diadorim, apresentada como homem durante a obra e, ao final, revela-se uma mulher); laboratórios com as mulheres que trabalhavam nas lavouras da cidade de Andrequice – Minas Gerais, durante a temporada de *Marulho a caminho do rio*; grupos de mulheres que sofreram violência na cidade de São Paulo; personagens míticas femininas; entre outras. Com o elevado custo para a construção de uma casa de vidro e alcançando outros caminhos, o espaço da rua foi escolhido.

O assédio, a cultura, a sociedade, os questionamentos, a violência, recortes de jornais, datas: tudo o que se aproximava ou traduzia a vida da mulher urbana ou do campo despertava interesse. Passamos a intervir por meio de ações rápidas, nas rotinas das pessoas, sempre em locais movimentados, em datas e horários planejados, com o propósito de colocar em evidência uma violência diária, de maneira poética, estética e simbólica (GALDI, SOUZA, 2015, p. 50).

As intervenções realizadas pelas intérpretes nas ruas apresentavam a expansão da relação do grupo com o entorno de sua sede. Tudo era objeto de pesquisa e de olhares atentos, pessoas em situação de rua, criminosos, prostitutas e traficantes, coletivos religiosos, artísticos e culturais de diversas linguagens, moradores dos prédios, trabalhadores do comércio, entre tantas outras manifestações da região foram descobertas. A esse material que surgia e era experimentado foi acrescentado o coro de “Marias”, que dava voz ao eixo urbano e violento de São Paulo, além de narrativas pessoais de cada intérprete.

Assim, ganham a cena histórias surpreendentes como a da mulher que ousou desafiar o diabo; da menina escorraçada do ventre da mãe e parida no berço da cidade; da retirante que sai do Crato (no Ceará) e chega a uma grande cidade em busca de um sonho; da portuguesa que assassinou o marido violento, plantador de batatas; da esposa do presidiário que saiu para visitá-lo e nunca mais voltou; e da faxineira de rua esquecida e invisível ao mundo, que consegue limpar tudo quanto é sujeira, mas é incapaz de limpar o próprio nome (JUNIOR, 2021)³⁵.

O espetáculo terminava em um coquetel de vinhos, queijos e doces servidos no Museu do Teatro Municipal, onde também se expunha, reportagens e estatísticas sobre o feminicídio no país.

³⁵ JUNIOR, A. Dirceu. Peça Tareias. Veja SP. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/tareias/> Acesso em: 3 maio 2021.

Assim, essa obra marca a trajetória do grupo em dois aspectos: a escolha temática, que aproximou o grupo de pautas sociais e que por si só já remexeu em muitas cicatrizes do coletivo e a encenação que acontecia na rua. De forma itinerante, passando pelo centro velho da cidade de São Paulo, ocupando lugares pouco acessados, como o beco subterrâneo do Viaduto do Chá (Figura 14) pertencente à Fundação do Theatro Municipal de São Paulo, era o primeiro espetáculo do grupo que habitava realmente as ruas, fato que tensionou a linguagem descoberta até então.

Figura 14 - *Tareias* - Beco Viaduto do Chá



Fonte: Katia Kuwabara.³⁶

A ideia inicial de pesquisar o que é público e o que é privado se encontrou na esfera pública do espaço da rua, com todos os percalços e as descobertas. As interferências em cena eram diversas, por meio do barulho da cidade movimentada, por um cachorro, pela chuva, pela situação de desigualdade social vista nas ruas do centro de São Paulo, pela burocracia ao utilizar espaços públicos, tudo era espetáculo e dialogava com a interpretação.

O público assistia às cenas dividido entre tapar as narinas para defender-se do mal cheiro e entre a inquietude dos olhos, que cismam em desviar-se para as escadarias de cada ponta do corredor, ora feitas de banheiro público, ora

³⁶Disponível em <https://gruporedimunho.com.br/tareias/>. Acesso em: 7 fev. 2021.

de arquibancada de mendigos, travestis, curiosos, moradores e meninos de rua, ou ainda: de fuga de ratos e baratas, assustados pelo espetáculo, tal qual o descaso pelo que é público e por tudo aquilo que com ele se relaciona (GALDI, SOUZA, 2015, p. 36).

Quase próximos a data de estreia, o grupo aumentou o número de intérpretes, a fim de preencher os espaços da rua. As imagens criadas se iniciavam na sede do grupo por meio de um paredão de quatro metros e meio de comprimento que expunha máscaras cravadas, santos, sapatos velhos, ossos de animais e outros tantos objetos do sertão e da temática da violência. Atrás desse paredão, apareciam as primeiras personagens, que saíam da sede em direção às ruas com o público. No trajeto, optou-se por ocupar os espaços sem muitas interferências cenográficas confeccionadas pelo coletivo, embora muitos objetos, figurinos e composições foram instaladas. As imagens propostas pelos “quadros vivos” e pelas intervenções visuais entrelaçaram a narrativa e a construção do universo ficcional, como: a imagem da mulher no balanço (Figura 15); a mulher na grade de uma quadra (Figura 16) e a intervenção visual (Figura 17) – manequim embaixo do poste.

Figura 15 - Mulher no Balanço



Fonte: Victor Iemini³⁷, 2013.

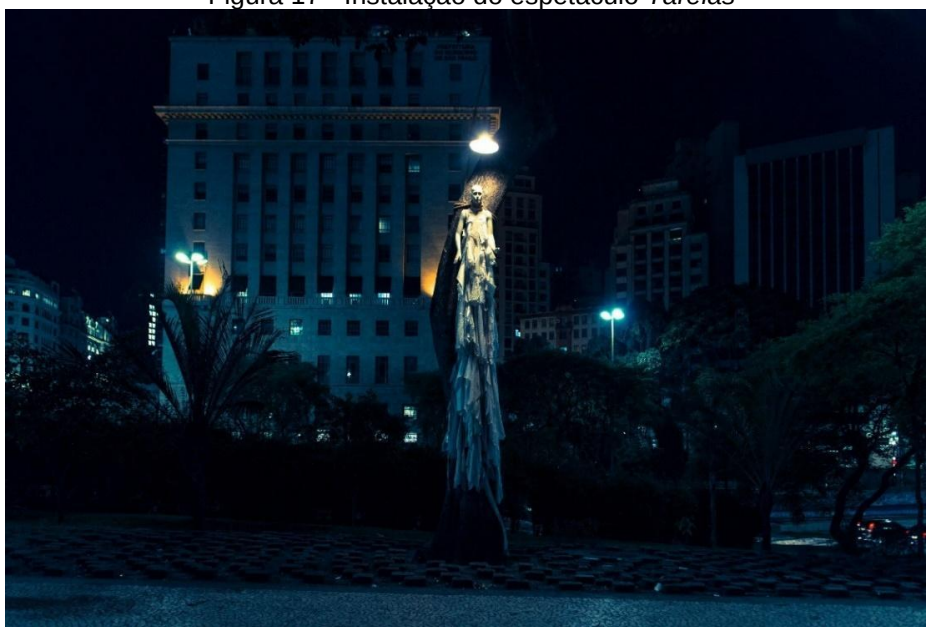
³⁷ IEMINI, Victor. Disponível em <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=victoriemini&set=a.170906579753231>. Acesso em: 22 out. 2021.

Figura 16 - Mulher na grade – *Tareias*



Fonte: Katia Kuwabara.³⁸

Figura 17 - Instalação do espetáculo *Tareias*



Fonte: Foto Kátia Kuwabara.

Todos os elementos visuais do espetáculo eram confeccionados por meio de um processo artesanal dos próprios artistas. Como é possível notar neste relato:

Durante as concepções artísticas do grupo, é próprio aos atores que iniciem a idealização de tons e formas de suas cenas e personagens, uma espécie de investigação pessoal que, posteriormente, é direcionada à equipe de

³⁸ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/gruporedimunho/> Acesso em: 22 out. 2021.

figurino e direção, numa construção conjunta das linhas estéticas do espetáculo (GALDI, SOUZA, 2015, p. 60).

A equipe de figurino, liderada pela atriz Keyth Pracanico³⁹ e pelo ator Jandilson Vieira⁴⁰, agregou todos os artistas na criação dos adereços e figurinos de *Tareias*. Foi possível perceber que, de fato, a confecção dos mesmos, embasou a construção emocional do trabalho dos intérpretes envolvidos que, a partir dos seus olhares, criaram materialidades para a narrativa do espetáculo.

A música interligou toda a linha do espetáculo, através de canções como *Quem te ensinou a nadar*, *Tava na peneira*, *Entre na roda* intercalando com músicas originais compostas pelo grupo.

Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas

A descrição e concepção deste espetáculo acontecerá detalhadamente no capítulo três. Por ora, aponto a sequência de cenas e uma breve sinopse, a fim de não interromper a descrição dos espetáculos do coletivo.

Depois da obra *Tareias*, o grupo retorna a sua sede para um novo processo criativo. *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, é conduzido pelo personagem do Concierge (interpretada pelo ator Edmilson Cordeiro) que leva o público a sete quartos, no espaço ficcional de um hotel que habita personagens diversas e narrativas individuais, em duplas ou trios, e se preparam para uma guerra que acontece do lado de fora do estabelecimento. Relatando lutas, guerras, disputas de territórios, trabalho e exploração, entre outros, muitas vezes estão à espera do fim, ou mesmo já se encontraram com ele.

Ao iniciar o espetáculo, o público entra pela porta da sede e sem perceber, no meio da narrativa, é conduzido para a ocupação do antigo Hotel Cambridge⁴¹. Cada cena é uma instalação visual e proporciona experiências sensoriais como cheiros,

³⁹ Keyth Pracanico é atriz do coletivo desde 2011. E também se responsabiliza pela concepção de figurinos e adereços do grupo.

⁴⁰ Jandilson Vieira é ator, integrante do coletivo desde 2012, realiza a concepção de figurinos e adereços do grupo.

⁴¹ O Hotel Cambridge foi referência na área de hotelaria da cidade de São Paulo, nas décadas de 1950/1960, funcionou até meados de 2002 e ficou oito anos abandonado. Em novembro de 2012, foi ocupado pelo MSTC (Movimento Sem Teto do Centro) por cerca de 170 famílias. A cineasta Eliane Caffé em parceria com o movimento, filma então a obra *Era o Hotel Cambridge* em 2016, dando visibilidade também aos movimentos de ocupação como um todo.

sabores e sons. As imagens mentais e representativas são muitas vezes perturbadoras e constroem um universo paralelo para que a narrativa aconteça.

Abaixo há a sequência dramatúrgica de cada cena do espetáculo: *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*.

Cena 1- Em um andaime na calçada, estão as personagens “Seu Tavares” e “João de Jaguari”. Seu Tavares em cima do andaime relata ao público sobre as situações que enfrentou trabalhando como “soldado de borracha⁴²” na Bacia Amazônica. Prometeram a ele condições de trabalho próprias de um militar de guerra, mas na verdade, enganaram e o usaram como massa de manobra para extrair seringa. João de Jaguari também busca por justiça sobre seu passado, foi peão da Estrada de Ferro de Marmaré⁴³. A cena termina com a evocação de uma bandeira para seguir a luta.

Cena 2 - O público entra no hotel e é recebido por uma trupe de artistas que tocam e cantam (Figura 18). A personagem do Concierge orienta o público sobre as normas da visitação, alertando que tratará de assuntos poéticos e políticos.

Figura 18 - Cena inicial *Siete Grande Hotel*



⁴² A Guerra da Borracha convocou muitos jovens brasileiros, principalmente nordestinos, para trabalhar na extração do látex nas seringas da Amazônia, a fim de ajudar os EUA na 2ª Guerra Mundial. Aos soldados da borracha, foram prometidas ajudas para retornarem a sua terra natal e também, quantias em dinheiro, porém muitos faleceram em decorrência do trabalho, sem dinheiro, casa ou comida.

⁴³ Conhecida como “Ferrovia do Diabo”, ela visava aumentar o escoamento da produção de látex, construída nos anos de 1907 a 1912 e localizada no Estado de Rondônia, com 366 quilômetros de extensão. A obra causou inúmeras mortes, devido a precariedade de condições das trabalhadoras e trabalhadores. Posteriormente a ferrovia foi abandonada, gerando prejuízos ao país.

Fonte: Katia Kuwabara⁴⁴, 2018.

Cena 3 - A personagem “filha do sapateiro” está em um quarto cheio de sapatos, seu texto divaga sobre o fascínio de seu pai pelo objeto. Os sapatos contam histórias, principalmente sobre as guerras e são sempre deixados para trás em meio a qualquer tormenta. A personagem, que está separada de seu pai, busca as pegadas ou rastros dele.

Cena 4 - O Concierge encaminha o público para o quarto 101 do hotel. Há três focos de encenação. Reaparecem as personagens, “Seu Tavares” e “João de Jaguari”:

1. Seu Tavares, senhor que costura uma bandeira em uma máquina de costura, está atrás do público (Figura 19).

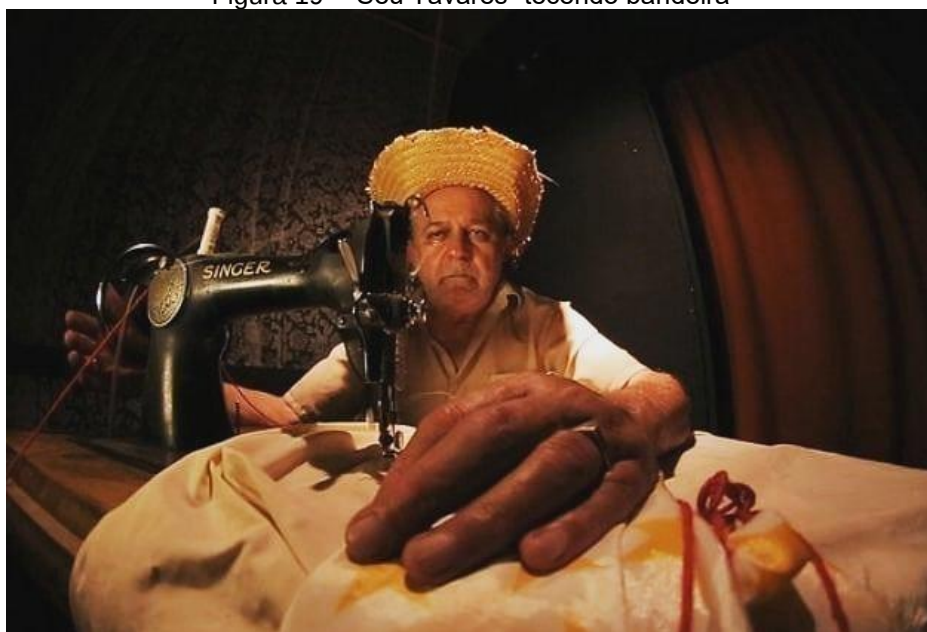
2. João de Jaguari caminha nervoso por um quarto inundado, as águas ultrapassam seus pés (Figura 20).

3. Em cima do quarto, uma família nobre executa ações corriqueiras, janta e assiste televisão, servida por uma empregada.

As personagens João de Jaguari e Seu Tavares se relacionam, mas não enxergam a família acima deles, e vice-versa. O diálogo sinaliza os esforços realizados no passado, em meio à Guerra da Borracha e dentro da Estrada de Ferro da Madeira Mamoré. João de Jaguari quer ir à luta a fim de conquistar seus direitos, lutar para cumprir o que prometeram para os soldados da borracha, porém Seu Tavares prefere que João de Jaguari primeiro teça uma bandeira para depois ir à luta. Há falas direcionadas à plateia e também ao Concierge, que interrompe a cena. Terminam à espera da costura da bandeira, que parece não ter fim.

⁴⁴ Disponível em <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/1654578851279011>. Acesso em: 22 out. 2021.

Figura 19 - “Seu Tavares” tecendo bandeira



Fonte: Grupo Redimunho.⁴⁵

Figura 20 - Personagem João de Jaguari



Fonte: Katia Kuwabara⁴⁶, 2018.

Cena 5 - O público é direcionado ao quarto 102. Há um velho e uma devota que conversam sobre o mais recente roubo de imagens de santos e santas, fato que não era mais novidade, devido aos muitos roubos pela região. A devota desconfia veementemente do padre da igreja e sai de cena, deixando para o velho a revelação.

⁴⁵ Disponível em: www.flickr.com/photos/gruporedimunho/. Acesso em: 22 maio 2021.

⁴⁶ KUWABARA, Katia. Disponível em <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/2000274696709423>. Acesso em 3 out. 2020.

Surpreendente, ele mostra sua numerosa coleção de santos roubados. Por fim, outra personagem rompe a cena: “Grego” entra e ajuda o velho a “testar” a fé da plateia, ambos fazem um número envolvente e de interação direta por meio de mágica e adivinhações.

Cena 6 - O público se encaminha para o próximo quarto, que à primeira vista parece um amontoado de entulho e escombros. Aos poucos, aparecem as cabeças de dois soldados que acabaram de vencer a guerra. Um dos soldados sente-se vazio, afinal ganhou a guerra, mas não encontrava sentido no porque estava lutando. O outro soldado era o comandante e tinha satisfação em ter vencido, porém não conseguia explicar o porquê lutaram, nem mesmo quem os salvariam ou quem era o inimigo. Por fim, os dois fecham os olhos.

Cena 7- Cena rápida onde aparece o velho sapateiro (que fora citado no começo do espetáculo), descrevendo sucintamente a história de alguns sapatos que habitam o espaço. O Concierge abre as portas de um armário e todo o público é surpreendido, pois a porta é uma passagem secreta que direciona para outro espaço, continuando a narrativa do espetáculo (Figura 21).

Figura 21 - Cena do armário *Siete Grande Hotel*



Fonte: Katia Kuwabara⁴⁷, 2018.

Cena 8 - O público está em uma sala com inúmeros sapatos. Há um ator nu com um adereço na cabeça de Mickey e uma atriz que o faz de refém. Ela é alucinada

⁴⁷ KUWABARA, Karia. Disponível em <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/1773609516042610>. Acesso em: 3 jun. 2021.

por sapatos, degola patinhos de borracha pequenos em uma guilhotina de brinquedo. O diálogo com o Mickey pretende descrever para o rato, a importância de cada sapato, pois representam um campo sagrado de pessoas que contam histórias, além de refugiadas e refugiados, coisas que o Mickey e sua fábrica de ilusões (Disney) não seriam capazes de entender, pois só entendem o que é vendável. Em contrapartida, o Mickey apenas se defende, dando a entender que é um ator que animava uma festa infantil.

Cena 9 - Direcionados para um corredor, com vista às costas do prédio da Ocupação Cambridge, o público fica em pé e assiste a cena, que acontece com uma personagem no primeiro andar de uma janela e outro que anda pelo corredor abaixo. “Sarandi” e o “Velhote” discutem sobre a possibilidade de serem os únicos que restaram para além do quarto que estão, tudo que havia fora do hotel e do quarto estava acabado. Sentindo o cheiro de “podridão” e com medo de serem atacados pelo que está fora do espaço do hotel, ambos pegam armas e querem fechar as portas e janelas, com receio da guerra, a luz se apaga.

Cena 10 - O público é levado para um cômodo menor, com cheiro de sangue. Há dois atores nesse espaço, um ator permanece isolado e sentado a cena toda, pois teria enlouquecido no dia a dia do trabalho com os animais. O outro ator faz a personagem de “Zelo”, empunhando uma faca, disserta sobre a falta de terra, a morte e os distratos e preconceitos da sociedade. Questiona aos donos de terras e detentores de “posses” sua posição, visto como trabalhador, esquilando ovelhas e sendo açougueiro de corte, mas, assim que perder alguma coisa, será julgado como baderneiro. Emocionado e excitado, aguarda a guerra começar para fazer valer a sua vontade e vingança.

Cena 11 - O público caminha para um espaço vazio, no chão há um quadrado demarcado com fita crepe, no tamanho de um metro quadrado, onde mora a personagem “Homem”. É uma cena solo, que o personagem vibra a posse de seu próprio pedaço de terra, que conquistou depois de trabalhar a vida toda.

Cena 12 - A última cena acontece no salão de festas da ocupação do antigo Hotel Cambridge, atual Residencial Cambridge. A trupe que recebeu a todos, agora inicia os preparativos para a guerra, através de uma grande festa que encerra o espetáculo. Há música, bebida e comida.

A sequência de cenas e adaptações possivelmente sofreram alterações no decorrer das temporadas do espetáculo. O resumo citado está de acordo com uma das versões da dramaturgia original, cedida pelo grupo.

Assim, é significativo apontar que a dramaturgia não possui encadeamento, conforme afirma o diretor Rudifran Pompeu:

Eu criei uma dramaturgia despedaçada, bloqueada, que precisaria ver mais de uma vez a peça para estabelecer os *links* que estão lá, uma coisa falando da outra. No início da criação foi pensada a personagem de uma camareira que ia se perder do outro lado do hotel, mas isso ficou para trás. É a luta de classes. As simbologias que estão ali refletem a luta de classe (POMPEU, 2018).⁴⁸

Por isso, é possível assistir a cada cena separadamente sem prejudicar o entendimento global, pois as vivências e a luta de classes estão em várias camadas da apreensão.

Woyzeck

O espetáculo *Woyzeck* é a primeira obra do grupo que decorre de um texto dramático clássico. Escrita em 1837 pelo dramaturgo alemão Georg Buchner, que faleceu sem finalizar a história, o texto introduz a figura do proletariado em cena e discute sobre relações de poder instauradas na Alemanha daquela época.

A montagem de *Woyzeck* do Grupo Redimunho de Investigação Teatral iniciou em 2019 com estudos de mesa do coletivo, porém foi atravessada pela pandemia de Covid-19. Assim, em 2020/2021 acontecem ensaios on-line até o ano de 2022, em que foi possível estreiar de forma presencial na Ocupação 9 de Julho. Permanece, então, a narrativa de um homem soldado, que questiona algumas estruturas morais com seu comportamento, seus superiores, as personagens do Doutor e do Capitão, acabam o oprimindo e conduzem Woyzeck para ser cobaia de uma experiência científica: se alimentar apenas de ervilhas durante três meses. Cada vez mais fraco, ele passa a ter alucinações, desconfiando também de sua esposa, Marie. Na leitura

⁴⁸ POMPEU, Rudifran. *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em: 8 maio 2020.

do grupo, Marie realmente tem um caso com o Tamboreiro-Mor, e diante de tantas interferências e desconfianças, Woyzeck mata Marie.

A montagem reconecta o Brasil pandêmico e pós pandêmico com todas as transformações políticas e sociais que culminam em 2022. A encenação continua com a parceria iniciada no espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, com o movimento MSTC (Movimento Sem Teto do Centro). A dramaturgia contempla os processos criativos, com personagens como: a Grande Enfermeira que expõe sua cabeça em uma bandeja, (Figura 22) ao lidar com a pandemia, o negacionismo, a falta de políticas do governo federal para combater o Covid-19; a Militante do movimento MSTC; as Atrizes que discutem no camarim questões feministas que suscitam da obra de Woyzeck; o Motoboy entregador de aplicativo de comida; o Bufão; entre outras. A música conduz toda a narrativa através de ritmos como baião, xote e xaxado.

A cenografia se constrói pela itinerância inicial do espetáculo: horta da Ocupação 9 de Julho, inserções nos corredores até a chegada na porta da quadra, onde se instaura. Na quadra há estruturas de patíbulos que dialogam com as pinturas do espaço (Figura 23), as personagens originais da obra de Woyzeck sobem nas estruturas de madeira, como palcos e o coro e as personagens da inserção dramática feita pelo Grupo Redimunho de Investigação Teatral permanecem no chão, próximas ao público. A narrativa segue em grande parte no mesmo local, a quadra da Ocupação 9 de Julho, que, assim como o espetáculo *Tareais*, exige das intérpretes, ações, gestos e voz ampliadas dentro do espaço de cena. O público é reduzido, cerca de 50 pessoas.

Figura 22 - Enfermeira carregando a cabeça



Fonte: Jardiel Carvalho, 2022.⁴⁹

Figura 23 - Woyzeck- espaço de cena



Fonte: Jardiel Carvalho, 2022.⁵⁰

Os artistas Carlos Mendes e Edmilson Cordeiro não estão nesta obra do coletivo, assim o grupo abriu um chamamento para novas intérpretes em 2021 e o elenco novo se mistura com o núcleo mais antigo, diversificando as relações e articulando linguagens, orquestradas pelo diretor Rudifran Pompeu. Retomando a organização do coletivo, o elenco mais antigo é composto pelos artistas Keyth Pracanico, Luis Aranha, Jandilson Vieira, Giovanna Galdi, Anisio Clementino e

⁴⁹ Disponível em <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/grupo-redimunho-de-investigacao-teatral-apresenta-woyzeck-uma-desterritorializacao-em-curso-espetaculo-em-cartaz-na-ocupacao-9-de-julho-no-centro-de-sp>. Acesso em: 7 jun. 2022.

⁵⁰ Disponível em <https://www.blogdoarcanjo.com/2022/04/27/grupo-redimunho-de-investigacao-teatral-apresenta-espetaculo-woyzeck-uma-desterritorializacao-em-curso/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

Rudifran Pompeu; no núcleo intermediário estão Bruna Aragão, Danilo Amaral, Patricia Borin e Neide Nell; e os novos integrantes são Amanda Preisig, Breno Carvalho, Caio Silviano, Carolina Moreira, Flávia Teixeira, Luiza Torres, Pedro Felício, Pedro Poema, Tatiana Polistchuk. Esse espetáculo permaneceu em cartaz até a finalização desta escrita.

2. IMAGENS

Conforme dito anteriormente, esta pesquisa não pretende discorrer reflexões de forma linear, pois tanto seu tempo histórico, quanto seu objeto de estudo, não permitiram que os conceitos que aqui aparecem fluíssem como rio, mas sim como a força de um redemoinho, onde ventos contrários se unem em determinado momento. Assim, depois de realizar o histórico do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, dedico de forma expandida à reflexão das imagens, uma vez que durante a pandemia de Covid-19 a análise do teatro e suas formas passou por crises de existência. Investigar seus processos criativos pareceu um lugar inóspito, uma vez que os questionamentos eram sobre se um dia voltaríamos a ter teatro “presencial” ou se faria sentido pesquisá-lo após tantas mudanças de linguagem que aconteciam naquele momento. Assim, inevitavelmente, recorri a uma fonte segura de pesquisa: os livros e as bibliografias. Portanto, sigo agora sobre elas: as imagens.

Iniciei minha indagação na tentativa de ampliar o que entendia sobre o conceito “visualidade”, no decorrer da trajetória, percebi que a palavra “Imagem” era recorrente e antecede à própria visualidade, presente em diversos campos expandidos das áreas do conhecimento e, para além da academia.

A imagem é absolutamente intrínseca à comunicação humana e perpassa por campos de estudos amplos, como a Matemática, o Marketing, a Antropologia, a Sociologia, a História e a Física, e também, pelas Artes Visuais, Dança, Música e Artes Cênicas, porém o assunto, ainda mostra-se pouco discutido em práticas formativas, criativas, culturais e produtivas no estudo das intérpretes dentro das Artes Cênicas.

Uma imagem, ao ser captada pelo olhar cotidiano em interações entre o meio e o ser humano, é capaz de transbordar percepções de mundo, interpretar relações, identificar espaços, ativar neurotransmissores sobre perigos iminentes, entender limites existentes entre o eu e o outro, estabelecer comparações e afetos e também valorizar, inventar ou construir outras realidades. Assim, para começar a reflexão, despertei-me sobre o convívio com a imagem desde a infância, principalmente em relações sociais. Separei em duas categorias, mas que se fundiram de acordo com os momentos do cotidiano: 1) imagem como verdade: o que se vê é incontestável! O fato ocorre muitas vezes ao contar uma história que cause alguma intriga, dúvida ou desconfiança. Assim, o receptor pergunta: “Mas você viu? Eu só acredito vendo”. Se por acaso a resposta for afirmativa, se realmente há uma imagem que comprove as

palavras, não restará dúvida sobre a história. Há uma validação!; 2) a imagem que ludibria. Assim como há imagens que confirmam palavras, também há as que escondem, principalmente pelo prisma entre essência e aparência. Mágicos, ilusionistas, *trambiqueiros* são mestres na arte da ilusão. Assim como as imagens rápidas, que confundem o olhar, ditas como “golpes de vista”, ou então, as imagens não-materiais, que geralmente não podem ser tocadas, como é o caso dos hologramas, dos sonhos, das alucinações, de imagens mentais.

Essas duas categorizações, permitiram-me encontrar histórias de família como causos, anedotas e crenças cotidianas. A partir de então, percebi que alguns mitos que fundam nossa sociedade aparecem rapidamente na memória, como o Mito do Narciso ou a frase cristã: “Deus criou o homem à sua imagem e semelhança”. Ampliando minha compreensão primária, cito alguns mitos presentes na nossa cultura. São eles:

Mito 1. Oiá e Oxum

Dentro da cultura afro-brasileira, alguns orixás expondo sentimentos como a vaidade e o ego, utilizam o espelho (ou leque redondo de metal) para se verem e onde também são refletidos para (pelo) mundo.

Exibindo o objeto para seus inimigos, indicam a possibilidade de multifacetar seus corpos, além de sinalizar sabedoria e premonição. Na trajetória da Yabá (orixá com energia feminina) Oxum, o espelho exterioriza a vaidade e a beleza, mas também é seu símbolo de proteção, proporcionando a ela ver quem anda em seu percalço. É também pelo o espelho, que sua irmã Oiá se encanta:

Oiá entra no quarto de Oxum e se depara com inúmeros espelhos, ao se ver refletida, se deleita e descobre que sua beleza é superior a de sua irmã Oxum. Deslumbrada, Oiá sai contando a todos o que tinha visto, evidenciando a sua beleza. Oxum, com inveja do acontecido, resolve se vingar e, em troca, instala no quarto de Oiá um espelho especial, que mostra apenas imagens da morte. Ao ver a imagem terrível e horrorosa da morte, Oiá reage:

Tentou fugir, impossível. Correu pelo quarto em desespero. Atirou-se no chão. Bateu com a cabeça nas paredes. Não logrou escapar nem do quarto nem da visão tenebrosa da feiúra. Oiá enlouqueceu. Oiá deixou este mundo. Obatalá, que a tudo assistia, repreendeu Apará e transformou Oia em Orixá. Decidiu que a imagem de Oiá nunca seria esquecida por Oxum. Obatalá condenou Apará a se vestir sempre com as cores usadas por Oiá, levando nas jóias e nas armas de guerreira o mesmo metal empregado pela irmã (PRANDI, 2001, p. 324).

Para Oiá, ver a imagem da morte foi desesperador, ao mesmo tempo, que se ver, demonstrou encantamento. A imagem eclode em Oiá, sob o abismo do prazer e da dor, ambos provocados pelo ato de ver. Oiá morre ao ver a morte.

Desde o começo do mito, as referências sobre a imagem são claras, há o uso do espelho como reflexo e proteção de si mesma e também, ao término, há o castigo para Oxum, através da imposição da lembrança da irmã por meio da imagem, com o adereço “abebe” de metal, cores amarelas e jóias.

A reação estupefaciente provocada pelo encontro da imagem da morte no mito de Oyá se apoia também em uma das vertentes da palavra imagem. Para o pesquisador Francis Wolff em *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, a imagem demonstra sua força no jogo entre morte e vida, já que ela é capaz de presentificar ambas, pois acontece sempre no presente, ignorando o passado e o futuro, a imagem é sempre o “agora”. Ela ignora a noção de tempo ao aparecer, ela sempre “está”, nem “será” e nem “foi”. Colocando em cheque a morte, a imagem pode inviabilizá-la, pelo menos momentaneamente, ao se tornar presença. O jogo entre presença e ausência se refaz em tantas outras ramificações possíveis no que se refere a imagem, que serão abordadas a seguir.

A imagem dentro de rituais ligados ao espírito está ainda presente em diversos acontecimentos e manifestações, com devidas peculiaridades dentro de cada cultura, como as luso, hispânicas, judaico-cristãs, africanas, indígenas e assim por diante :

Em latim, “imagem” se diz *simulacrum*, que designa o espectro. Ou *imago*, que designa um molde em cera do rosto dos mortos, que o magistrado usava nos funerais e colocava em casa sobre uma estante. A religião romana era em parte fundada sobre o culto dos ancestrais, e isso sobreviveu em suas imagens e por elas. Em grego, imagem se diz *eidôlon* ou *eikôn*. *Eikôn* designa o retrato ou o reflexo. *Eidôlon*, antes de significar imagem e retrato, designava o fantasma dos mortos, o espectro. O *eidôlon* arcaico designa a alma dos mortos que deixa o cadáver, o duplo, cuja natureza tênue, mas surpreendente ainda é corporal (NOVAES, 2005, p. 29).

A imagem, portanto, em diversas culturas presentifica o etéreo, através da visão. A essa discussão, acrescento a habilidade das imagens em iludir, que se insere na discussão abaixo através do mito de Zêuxis e Parrásio:

Mito 2. Zêuxis e Parrásio

Zêuxis e Parrásio eram dois pintores gregos e discutiam entre eles quem era o melhor. Para resolver a questão, puseram-se a pintar. Zêuxis, pintou um cacho de uvas tão real e tão perfeito, que os pássaros foram enganados e bicaram sua tela,

achando que as uvas eram verdadeiras. Logo após, Parráiso pediu a Zêuxis que o mesmo tirasse a cortina da tela, a fim de ver qual seria sua obra prima. Ao tentar tocar a cortina, Zêuxis percebeu que era uma pintura de Parráiso. Ou seja, um dos pintores enganou os pássaros e o outro, o ser humano.

Nessa passagem, além da imagem associar-se à arte, principalmente à pintura e a perfeição da execução artística, evidenciando a técnica e a habilidade dos artistas capazes de enganar animais e também seres humanos, o mito apresenta a imagem que ilude o olhar, indicando o caráter não temporal e de presentificação que a imagem possui.

O estudo das imagens reforça a importância de se prezar pelos seus modos de produção específicos, tornando-se perigoso quando são descaracterizados. A ilusão faz com que se esqueça que toda imagem é apenas uma parte, não uma totalidade, e que evidencia o olhar de quem a produziu, não a realidade, mas a representação de algo. No caso de Zêuxis, a pintura ultrapassou a representação de algo, confundiu os sentidos, transcendeu a materialidade da técnica da pintura, das tintas, formas e cores.

O filósofo Platão, no livro VI de *A República*, discorre sobre o sentido da visão, por meio de alegorias que tangenciam o sol, a divisão do mundo sensível e inteligível, o mito da caverna, entre muitas outras que se apresentam no decorrer de dez livros da obra. Sinteticamente, há em Platão a noção de representação por meio das imagens, que aparecem na primeira parte de uma linha imaginária criada pelo filósofo, a fim de percorrer o trajeto do “sensível” para o “inteligível”. Para o filósofo, primeiramente as imagens aparecem na natureza: “Dou o nome de imagens, em primeiro lugar, às sombras; depois aos simulacros formados na água e na superfície dos corpos opacos, lisos e brilhantes(...)” (PLATÃO, 2000, p. 316). Depois, as imagens de objetos individuais, bem como, a associação com a matéria e o empírico, se colocam adiante na trajetória da linha, permanecendo ainda dentro do campo sensível: “sempre esforçando-se por alcançar a visão do que só pode ser percebido pelo pensamento” (*Ibidem*, p. 317).

Assim, a partir de Platão, muitos foram os desdobramentos da imagem como (re)apresentação, sendo o sufixo “re” indicativo de repetição, de fazer novamente o que se “apresenta”. A imagem não “é” alguma coisa, mas “aparenta” ser alguma coisa, que está sempre ausente no momento, pois se estiver presente, já não é a imagem da coisa, mas sim a própria coisa. Conforme aponta a pesquisadora em Semiótica

Martine Joly, através de sua obra *Introdução à análise das imagens*: “Imagem, portanto, no espelho e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação; apercebemo-nos de que a imagem seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares” (JOLY, 1994, p. 13). Ou ainda para o autor Francis Wolff,

a imagem é a relação necessária que a coisa aqui presente tem de remeter necessariamente à coisa ausente (de vê-la, ou de pensá-la, de evocá-la). Uma imagem não é então uma coisa, é uma relação com uma outra coisa. Toda imagem é uma imagem *de* alguma coisa (NOVAES, 2005, p. 21).

Wolff, ao citar que a “coisa ausente” pode ser vista, pensada ou evocada, também aborda as diversas possibilidades que a imagem possui, não apenas como o sentido da visão, conforme corrobora a autora Jolly, informando sobre a existência da imagem psíquica, imagem científica, novas imagens, análise semiótica e afins, e também as imagens como mentais, visuais e virtuais. A professora e pesquisadora em Semiótica Lúcia Santaella, também expõe múltiplas divisões possíveis da imagem, como: “mentais, imaginadas e oníricas”; “perceptíveis” e “representações visuais”. Utilizarei abaixo a abordagem de Lúcia Santaella.

Em síntese, a autora fundamenta:

- As imagens mentais como projeções originadas a partir das mentes humanas e não necessariamente precisam apresentar proximidade com as imagens da realidade, ou seja, elas não precisam se materializar;
- As imagens perceptíveis, que estão entre as mais comuns, presentes diretamente por meio da relação entre o ser humano e o mundo;
- As imagens de representações visuais, geradas pelos seres humanos, como “desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas” (SANTAELLA, 2012, p. 14).

Apesar da categorização da autora, não há pretensão em alcançar as imagens na “pureza” do conceito, pois não há produção, nem tão pouco apreensão de imagens únicas, como apenas “representações visuais, “imagens mentais” ou “perceptíveis”. Esta pesquisa, embora recorte as imagens no escopo das “representações visuais”, termo proposto por Lucia Santaella (ou “imagens visuais”, termo proposto pela autora Martine Joly), entende que as divisões serão apenas norteadoras, se alinhadas a outras. Conforme Lucia Santaella dispõe:

As imagens são chamadas de “representações” porque são criadas e produzidas pelos seres humanos nas sociedades em que vivem. É claro que elas são também imagens percebidas, mas distinguem-se daquelas que denominamos perceptivas porque, neste caso, é a nossa percepção que faz o mundo visível naturalmente aparecer a nós como imagem, enquanto as representações visuais são artificialmente criadas, necessitando para isso da mediação de habilidades, instrumentos, suportes, técnicas e mesmo tecnologias (SANTAELLA, 2012, p. 15).

Portanto, cabe às Artes Cênicas, às Artes Visuais, à Arquitetura, à Fotografia, entre outras categorias, inúmeras possibilidades de produção artificial da imagem, que podem ser tanto pela mediação artesanal humana, como lápis, corpo, papel e tinta, como pela mediação de maquinários: telescópio, câmera, lentes, aparelhos digitais, computadores etc.

Dentro das imagens de representações visuais, há como desmembrá-las, não se limitando apenas ao figurativo, principalmente nas Artes. Para isso, a autora apresenta três formas representativas diversas:

1. “as imagens em si mesmas, que se apresentam como formas puras, abstratas ou coloridas”

2. “imagens figurativas, que se assemelham a algo existente no mundo, ou supostamente existente”

3. “as imagens simbólicas. Neste caso, embora as imagens apresentem figuras reconhecíveis, essas figuras têm por função representar significados que vão além daquilo que os olhos veem” (SANTAELLA, 2012, p. 16).

Assim, as Artes Cênicas produzem desde imagens em si mesmas, até as que representam significados simbólicos, construindo novas e outras realidades. A profusão de conceitos no estudo da imagem é colocada, não apenas por Lucia Santaella, ao revelar que as imagens não são apreendidas de forma “natural”, pois não representam “a realidade”; precisando que a leitura delas ultrapasse camadas estéticas, subjetivas, socioculturais, entre outras, todas contidas dentro dela própria, mas também pela autora Martine Joly.

Joly acredita que há dificuldade em fechar um conceito de imagem, pois seu caráter é fugaz e efêmero, por isso a autora relembra o mito de Proteu. Para o dicionário, Proteu é aquele que muda de opiniões e formas facilmente. Já para a mitologia grega, Proteu é um deus presente nos mares e guarda o dom da premonição. Muito solicitado pelos seres humanos para responder perguntas, por vezes, fugia de situações embaraçosas, se transformando em diversas formas,

principalmente em monstros. A verdade de suas premonições era revelada apenas a quem enfrentava com coragem as transformações de Proteu. Assim, Martine Joly compara o mito de Proteu com a tentativa de entender o que é a imagem:

que a imagem pode ser tudo e também o seu contrário – visual e imaterial, fabricada e natural, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, ligada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, construtora e desconstrutora, benéfica e ameaçadora... E no entanto esta imagem proteiforme, polimorfa, não parece impedir nem a sua utilização nem a sua compreensão (JOLY, 1994, p. 29).

Assim, mesmo com a grande quantidade de conceitos sobre a imagem, é completamente possível compreendê-las, pois, há um núcleo similar convergente, seja a partir de “uma pequena reflexão teórica” ou delimitando qual imagem analisar e para que se pretende. Nos itens abaixo discorro cinco delimitações que auxiliam no entendimento da profusão da imagem dentro do presente estudo.

2.1 IMAGENS E REGISTROS

As imbricações entre imagem e história são inevitáveis para o estudo da imagem e das artes, pois a compreensão dos registros deixados ampliou os modos de análise das mesmas, como é o caso das pinturas rupestres que permitiram à sociedade conhecer o modo de fazer da arte, cultura, vida, relações entre o meio e o ser humano. Técnicas como a caça, a comunicação entre povos e também as conexões espirituais foram assim esmiuçadas.

O pesquisador e historiador Paulo Knauss sugere um período específico em que as imagens começaram a ser determinantes na história ocidental e eurocêntrica: o Renascimento. Durante esse período, ao mesmo tempo que se valorizava o caráter documental da palavra, retirando as imagens como fontes históricas e apostando em documentos oficiais escritos, também houve o retorno ao pensamento da Antiguidade, que incluía antiquários e objetos antigos, desencadeando referências históricas por meio de imagens:

O interesse renascentista pelos clássicos também se debruçou sobre inúmeros outros tipos de fontes e levou adiante a curiosidade por objetos e pelas imagens e pela arte antiga de um modo geral. Esse interesse ultrapassou a curiosidade e conduziu à sistematização de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não- escritas (KNAUSS, 2006, p. 101).

O movimento iniciado pelos antiquários reverberou para além da época renascentista. Apesar do fortalecimento da escrita em detrimento da imagem, imposto pelo modo erudito como linha evolutiva de conhecimento, já era tarde para retornar: a história da imagem havia se revelado.

Outro momento de ascensão entre história e imagem ocorreu na década de 1960, como afirma o professor, museólogo, arqueólogo e historiador do Departamento de História na Universidade de São Paulo, Ulpiano Meneses, com a transformação do visível para o visual. Segundo o professor, o visível se daria pela construção da imagem apenas como fonte visual da história, já o visual, considera as relações de sentido, de discurso, de interação entre a observada e a observadora. Essa conversão do visível, para o visual, também engloba o conceito de “cultura visual”, uma área vasta e crescente para o campo da construção de conhecimento. Como expõe Dikovitskaya:

A virada cultural destacou os vínculos entre conhecimento e poder, que serve, igualmente, para demarcar o estudo das imagens. A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes (DIKOVITSKAYA *apud* KNAUSS, 2005, p. 155).

Autoras e autores abordam pelas mais diversas perspectivas a cultura visual, principalmente a partir da década de 1980, por meio de um movimento iniciado nos EUA onde o crítico de arte e historiador americano Hal Foster, publica a obra *Vision and Visuality* reunindo textos a partir do encontro Dia Art Foundation, na cidade de Nova Iorque. O autor aponta o ano de 1987 como marco dos estudos na cultura visual, indicando uma “virada linguística”⁵¹ no campo das Humanidades. O livro apresenta artigos que discorrem desde o consumismo, a história da imagem ou a sociedade visual até a pornografia. Hal Foster começa:

Por que visão e visualidade, por que esses termos? Embora a visão considere a percepção visual como uma operação física e a visualidade como uma operação social de fato, os dois não se opõem como natureza à cultura: a visão é assim social e histórica também, e a visualidade envolve o corpo e o psique. No entanto, também não são idênticos: aqui, a diferença entre os termos sinaliza uma diferença dentro do visual – entre o mecanismo de visão

⁵¹ O termo de “virada linguística” é cunhado pelo professor de história da Universidade da Califórnia, Martin Jay. O conceito de virada linguística retoma o professor e historiador da arte William John Thomas Mitchell, que propõe a virada visual.

e suas técnicas históricas, entre o dado da visão e suas determinações discursivas (FOSTER, 1987, p. 4).⁵²

Assim, sem desatar os termos, Foster emaranha a questão da concepção fisiológica e do fator social do ato de ver. O “corpo” e a “psique” são partes integrantes do processo e ao mesmo tempo que há diferenças entre “visão” e “visualidade”, elas se entrelaçam.

Para Ana Mae Barbosa, arte-educadora fundamental para o ensino das Artes Visuais no Brasil, a cultura visual é uma área ampla de estudos, principalmente se vinculada à Arte e à Educação. A autora divide a cultura visual em: includente, excludente e contracultura. A excludente considera estudos que omitem o passado da história do Brasil e já partem do século XXI em diante; a cultura visual includente considera o Brasil, suas manifestações, a história e os campos expandidos de conhecimento; já a contracultura visual é mais radical, não utiliza sequer alguma linguagem verbal. Partindo do princípio, que nenhuma nova ideia nasce do abismo, mas que manifestações anteriores possibilitam a construção de novas, a autora propõe a construção de uma “cultura visual antes da cultura visual”, considerando as obras brasileiras de autores como Gilberto Freyre e Paulo Freire, entre outras e outros que iniciaram o pensamento visual no Brasil, desde a década de 1930.

Essa ponderação de Ana Mae Barbosa é coerente para os estudos de visualidade, abordando as “culturas visuais”, e não apenas a “cultura visual”. É possível aprofundar a reflexão da produção das imagens e a arte pelas mãos e corpos de vários artistas, sem priorizar hegemonias e generalizações, e, como dito anteriormente, contextualizando o modo de produção das imagens.

Assim, a possibilidade de refletir a imagem como registros e para além, como narrativa histórica, permeando estudos que culminam em culturas visuais, foram primordiais para ampliar o que advém nos anos que se seguem a respeito da imagem. As fricções sobre estes limites são também expostas na obra fundamental sobre o tema: *Testemunha Ocular*, do pesquisador e historiador Peter Burke.

⁵² Texto original: “Why vision and visuality, why these terms? Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual — between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations” (Tradução da autora).

Para o autor, qualquer imagem, independentemente de sua qualidade estética, conta uma história e a partir das revoluções nos modos de produção das mesmas, no surgimento da imagem impressa e da fotografia, aumentou-se o número de imagens que circulavam entre as pessoas comuns. Porém, o ponto central da obra para o presente estudo reflete no apontamento de como pesquisá-las: “Assim, como podem as imagens ser utilizadas como evidência histórica?” (BURKE, 2004, p. 36). A resposta advém em forma detalhada no decorrer da obra, mas em suma, por meio do cuidado necessário ao analisar os contextos históricos, sociais e culturais da mesma, além de discorrer sobre quem as produziu. A imagem pode oferecer mais equívocos em sua representação, distorcendo realidades, do que as apresentando. Deste modo o autor cita:

Por exemplo, as imagens são ao mesmo tempo essenciais e traiçoeiras para os historiadores de mentalidade que se preocupam com pressuposições implícitas bem como com atitudes conscientes. Imagens são traiçoeiras porque a arte tem suas próprias convenções, segue uma curva de desenvolvimento interno bem como de reação ao mundo exterior. Por outro lado, o testemunho de imagens é essencial para o historiador de mentalidades, porque uma imagem é necessariamente explícita em questões que podem ser mais facilmente evitadas em textos. Imagens podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras (BURKE, 2004, p. 38).

Portanto, as reverberações entre história, cultura, arte e imagem, não são analisadas apenas sob a imagem presente na obra de arte. Os estudos ampliam-se para culturas visuais que abarcam a completude de relações.

2.2. IMAGEM E O CAMPO MINADO

Ao entrar na produção das imagens, alcanço inevitavelmente seres humanos que, em contato com o mundo, criam. Diferentes corpos suscitam diferentes produções e recepções, uma vez que toda imagem “depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece” (JOLY, 1994, p. 16). Assim, corpos e matérias, culturas, tempo-espço, modos de produção e divergências temáticas perpassam pelo campo minado das imagens, fundado entre relações de poder e dominação.

Segundo Francis Wolff, um dos defeitos de uma imagem é sua capacidade de existir apenas por meio da afirmação. O autor cita como exemplo a imagem do cachimbo de René Magritte, que impossibilitava de se opor por si só e utilizou a

palavra, em forma de texto, para se contradizer. A imagem é sempre: o próprio cachimbo, ela não consegue ser oposição ou discussão.

Tudo é verdadeiro, ou tudo é falso. Dá na mesma. Ela só conhece o mundo da apresentação, tudo é posto no mesmo plano, o plano do “é real”, do “é assim”. Mas, se eu quiser dizer que não é assim, a única coisa que posso fazer é opor uma outra imagem que diga, ela também, é assim. Tal dogmatismo da imagem (NOVAES, 2005, p. 27).

Esse dogmatismo presente na imagem também demonstra além de sua afirmação, a sua imposição em ser. Ainda segundo o autor, por isso muitos regimes autoritários, meios políticos e afins, utilizam-se da imagem como instrumento de imposição de ideologias.

Para além de regimes políticos, os meios midiáticos dominantes agem também em busca do controle social e histórico. Já é corriqueiro no senso comum a afirmação de que vivemos em um mundo cercado por imagens, principalmente pelas mídias dominantes. Porém, ao veicular imagens, há o negligenciamento de alguns tipos delas, em detrimento de outras. A obra *Para uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas* reflete a esse respeito sobre uma espécie de cegueira que as próprias imagens midiáticas seriam capazes de proporcionar, através da “contaminação de um mesmo tipo delas”, ou seja, o problema não é a quantidade de imagens que circulam, como a percepção do senso comum indica, mas o mesmo tipo de imagens, que afirmam o discurso hegemônico.

A afirmação desse discurso perpassou pela história das Artes que, por muito tempo, escolheu determinadas obras e objetos em detrimento de outros, principalmente nas Artes Visuais. O autor, crítico de arte, pintor e escritor, John Berger, em sua obra *Modos de ver*, conecta o capitalismo com a evolução das pinturas à óleo da Renascença, por meio da observação de como as personagens homens e nobres nos quadros foram representados. O autor percebe que os corpos eram rodeados de objetos, como tapetes, globos terrestres, comidas e há poucas aparições de pele e pelos. Já em outras personagens, como escravizadas e escravizados e mulheres, o corpo aparece nu e quase não há objetos. Essa discrepância reiterou a visão de que o homem precisava ter bens, através do que o dinheiro pudesse comprar, e os outros corpos femininos e subalternos foram associados à sexualização e poucas riquezas materiais. Ainda, segundo o autor, as pinturas que representavam apenas paisagens, sem figuras humanas, demoraram para agradar ao público, pois não

indicavam a intenção primária de posse. A originalidade e a exclusividade da obra davam status a mesma e eram pintadas a fim de pertencer a uma pessoa. A arte, através das imagens das pinturas, dizia e afirmava sobre seu tempo, as relações de exploração capitalista, consumo e manutenção do poder.

Portanto, é possível monetizar uma obra pela sua potência de ser exclusiva até a sua capacidade de ser reproduzida, como é o caso da *Monalisa*. Pela impossibilidade de ter a obra original de *Monalisa*, constrói-se o valor agregado, que inclui, dentre outras coisas, uma viagem à cidade de Paris e um passaporte para o Louvre, uma experiência exclusiva a uma pequena parte da população. Esse conflito se acirra, pela reprodução excessiva da mesma obra, que não pretende ampliar o acesso, mas gerar valor agregado à sua originalidade. Desse modo, para Berger, a elite burguesa amplia seus privilégios, por meio de acessos aos bens culturais, ao invés de buscar a reprodução das obras como um novo poder, que parte da possibilidade de reprodução como um avanço para o diálogo. O autor cita como exemplo o acesso aos mapas, aos objetos históricos, as análises biológicas e medicinais, entre outros, que foram democratizados nos séculos XV e XVI pelo surgimento da impressão e de gravuras.

A reflexão sobre o acesso é relevante no campo minado que se estabelece entre relações humanas e imagens, até mesmo dentro dos processos artísticos. Muitos encenadores do século XX, escreveram sobre os trabalhos realizados por intérpretes e foram ovacionados, porém, quando intérpretes escreveram sobre seus processos, a recepção foi inferior ou até mesmo abafada pela história, como é o caso da atriz Maria Knebel⁵³ e outras tantas trajetórias, mas que não acabam por aqui.

O artigo *O direito a olhar* expõe relações históricas entre o acesso e o olhar, colocadas pelo pesquisador da cultura visual e professor Nicholas Mirzoeff⁵⁴. Por meio da exposição de alguns exemplos, como das pessoas escravizadas nas *plantations*, o patriarcado e a modernidade, Mirzoeff reivindica a liberdade para quem não pôde olhar, discorrendo sobre visão e poder.

⁵³ Maria Knebel nasceu em Moscou em 1898, passou pelos estúdios de teatro de Mikhail Tchekhov, no Teatro de Arte de Moscou e também no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, dirigido por Stanislávski, sendo sua atriz e assistente. Percorreu um imenso caminho como diretora, coordenadora e pesquisadora da Análise Ativa. Produziu textos sobre metodologias, pedagogias e atuação.

⁵⁴ Nicholas Mirzoeff é pesquisador da cultura visual, reconhecido por várias obras e atua como professor Departamento de Media, Cultura e Comunicação da Universidade de Nova Iorque.

O autor descreve três tipos de pessoas, que estão em funções que dialogam entre o poder de autorizar e o poder de olhar:

1. as pessoas que estão legitimadas a autorizar quem pode e quem não pode olhar;
2. as pessoas que apenas autorizam outras a olharem;
3. as pessoas que não são autorizadas a olhar.

Assim, como exemplo, tem-se os processos de opressão vividos pelos escravizados nas *plantations*:

Os comerciantes transatlânticos de escravos não cegavam fisicamente os escravizados, pois sabiam que o seu trabalho requeria um engajamento visual, e assim escravos fugitivos eram encontrados por todo o hemisfério. No entanto, a autoridade legal da escravidão agora policiava a imaginação dos escravos. Por exemplo, na colônia britânica da Jamaica, os escravizados eram proibidos até mesmo de “imaginar a morte de qualquer pessoa branca” (MIRZOEFF, 2016, p. 753).

As pessoas escravizadas, estão na classificação de poder como as terceiras: elas não são autorizadas a ver e, muito menos, a imaginar, uma vez que a imaginação também se insere como imagem, uma imagem mental. A instauração do poder de ver e ser visto, empregado pela vigilância nas relações escravizadas e também em tantas outras, impede a liberdade, pois, ser observado sem poder observar, (nem mesmo imaginar) é um ato essencialmente opressor. Desse modo, foi, (e é), recorrente o direcionamento do olhar de corpos subalternos voltados para baixo, como o símbolo de quem não pode ver, mas precisa ser sempre visto.

O ato de vigiar foi adaptado para a sociedade do século XXI, com a chegada das câmeras de vigilância. Indicadas justamente para substituírem os olhos, elas ocupam todos os lugares de uma cidade, de uma casa, do trabalho, dos meios de transporte, entre outros. Colocadas para serem vistas, as câmeras pretendem deixar visível o ato de ver (“Sorria você está sendo filmado”) e, assim, alteram a percepção humana sobre a realidade, pois, ao perceberem que são vigiadas, as pessoas remodelam seus comportamentos e emoções, agindo com medo, proteção e até mesmo impotência.

Transpondo para as Artes Cênicas, a alteração do comportamento ao perceber a vigilância aparece nas relações entre as funções de direção e de atuação. Obviamente que essa comparação é possível se for realizada em escalas proporcionais aos exemplos citados. Mas, é pelo lugar que se olha, que se identifica,

e ao mesmo tempo se separa, as funções dentro do teatro, como a direção, a atuação e a expectativa.

Temos por exemplo para a função do intérprete ser essencial se colocar sempre em observação, assim como cabe à função da direção observar. Por isso, é preciso precaução, a fim de não reproduzir relações de autoridade ou de quem autoriza (ou não). O autoritarismo é corriqueiro entre a função da direção teatral, e cabem os intérpretes, acostumados a serem observados, buscarem autonomia e sair de relações já impostas.

Outra perspectiva sobre o campo minado da imagem é a construção de simulacros, presentes desde a sociedade do século XX e que atuam sobre a realidade diretamente. O sociólogo e filósofo Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* parte da concepção de que as imagens hegemônicas servem de bases para a construção de simulacros, e esses por sua vez, refazem modelos que ultrapassam o evento real, os modelos precedem a realidade, que perde importância: “A simulação, já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Assim, através de um simulacro, a sociedade passa pelas construções de memória e imagem, que conciliam com a estética do esquecimento.

Com memórias artificiais sendo construídas pela sociedade do simulacro, dificilmente as memórias reais sobreviverão. Exemplos disso aparecem constantemente na televisão, ao sobrepor as mesmas imagens do holocausto a outras tantas que aconteceram na mesma época, apagando a memória real sobre o fato vivido. Um exemplo brasileiro e contemporâneo é o que pretende a empresa Vale do Rio Doce, em um projeto que visa construir um grande “Memorial arquitetônico” (Figura 24) em homenagem às vítimas assassinadas pelo crime ambiental cometido pela empresa, em 25 de janeiro de 2019, na cidade de Brumadinho – Minas Gerais. Se o memorial for feito, as imagens sobre o crime (Figura 25) se transformarão em outras, como um lindo parque que pertence ao projeto.

Estão em andamento as obras do Memorial que homenageará as 270 vítimas do rompimento da Barragem em Brumadinho localizado na comunidade de Córrego do Feijão, o Memorial terá três espaços temáticos (Pavilhão, Espaço

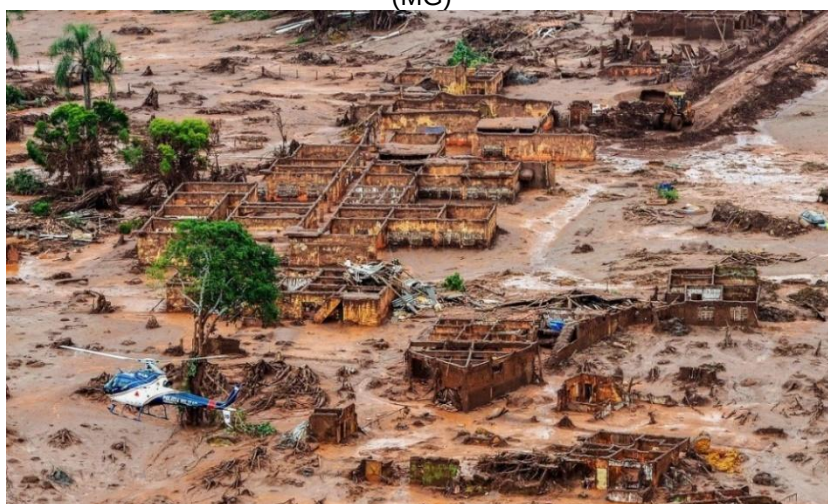
Memória e Espaço Testemunho) conectados por uma fenda. Ao final da fenda, haverá um mirante com vista para a área do rompimento.⁵⁵

Figura 24 - Projeto do Memorial em homenagem às vítimas do crime ambiental da Vale do Rio Doce



Fonte: Vale do Rio Doce, 2020.⁵⁶

Figura 25 - Imagem vista de cima da quebra da barragem da mina Córrego do Feijão, em Brumadinho (MG)



Fonte: Antonio Cruz/Agência Brasil⁵⁷, 2019.

Porém, as Artes Cênicas, assim como outras Artes, estão em resistência ao que sugere o apagamento de memórias. Se produzidas com senso crítico, sem incorporarem discursos hegemônicos, elas se contrapõem aos simulacros e aos esquecimentos. Uma vez que são realizadas ao vivo, por si só efêmeras e podem ser

⁵⁵ Obras do Memorial de Brumadinho. **Vale do Rio Doce**. 17 de junho de 2021. Disponível em: <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/obras-do-memorial-em-brumadinho.aspx>. Acesso em: 4 out. 2021.

⁵⁶ Disponível em: www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/memorial-em-homenagem-as-vitimas-do-rompimento-da-barragem-sera-erguido.aspx. Acesso em: 3 jun. 2021.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brumadinho-tragedia-faz-2-anos-sem-barragens-desativadas-e-com-disputa-juridica/>. Acesso em: 4 out. 2021.

produzidas por qualquer corpo em contato com o mundo, sem necessariamente precisar de um entre. Assim, discorro abaixo sobre a imagem cênica.

2.3. IMAGEM CÊNICA

As considerações sobre as imagens cênicas permeiam muitos dos pontos abordados até aqui. Em suma, elas se instalam ao vivo, como acontecimentos, e possuem algumas características básicas em sua produção: prioritariamente são feitas por corpos humanos, materialidades e sonoridades, como a luz, a música, as projeções e até hologramas. Também são imagens em e de movimento, que dialogam com o espaço e o tempo presente; são efêmeras, e tridimensionais.

Todo acontecimento cênico produz imagens, não apenas visuais, mas também sonoras e mentais, através de associações de palavras ditas ou cantadas, músicas, metáforas:

A complexidade da arte teatral envolve esse duplo aspecto imagético, tanto a imagem suscitada por meio da *palavra articulada* quanto aquela sugerida pela composição da corporalidade do ator, dos objetos e dos adereços de cena. O teatro produz imagem o tempo todo (ANTUNES, 2007, p. 201).

As imagens produzidas durante a encenação são múltiplas e continuam se reproduzindo no público, através das associações mentais do mesmo, “a partir daí, voltando para casa, parece-nos que as imagens do espetáculo retornam e nos martelam para melhor prolongar e transformar a nossa experiência de espectador” (PAVIS, 1947, p. XVIII). Muito do que se refere à imagem cênica repercute no trabalho da própria intérprete, que nada mais é do que constante criadora e fonte de criação de imagens no palco e nos processos criativos.

O Teatro se faz pela complexidade de várias Artes que unidas em cena, se reorganizam através de significados e símbolos. Não se estuda o resultado de um espetáculo, separando cada área artística, pois elas não darão a noção exata da obra. Essa pensamento sobre a obra teatral como completude em si mesma foi fomentado pela noção de encenação,⁵⁸ que também trouxe à luz a inserção da criação de cada vez mais imagens no espetáculo de teatro.

⁵⁸ “A encenação é assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o

Realizadas pela comunhão de diversas linguagens, a encenação modificou a relação da cena, conforme aponta Patrice Pavis em *A encenação contemporânea*: “A encenação, na forma como a conhecemos, existe há mais de cem anos e, contudo, é preciso lembrar incessantemente que ela mudou a nossa maneira de conceber teatro e, indo mais além, a nossa relação com a literatura e as artes plásticas” (PAVIS, 1947, p. XXIV). A encenação permitiu o diálogo necessário entre Literatura e Artes Visuais, mas as transformações ocorreram paulatinamente e datam a partir de 1820, onde a palavra “encenação” começou a ser utilizada, a fim de deixar a cena maior do que uma simples adaptação de um texto.

A função de organizar a cena “é bem antiga na medida que sempre houve – e isso a partir dos gregos – uma pessoa encarregada de cuidar da organização material da representação” (PAVIS, 1947, p. 2). Porém, no ano de 1880, há uma ruptura importante, principalmente a partir da invenção da luz elétrica, que interferiu na cena teatral.

Artistas como Émile Zola e Antoine também influenciaram essas transformações. Émile Zola demonstra sua insatisfação sobre textos, autores e intérpretes, sendo os últimos responsáveis por declamar o texto à *mercê* de suas próprias aparições, sem entender o todo do teatro. Assim, surgia a encenação naturalista, que abria caminhos para as reflexões sobre o cenário no teatro.

Antoine, na mesma época de Zola, porém na França, discutia preocupações parecidas. “Eram atraídos pelas vedetes cabotinas cercadas por comediantes mal ensaiados, em meio a elencos sem coesão” (PAVIS, 1947, p. 10). Assim, Antoine realizou organizações necessárias para o futuro da encenação, criando ambientação para as cenas, a fim de dar sentido à interpretação. Os intérpretes deveriam utilizar toda a expressividade corporal para atuarem em cena, não apenas declamando o texto, também foi implementada a “quarta parede” que impossibilitava os intérpretes olharem para o público.

A corrente simbolista passa a se incomodar com a presença física dos intérpretes⁵⁹, pois impedem a visualização e o entendimento dos símbolos. Os simbolistas incluem pinturas à cena teatral, concebendo o espaço como um quadro.

teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de reorganização de sentido” (PAVIS, 1947, p. 3).

⁵⁹ Conforme Craig posteriormente iria fazer com o tratado *O ator e as supermarionetes*, de 1907.

Appia e Craig são os artistas mais reconhecidos dentro dessa corrente, pois ampliam a noção da autonomia da encenação, principalmente da cenografia compreendida para o espaço cênico.

Subsequente, outras teorias sobre a atuação se fortalecem, com artistas como Stanislavski, Chekhov e o encenador Meyerhold, que vivifica a conexão da interpretação com a encenação, por meio da criação de movimentos plásticos, trabalho com ritmo e música, marcações espaciais e linguagens como o circo, *music-hall* e a dança, tudo era elemento para a intérprete pensada por Meierhold. Conforme aponta a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin⁶⁰ no artigo *Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um “superator”?*

No lugar da “supermarionete” idealizada por Craig, e que, aliás, ele evoca por várias vezes, é mais o conceito de “superator” que Meyerhold defenderia – “superator”, ou seja, concretamente aquele que conheceria as grandes tradições teatrais e as revisitaria, aquele que “comporia” sua atuação após ter decomposto seu material de trabalho, encenador dele mesmo, aquele que não temeria que as imagens fossem introduzidas sobre o palco porque teria consciência que a nova arte do século XX, o cinema, se desenvolve com e, ao mesmo tempo, em que o teatro de *avant-garde*, o seu teatro” (PICO-VALLIN, 2009, p. 68).⁶¹

Através de seu superator, Meyerhold transforma a cena, os intérpretes eram composições visuais mas permaneciam como centralidade da obra teatral, por fim, conforme coloca Pavis, o encenador Meyerhold faz experiências em vários sentidos: “espaciais e construtivistas, enaltecendo a ‘reteatralização’ do teatro” (PAVIS, 1947, p. 17).

A maior ruptura, no entanto, foi mais a frente, entre os anos de 1930 a 1940, com a chegada de Artaud e Brecht que desestruturaram completamente o que fora experimentado até então, principalmente em relação a encenação. Artaud inspira terreno para, a partir de 1960, outras possibilidades da arte da performance. O artista se desvincula da ideia de encenação clássica e de espetáculo, “Artaud tem uma atitude ambivalente em face a encenação: não procura absolutamente renovar a técnica, mas sim criar uma metafísica do teatro” (PAVIS, 1947, p. 18). Já Brecht, por sua vez, rompe ao afirmar que não há importância na encenação por si só, com profundas reflexões políticas sobre a arte, a encenação está a cargo do que a obra

⁶⁰ Pesquisadora do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), Laboratório ARIAS (França) Professora do CNSAD (Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique) de Paris.

⁶¹ REVISTA Cena 7 – ISSN 1519-275X.

quer. “O encenador precisa, sobretudo, aprender a reconhecer as contradições do mundo em que vive, a escolher um ponto de vista crítico e, finalmente, a transformar o mundo” (*Ibidem*, p. 19).

As transformações na cena contemporânea mais à frente são inúmeras, os avanços tecnológicos e as relações cada vez mais densas entre arte, imagem e público possibilitaram diversas interações, desfazendo fronteiras antes postas. As artes da performance, por exemplo, ampliaram e muito a discussão entre encenação, espaço, cenografia e teatro, ultrapassando e reinventando novos conceitos, assim como a função do intérprete dentro da obra, resvalando em artes como circo, dança, música, artes visuais, entre outras.

O aparte sobre a encenação não corrobora com a visão simplista de que é ela responsável pela criação de imagens de um espetáculo, pelo contrário, aqui pretende-se entender que todas as artistas e componentes do teatro criam e produzem imagens: por meio da atuação, das sonoridades, da maquiagem, do figurino, dos elementos cenográficos em geral, da luz e, inclusive, da dramaturgia. Além de diversas, as imagens estão desde o primeiro lampejo criativo, até a concepção e encontro da obra com o público, perpassa a criação, a produção e a recepção. É um processo contínuo e elaborado entre quem vê e quem é visto: “Todo teatro produz imagens. Esteja a serviço do texto, ilustrando-o ou não, a cena projeta imagens tridimensionais, que se transformam continuamente por meio de movimento” (ANTUNES, 2007, p. 201). O movimento auxilia a produção de imagens em sequência, uma vez que o sentido delas só é adquirido pelo e em movimento.

2.4. IMAGEM E MOVIMENTO

Atravessando todos os elementos que compõem a cena, objetos cênicos, figurinos, cenários, textos, iluminação ou intérpretes, é o movimento que liga e, como citado anteriormente, traz fugacidade e caracteriza as imagens cênicas no teatro. Mesmo que um ou outro elemento cênico fique imóvel, o que acontecerá em volta e sobre ele, é o movimento.

Difícilmente nas artes teatrais, uma imagem estática será utilizada como narrativa para o acontecimento todo, como aponta Joly:

Contar uma história numa única imagem é impossível, enquanto que a imagem em sequência (fixa ou animada) encontrou os meios para construir narrativas com as suas relações temporais e causais. A fotonovela, as bandas desenhadas ou os filmes podem contar histórias, a imagem única e fixa não (JOLY, 1994, p. 139).

Portanto, os corpos presentes no espetáculo se movimentam, mesmo estáticos, estão vivos e vibram em seu interior. Assim, a tentativa de captar a imagem das artes da presença, seja dentro do teatro, da dança, do circo e da performance, é quase impossível, o que se aproxima ao mito de Proteu, citado anteriormente. Muitas vezes, por isso, utiliza-se filmagens e fotografias dos espetáculos ou processos criativos, à procura de um pequeno momento, que não narra a complexidade, mas permite referências visuais sobre a obra ou criação em questão.

Em *Domínio do Movimento*, Rudolf Laban estabelece o movimento como a base da arte teatral e também da dança, associando-o com o visual:

O movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro. As ideias e sentimentos são expressos pelo fluido movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras (LABAN, 1978, p. 29).

Para o autor, há uma nítida diferença entre as Artes Visuais, a Arquitetura, Escultura ou a Pintura, que não possuem movimento, e as Artes da Cena, que são dinâmicas. O movimento nas artes “estáticas” é produzido durante a criação das artistas, por meio de pinceladas, traços e modelações, que passam a ser visíveis em formas, pinturas, esculturas e edifícios, eternizando a matéria.

Laban também cita que, a dinâmica do movimento dentro do teatro não possibilita uma atmosfera de meditação interior ou apenas contemplativa para o público, assim, não se deve exagerar em uma representação teatral com os empregos de “elementos estáticos”, como “cenários” e “guarda-roupa”, sob risco de perder a atenção do público para o que seria “o elemento superpoderoso” do drama: o movimento.

Com as devidas ponderações sobre os elementos “estáticos” que Laban descreve, que são focados na especificidade do conceito de movimento criado pelo autor, muitas vezes o exagero de “cenário” ou “guarda-roupa”, em acontecimentos cênicos, criam imagens vazias e sem potências. Mas em cada caso, se faz necessário um estudo, portanto, não cabe generalizar.

Mais adiante, o autor cita a relação entre corpo humano e objetos móveis, como bolas, peças de roupas, novels e até maquinarias. Todos têm velocidade, força, direção e extensão, assim como os movimentos humanos. A diferença seria que os corpos humanos possuem “expressão pessoal”, dada pelo movimento realizado. Nessa linha, existem diversas pesquisas e práticas artísticas seculares, que possibilitam as expressões de objetos e matérias, manipuladas pelo movimento do corpo humano.

O filósofo Gilles Deleuze, em seu último escrito *O Esgotado*, a partir das obras escritas para televisão pelo teatrólogo Samuel Beckett, aponta reflexões sobre as palavras esgotamento, cansaço, palavra, espaço e, por fim, imagem. Para Deleuze, as obras de Beckett “esgotam o possível”. O esgotamento se difere do cansaço, pois no segundo há alguma possibilidade, já o primeiro traz apenas o fim, de se esgotar inclusive o nada. Apesar do enfoque de Deleuze nas obras de Beckett, alguns momentos do texto aparentam uma visão sobre o geral:

- “A imagem não é um objeto, mas um ‘processo’” (DELEUZE, 2010). O processo é onde acontece a imagem e, portanto, é efêmero. Como uma explosão possui alto potencial, mas sua duração acontece enquanto há um olhar e nada mais. Segundo o autor, a imagem dura enquanto há prazer e logo acaba em si.

- Mesmo as imagens que possuem potência, a angústia é inerente a sua criação:

A única incerteza que nos faz continuar é que até mesmo os pintores, até mesmo os músicos nunca estão seguros de ter conseguido criar a imagem. Que grande pintor não se disse, ao morrer, que não tinha conseguido criar uma única imagem, ainda que pequena e bem simples? (DELEUZE, 2010, p. 86).

Assim, Deleuze expõe a angústia e a incapacidade na criação das imagens, que inerente a qualquer artista. Pois, uma vez que se movimentam entre o espaço/tempo, elas explodem assim que nascem, independentemente se estão como pinturas ou dentro da cena teatral.

Essa sensação descrita por Deleuze também coaduna com esta pesquisa e com as pesquisas em geral sobre as imagens cênicas. Principalmente ao investigar no capítulo que segue, o que se criou nos processos cênicos da obra *Siete Grande Hotel- A sociedade de portas fechadas*, pois muitas referências não são explicadas pelas análises, nem pelos artistas que as criaram. Algumas imagens, no entanto, se

perderam através do tempo e do espaço que foram apresentadas, seja porque surgiram de relações em redes nos processos criativos ou porque continuam se recriando através de processos criativos de outros espetáculos que virão.

2.5. IMAGEM E CORPO

O corpo! Corpo e movimento são palavras quase inseparáveis dentro da criação artística. Ao tangenciar a produção de imagens, é inevitável afirmar que toda imagem passa pelo corpo, seja vista, produzida ou vivida.

Dentro da fisiologia do complexo sistema corporal humano, as imagens não são apenas destinadas ao sentido da visão, para experienciá-las é necessário que o sistema límbico, responsável pelas respostas emocionais, relacione-as com memórias, vivências pessoais, sensações atuais e adquiridas, por isso, são múltiplas as interpretações de uma imagem.

A imagem e a eficiência em gerar emoções é citada por Francis Wolff, como sua superioridade e também fraqueza, pois ela é irracional:

O que ela pode mostrar nada pode dizê-lo. E sobretudo, aquilo que vemos, vivemos, sentimos, experimentamos, nós o vemos, vivemos, sentimos e experimentamos no singular. Se quisermos tocar, emocionar, provocar uma reação imediata, não controlada, de admiração, de identificação, de atração, ou, ao contrário, de medo, de compaixão, de repulsa, nada vale tanto quanto a imagem (NOVAES, 2005, p. 26).

Realmente o poder das imagens no nosso corpo gerando emoções, sensações e sensibilidades é incontestável. Por isso, a pesquisadora e docente Adriana Bittencourt⁶², propõe a análise das imagens a partir de uma ótica crucial, negando estudá-las apenas como objetos, ou seja, uma foto, um quadro, uma cadeira, pois seriam estáticas e iguais. Em busca das imagens como criadoras, a autora transcorre as imagens mentais, de percepção, de metáfora e as que se repetem como padrões mentais, relacionando o corpo, que negocia as imagens dentro e fora de si, “corpo é imagem em fluxo no tempo” (BITTENCOURT, 2012, p. 13).

Para investigar um pouco mais sobre qual noção de imagem é abordada pela autora, é possível caminhar sobre alguns pontos abordados pelo neurocientista e

⁶² Adriana Bittencourt Machado. Pesquisadora e docente de Dança. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

pesquisador das emoções humanas e psíquicas António Damásio. O autor, que fundamenta a teoria de Bittencourt, descreve sobre a impossibilidade de isolar a imagem para estudá-la, ela pode ser: “visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômatossensitiva” (DAMÁSIO, 2000, p. 402). Partindo sempre do corpo como pilar, Damásio também cita como elas são produzidas:

As imagens são construídas quando mobilizamos objetos – de pessoas e lugares a uma dor de dente – de fora do cérebro em direção ao seu interior, e também quando reconstruímos objetos a partir da memória, de dentro para fora, por assim dizer. A tarefa de produzir imagens nunca cessa enquanto estamos acordados e continua até mesmo durante parte do nosso sono, quando sonhamos. Poderíamos dizer que as imagens são a moeda corrente de nossa mente (DAMÁSIO, 2000, p. 404).

É interessante constatar como o escopo das Ciências Médicas endossa a capacidade do corpo em criar imagens, até mesmo dormindo. Mais adiante, o autor revela que delimita a palavra “imagem” a partir de um conceito sobre representação⁶³ e que, a produção de imagens é inerente à percepção do mundo, estabelecendo sempre uma via de mão dupla.

A lógica dos extensos estudos de António Damásio foi incorporada pela autora Bittencourt que potencializa a ideia de corpo como um operador de imagens, assim como o pensamento, que é um fluxo de imagens que transitam pelo corpo. A criação artística, portanto, está sempre em reconstrução, se presentificando no acontecimento, a cada novo instante as interações entre corpo e mundo refazem a imagem. Elas não começam dentro da sala de ensaio, pois a todo tempo, os corpos envolvidos reproduzem e criam imagens, em relação com o tempo, espaço e inconstância. Dessa forma, uma imagem nunca pode ser repetida, pois é fruto das correlações entre o corpo e o ambiente. O acontecimento cênico também visto com especificidade e unicidade, mesmo que ocorra inúmeras vezes, é um processo de transformação constante e sua imagem cênica nunca será igual.

Ainda, segundo a autora, as imagens não devem ser modelos a serem copiados, embora existam imagens que são produzidas, analisadas e veiculadas de

⁶³ Antonio Damásio demonstra a sua abordagem sobre a representação, embora seja um “padrão que é consistentemente relacionado a algo”, não é a mesma coisa para todos os seres humanos pois não se pode saber sobre a imagem “real”: “Portanto, as imagens que cada um de nós vê em sua mente não são cópias do objeto específico, mas imagens das interações entre cada um de nós e um objeto que mobilizou nosso organismo, construídas na forma de padrão neural, segundo a estrutura do organismo”.

modo a se manterem no tempo. Para essas imagens, é necessária prudência, já que podem ser generalistas, ou hegemônicas, como por exemplo, o conceito de belo e os padrões estéticos corporais.

Os estudos da autora dialogam profundamente com a criação dos intérpretes nos processos criativos, bem como no acontecimento cênico. O corpo cria imagens constantemente em diálogo interno e externo, entre ele e o ambiente; entre ele, as materialidades e as relações dos corpos do coletivo.

As aproximações das imagens com os corpos em fluxo constante no tempo, seguiram embasando a análise do capítulo que segue, entrelaçando a rede dos processos criativos do espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*.

3. VIVER É MUITO PERIGOSO

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, e incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.
(Guimarães Rosa)

As evoluções no modo de produção ao longo dos últimos séculos trouxeram transições significativas entre o trabalho⁶⁴ e ser humano. Especificamente a partir da Revolução Industrial, o sistema capitalista acelerou o ritmo produtivo, aumentando a confecção de mercadorias e transformando o trabalho em produto. Para a professora e pesquisadora Simone Carleto, em sua tese de doutorado *Processos de formação de intérpretes em consigna livre: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro*, a “alteração radical no conceito de trabalho e de sua função social, transformou de modo profundo as relações sociais, em que o poder é exercido a partir de elementos econômicos” (CARLETO, 2017, p. 110). Desse modo, quando se reflete sobre o trabalho e a arte, muitos são os desdobramentos possíveis construídos durante anos pela ideologia da sociedade capitalista, pois o tempo se transformou em dinheiro, como simboliza a frase célebre de Benjamin Franklin “*time is money*”. Ainda, para a pesquisadora Carleto, o tempo tem relação fundamental com todas as teorias em que a arte e os artistas são subjugados à marginalidade ou a vagabundagem, pois ao trabalhar em um emprego “comum”, vende-se tempo específico e força de trabalho, bate-se um ponto, que marca no relógio às 8, 10 ou 12 horas vendidas, fato que não acontece com o modo de produção do trabalho de artistas. Assim, a pesquisadora utiliza o texto de Mário de Andrade *O artista e o artesão* escrito em 1938, presente no livro *O baile das quatro artes*, para comparar a situação de artesãs e artesãos do século XIX, com alguns artistas do teatro de grupo do século XX e XXI, assemelhando, tanto os modos de produção, quanto os contextos sociais e econômicos. Artesãs e artesãos preferiam trabalhar de forma autônoma, mesmo gozando de menos condições de subsistência, do que se submeter a outros trabalhos, o que conflitava diretamente com a sociedade produtivista, pois possibilita certa “liberdade” para gerir

⁶⁴ Pela visão marxista, tem-se a noção de trabalho por duas frentes, a primeira é essencialmente humana, pois só pelo trabalho o homem cria relações subjetivas entre si e o mundo e a segunda, elaborada a partir do sistema capitalista, que retira a mercadoria produzida pela força humana do trabalho e afasta o ser humano de si, de seus modos de produção, de seu contato com o meio.

o próprio tempo. O mesmo intercorre com artistas do século XX e XXI, que, ao se inserirem em processos coletivos e de cooperativas, buscam maior propósito artístico, social e vivência coletiva, sob a tentativa de se contrapor aos modos de produção hegemônicos que prezam a individualidade. Porém, mesmo de forma autônoma, não conseguem nenhuma dignidade de subsistência, de modo que: “Mesmo o trabalhador por conta própria ou autônomo não é independente, pois define seu trabalho de modo limitado às imposições do controle de preços do mercado, da concorrência, dos preços de produtos, entre outras variáveis” (CARLETO, 2017, p. 79). Assim, a ideologia da sociedade produtivista só acirrou o julgamento do trabalho vinculado à arte: é mais “livre” e associa-se à criação, mas também, liga-se ao espectro da preguiça e do ócio. Em contraposição, os trabalhos que possuem horas marcadas, de acordo com essa lógica, não são criativos e são mais rigorosos e produtivos.

Dessa maneira, se o trabalho não gera criatividade, coube a justificativa para tal partir para o não pode ser explicado com precisão: pessoas que criam são “geniais” ou “divinas”, possuidoras de “dom” (latim *donum* – presente, dom, oferta). Iluminando essa questão, a pesquisadora Fayga Ostrower, em *Criatividade e processos de criação* pontua que, é pelo trabalho que se potencializa a criação. Obviamente, Ostrower não está citando o trabalho vinculado a mercadoria, como perfaz a diversidade de discursos de *coaches* existentes no neoliberalismo, mas sim, ao trabalho como relação entre o ser humano e o meio que está inserido, como ação vital de existência:

Em nossa época, é bastante difundido este pensamento: arte sim, arte como obra de circunstância e de gosto, mas não arte como engajamento de trabalho. Entretanto, a atividade artística é considerada uma atividade sobretudo criativa, ou seja, a noção de criatividade é desligada da ideia de trabalho, tornando-se criativo justamente por ser solto, livre, solto e isento de compromissos de trabalho. Na lógica de tal pensamento, porém o fazer que não fosse “livre” careceria de criatividade, passaria a ser um fazer não-criativo. O trabalho em si seria não-criador. Evidentemente, não é esse nosso critério (OSTROWER, 1987, p. 31).

Desse modo, se contrapondo radicalmente ao ideal de que a criação se separa do trabalho, a autora ressalta que é apenas sob o ato de fazer, que se adquire associações mentais e materiais para a criação. A inspiração para o presente estudo partiu justamente ao conectar a imagem a esse pensamento, pois é no ato do fazer que se cria imagens para a cena. Assim, embora o Capítulo 2 divague sobre a quantidade de categorias que a imagem constrói (seja ela visual, mental, documento

histórico, afirmação de poder, construção de movimento, acontecimento cênico, existência corporal, entre outros) é essencialmente neste Capítulo 3, que transcorre o fazer de uma imagem, por meio dos processos criativos, mas com a consciência de que, talvez, seja em vão, como quem busca Proteu e, ao vê-lo, já se transformou.

Organizando o trabalho da criação e a construção da imagem, há dois pontos de atenção. O primeiro é sobre a ação realizada pelo ser humano, essencialmente corporal, como: pintar, pincelar, martelar, verbalizar, observar, movimentar, andar e assim por diante em uma infinidade de ações corporais disponíveis. A segunda é sobre o material que envolve a ação. Ostrower afirma que: “Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criados, devem ser reconhecidas também como orientadoras” (OSTROWER, 1987, p. 32), assim para a autora, a criação e a imaginação criativa só podem acontecer a partir do encontro com a materialidade, “o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto”, portanto consiste em formar, em dar forma. Um marceneiro, por exemplo, só consegue criar suas peças, de acordo com a materialidade “madeira” e vice-versa:

Mas, por ser o imaginar um pensar específico sobre um fazer concreto, isto é, voltado para a materialidade de um fazer, não há de se ver o “concreto” como limitado, menos imaginativo ou talvez não -criativo. Pelo contrário, o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade. Nunca chegaria a ser um imaginar criativo. Desvinculado de alguma matéria a ser transformada, a única referência do imaginar se centraria no próprio indivíduo, ou seja, em certos estados subjetivos desse indivíduo cujos conteúdos pessoais não são suscetíveis de participação por outras pessoas. Seria um pensar voltado unicamente para si, suposições alienadas da realidade externa, não contendo propostas de transformação interior, da experiência, nem mesmo para o indivíduo em questão (OSTROWER, 1987, p. 32/33).

Assim a materialidade se funde à criação, transformando mutuamente tanto a si mesma quanto o humano, em uma troca, sem hierarquias, entre sujeitos e coisas. Ela não é apenas concreta, material, mas transforma-se em “plano simbólico”, estabelecendo novas associações criativas a cada momento que se move e os dois pontos de atenção: ação e materialidade, se fundem. “Ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura” (*Ibidem*, p. 51). Ao analisar a construção da imagem, é possível verificar que cada potencialidade foi experimentada em seu fazer, ou seja, durante os processos

criativos e de acordo com cada matéria prima, no caso da cena teatral, fora articulada com corpos, objetos, palavras, sonoridades, espaços e tempo.

A materialidade, atribuída no fazer também se vincula a outros aspectos da criação, como a parte *sensível* do ser humano, que segundo a autora contempla, tanto o consciente, quanto o inconsciente. Por isso, todas as pessoas possuem sensibilidade e são aptas a criar, é um campo extenso de processos corporais interiores e exteriores.

Os processos interiores da criação, adentram a *percepção* do consciente⁶⁵, ou seja, para a autora, o ser humano cria baseado na tríade “consciente-sensível-cultural”, sendo “somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se em criação” (OSTROWER, 1987, p. 11). A sensibilidade e a consciência são fatores biológicos do humano, porém a primeira é presente em toda forma de vida e está nas sensações trocadas entre o meio, estímulos vitais e reações involuntárias. A *percepção* pertence a sensibilidade, porém ela acessa o consciente:

A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não-ser (*Ibidem*, p. 13).

Assim, através da *percepção*, constroem-se potencialidades de criação. As potencialidades não são apenas individuais, se combinam intrinsecamente com a outra parte da tríade: a cultura.

A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações (*Ibidem*, p. 147).

⁶⁵ Para Fayga Ostrower: “Convém observar a posição aqui assumida de que a criação, em seu sentido mais significativo e mais profundo, tem como uma das premissas a percepção consciente. Reconhecemos que existem teorias que admitem exatamente o oposto. E outras, que veem no consciente um fator negativo para a criação, dada sua eventual tendência de reprimir a criatividade espontânea. Consideramos isso uma meia-verdade. Admitimos que, em nossa época, o consciente esteja sendo reprimido, manipulado, massificado, enrijecido. Acreditamos, também, que a pessoa rígida, altamente racionalizada, vivendo em um meio cultural que em sua filosofia de vida é racionalista e reducionista, não seja capaz de criar, entretanto, consideramos essa consciência, repressiva e esmagadora, como uma deformação do consciente” (OSTROWER, 1987, p. 6).

Por isso, a criação artística está submersa ao jogo entre a cultura e a especificidade de cada indivíduo ou grupo, formando uma rede de criação, articulada não apenas sob condições histórico-sociais, mas também, na diversidade de cada indivíduo, que favorece o caráter singular de cada obra artística. Assim, quanto maior for a pluralidade dos processos, maior será a rede de combinações criativas.

Outra pesquisadora que ratifica características similares em processos criativos é Cecília Almeida Salles, nas obras *Gesto inacabado - processo de criação artística* e *Redes de criação, construção da obra de arte*. A autora enfatiza as complexidades dos processos criativos, trazendo os conceitos de *dinâmico* e *inacabado*. O *inacabado* aparece na incessante busca dos artistas pelo encontro com a obra, gerando processos infundáveis, pois são construídos em diálogo com o tempo, com outros artistas, com os acasos, as (re)avaliações, os erros e acertos, ou seja, nunca estarão prontos, pois sempre serão susceptíveis a fatores interiores e exteriores, conforme exemplifica a autora:

Há ainda histórias como aquela atribuída a Bonnard Í que, quando já era um pintor famoso, entrava escondido nos museus, com pincéis e tintas, e quando os guardas não estavam olhando, retocava os próprios quadros. Ao mesmo tempo, acompanhar o processo de um artista nos permite, ou mais ainda, obriga-nos a enfrentar documentos privados que mostram um objeto literário recebendo ajustes dia após dia mesmo depois de entregue ao editor. Há também inúmeras anotações que registram o ponto final do romance, seguidas de novos apontamentos, falando de problemas ou insatisfações em relação ao texto que geram, por sua vez, modificações. Seguindo essa lógica, o que nos dá a certeza de que se o livro fosse entregue, digamos, um mês depois, não teria alterações e seria, portanto, diferente daquele que está nas livrarias? (SALLES, 2006, p. 21).

Esse conceito de *inacabado* trazido pela autora é observado durante todo o percurso do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, pois cada obra é motivada por rastros, incertezas e atravessamentos deixados pelos espetáculos anteriores, há um encadeamento criativo contínuo. As análises das cenas realizadas também demonstram o *dinâmico* e *inacabado*, a cada temporada ou até mesmo a cada dia de apresentação de *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, novas alterações foram realizadas, seja pela dramaturgia, pela espacialidade, pela construção de figurinos, o que gerou imenso material de análise.

A autora também descreve os processos criativos a partir do que intitula *rede*, que evidencia a lógica não linear: “Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e

das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções” (SALLES, 2006, p. 24). Como dito anteriormente, as redes são inerentes ao processo, e estão em diversas camadas: sociais, culturais, pessoais, entre artistas da própria criação e afins, principalmente nas artes coletivas, como o teatro, a dança, o circo e o cinema. Especificamente dentro desta pesquisa, muitos serão os trechos onde o fio condutor de determinada cena não aparece ou retomei diversas vezes a mesma ideia para entender que em cada conversa apresenta-se apenas um trecho do que foi toda a criação da obra. Não há nenhuma pretensão de elucidar de forma linear os processos criativos, pelo contrário, a tentativa de desembolar as linhas dessa rede foi frustrada e consumiu um enorme período de tempo dentro da pesquisa, pois as narrativas são diversas e a autoria é passada por mãos, corpos e espaços de várias redes de criação.

O pesquisador, ator, performer, diretor e pesquisador Renato Cohen em sua obra *Performance como linguagem - Criação de um tempo-espaço de experimentação* difere os processos de performances, de teatros alternativos, como é o caso deste estudo. Segundo o autor, há características de individualização e verticalização em performances, pelo acúmulo de funções das artistas, que são muitas vezes encenadoras e intérpretes ao mesmo tempo. No caso dos teatros alternativos, geralmente o processo é voltado para a “criação coletiva”. Ainda para o autor, a performance não direciona o trabalho das intérpretes, mesmo que a presença cênica seja o foco de estudo, mas suas funções estão relacionadas com a “criação de quadros vivos”, tendo o performer a mesma relevância que a iluminação, a música ou qualquer outro elemento. Aqui, não será necessário adentrar no campo delicado que delimita parâmetros entre os processos criativos da performance e do teatro, uma vez que esses gêneros estão fluidos e suas fronteiras, por muitas vezes, desaparecem. Toda tentativa de generalização, inevitavelmente, propõe relações rasas, acirradas por teorias, tanto no campo da performance, quanto do teatro. Porém, o alerta é necessário, pois há processos criativos dentro de coletivos de teatro de grupo, que são tão engessados e hierarquizados, como muitos teatros ditos comerciais, assim como, há casos de coletivos de performances que perpetuam a hierarquia e a autoridade. De toda forma, conforme já citado, as relações capitalistas estão entranhadas no modo de organização do trabalho, que inevitavelmente, reflete nos processos criativos e artísticos, em várias esferas, desde o autoritarismo e a divisão desigual do dinheiro, até em relações abusivas entre gêneros e preconceitos étnico-

raciais, presentes na sociedade como um todo. Nesse âmbito, não há salvação para artistas, apenas por trabalharem com sensibilidade, é necessário a prática cotidiana atenta, a fim de decodificar onde ocorrem tais procedimentos e discutir sobre eles. Pois inevitavelmente a arte e a vida se entrelaçam, cotidianamente, e as relações transbordam em cena.

Assim, a rede citada por Salles, tem várias camadas, a depender de cada criação, pois quanto maior for a coletividade e a contribuição de cada artista, maior será a rede e as associações criadas:

(...) é a necessidade do trabalho em equipe ou trabalhos em parceria que se mostra para os próprios artistas, por um lado, impulsionador e estimulante, gerando reflexões conjuntas e consequentemente uma potencialização de propostas. Mas que por outro, gera dificuldades no entrelaçamento de individualidades. Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que nesses casos, sem a interação a obra não se concretiza (SALLES, 2011, p. 58).

Portanto, quando se afirma a natureza da coletividade da arte teatral, também defende-se a diversidade criativa inerente. Embora com imensas dificuldades impostas pelas próprias relações humanas, é só por meio do processo criativo coletivo que haverá singularidades em cada obra teatral, produzida em e pelo trabalho das artistas, assim, mesmo partindo de um texto teatral e repetindo exatamente as mesmas rubricas e diálogos, as montagens de um espetáculo nunca serão iguais. Ao reduzir o caráter social e comum da criação, reduz-se também as potencialidades artísticas.

Enfim, ratifica-se a criação como estritamente ligada ao trabalho, feito com a materialidade, transformando não apenas o concreto, mas o plano simbólico, tanto individual, como coletividade, ampliando as redes de criação que se fundem novamente, no ato de formar e transformar a obra artística.

3.1. TRAVESSIA

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo do em que primeiro se pensou.
(Guimarães Rosa)

Como já dito anteriormente, cada processo criativo é feito de inúmeros cruzamentos. Dentro do Grupo Redimunho de Investigação Teatral há muito material artístico produzido durante a criação dos espetáculos, que geralmente dura mais de um ano. Nas primeiras obras do grupo, a inspiração ocorreu por meio das imersões nas cidades de Cordisburgo, Andrequicé e Morro da Garça, em Minas Gerais, e o contato com mestras e mestres como a “Dona Agripa, o Brasinha, Dona Olga, Dona Vera, Seu Antônio Sozinha, Seu Geraldo, Seu Barriga, Seu Nilo, Seu Pio, Seu Pri, e todos aqueles que cruzaram nosso caminho no sertão. São muitos e muitas!”⁶⁶. As experiências povoaram o imaginário de alguns integrantes do grupo, principalmente os que estão há mais tempo, bem como a constante leitura da obra de João Guimarães Rosa e o aprofundamento sobre o sertão que se funde com a cidade de São Paulo, habitada por tantos sertanejos, com suas lutas sociais e existenciais intrínsecas: “O sertão está em toda parte” (ROSA, 1986, p. 1). Porém, com o passar dos anos, naturalmente, o grupo incorporou camadas criativas de acordo com cada espetáculo, alternando autores, autoras, acrescentando temáticas e modificando elenco, mas sempre com a força do sertão, que é o solo do grupo.

Assim, sob a tentativa de escalar os processos de criação do grupo, precisei desnudar o olhar da espectadora, o que foi um desafio. Nos processos criativos há conflitos, amores, dores, afetos e desafetos e entendê-los é uma oportunidade de alcançar patamares horizontais e plurais removendo perspectivas idealizadas e românticas sobre o que é o trabalho teatral e coletivo. Desde 2003 até 2022, o grupo acumula 19 anos de trajetória e também muitas histórias, memórias individuais e coletivas que perpassam pelos mais variados assuntos.

As intérpretes que passaram pelo coletivo são extremamente plurais e cada qual acrescentou um pouco de si, independentemente de sua trajetória. A organização interna do grupo possui lógica própria de funcionamento, subdividido em dois núcleos artísticos, o núcleo “duro” e o núcleo “convidado”. Atualmente, o “núcleo duro” é

⁶⁶ PRACANICO, Keyth. Entrevista concedida em junho de 2021. Entrevistadora: Haylla G. Rissi. São Paulo.

formado pelos artistas: Giovanna Galdi⁶⁷, Keyth Pracanico⁶⁸, Jandilson Vieira⁶⁹ e Rudifran Pompeu⁷⁰, que são os integrantes há mais tempo no coletivo. Quando iniciei a pesquisa, também integravam esse núcleo: Carlos Mendes⁷¹ e Edmilson Cordeiro⁷². Já o núcleo “convidado”, se subdivide em artistas que estão há muito tempo, como Anísio Clementino⁷³, Luís Aranha⁷⁴ e Rafael Ferro⁷⁵, somando ao coro de Danilo Amaral, Bruna Aragão, Patrícia Borin e Neide Nell, e outros que iniciaram em 2021, para a formação de elenco do espetáculo *Woyzeck*. Em suma, foram muitos artistas que passaram pelo coletivo, com diversas formações, escolas livres, técnicas e superiores. Abaixo segue a relação dos artistas, entre músicos e atores: Edmilson Cordeiro, Patrícia Ferreira, Daniele Angelo, Izabela Pimentel, Pablo Moreno, Janaína Silva, Leandro Bastos Borges, Miriam D’errico, Leandro D’errico, Dado Spigolon, Juliana Fagundes, Roberto Borenstein, Erica Malavazi, Karlo Caruso, Marcus Martins, Carlos Mendes, Monica Duarte, Gabriela Pazos, Vitor Rodrá, Gabriel Stippe, Aline

⁶⁷ Giovanna Carneiro Galdi está no grupo desde *A Casa* e entrou de forma inusitada, pois a atriz também era dentista e foi procurada para fazer uma prótese dentária para um espetáculo, como já possuía seu trabalho como atriz, se encantou pelo grupo e atualmente, além de ser atriz, é responsável por grande parte da organização do material do coletivo, bem como sua produção.

⁶⁸ Keyth Pracanico está no grupo desde *Marulho a caminho do Rio*, tem curso superior na área de Artes Visuais, atua como atriz do coletivo, além de conceber figurinos, cenários e afins, auxilia na direção de arte do coletivo.

⁶⁹ Jandilson Vieira está no grupo desde *Marulho a caminho do Rio*, possui curso superior na área de Artes Cênicas e atua como diretor financeiro do Sated (Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos e diversões do estado de São Paulo). Em alguns espetáculos realizou a função de ator, mas também de diretor de atores/atrizes. Também auxilia na direção de arte do coletivo.

⁷⁰ Rudifran Pompeu é um dos fundadores do grupo, responsável pela resistência e existência do coletivo até os dias de hoje, dirige, atua e escreve os textos do grupo, já foi indicado para diversos prêmios como melhor diretor e dramaturgo. Atualmente também preside a Cooperativa Paulista de Teatro.

⁷¹ Carlos Mendes é ator, possui formação em Letras e Mestrado em Ciências Sociais, além de ator, atua como figurinista e cenógrafo, possui grande afinidade com as artes visuais. Morou em Cordisburgo-MG durante 3 anos e aprofundou-se em diversas pesquisas com a visualidade, inclusive com máscaras. Integrante do grupo desde *A Casa*.

⁷² Edmilson Cordeiro é ator de teatro e audiovisual, também com grande domínio das artes visuais, foi integrante do grupo desde *A Casa*.

⁷³ Anísio Clementino é ator, está no grupo desde o espetáculo *A casa*, já passou pelo Centro de Pesquisa Teatral com o diretor Antunes Filho, leva consigo sua poética do sertão nordestino e é peça fundante na linguagem do grupo.

⁷⁴ Luis Aranha é músico, compositor e instrumentista, possui graduação, mestrado e realiza seu doutorado em música. Foi responsável por uma virada no campo musical do grupo, principalmente ao dirigir *Vesperais* na Janela, indicado ao prêmio Shell de direção musical.

⁷⁵ Rafael Ferro é ator, produtor e militante, está no grupo desde o espetáculo *Vesperais* na Janela, atualmente exerce a função de articulador político e social do grupo, além de produtor.

Santa'anna, Balys Vitkauskas, Arianne Lima, Letícia Ribas, Doró Cross, Gisele Prandini, Janaina Ribeiro, Bárbara Mazulla, Fernanda Lelot, Tiago Ramos, Rodrigo Cristalino, Wilton Andrade, Ana Aun, Danilo Mora, Ricardo Saldaña, Juliana Lopes, Danilo Amaral, Cinira Augusto, Laís Blanco, Tati Takiana, Denise Aires, Paulo Henrique Sant'anna, Silvia Maciel, Rafael Martins, Gustavo Guimarães, Sérgio Pujol, Giovanna Galdi, Luis Aranha, Anisio Clementino, Rafael Ferro, Keyth Pracanico, Jandilson Vieira, Bruna Aragão, Neide Nell, Patrícia Borin, Alexandre Mello, Amanda Preisig, Caio Silviano, Carolina Moreira, Flávia Teixeira, Luiza Torres, Pedro Felício, Pedro Poema, Tatiana Polistchuk, Breno Carvalho.

Quando iniciei a pesquisa, não possuía a exata dimensão sobre a rotatividade do elenco de artistas no grupo, mas nesse sentido, é importante observar que as entradas e saídas acontecem em alguns outros coletivos de teatro da cidade de São Paulo, e reflito então, sobre a possibilidade de formação desses intérpretes dentro dos teatros de grupo da cidade. No livro *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro*, escrito pela pesquisadora Iná Camargo Costa e pelo pesquisador Dorberto Carvalho, está transcrito o debate entre artistas, até que o ator, professor e pesquisador Ney Piacentini⁷⁶ aponta a questão:

Ney Piacentini (Latão): Qual a nossa colaboração para a formação do ator, hoje, no Brasil? Além das colaborações individuais, transmitidas nas escolas por alguns de nós aqui presentes, o trabalho principal ocorre dentro dos próprios grupos, na sala de ensaio, onde se desenvolvem determinados exercícios que podem ter sido feitos por outros mas que, conforme as necessidades, vão sendo reinventados (CARVALHO; COSTA, 2008, p. 56).

Essa formação no teatro de grupo acontece tanto pelos artistas que estão há mais tempo, como também aqueles que realizam essa “rotatividade”, experimentando por um momento a verticalização dentro dos coletivos. Os integrantes do Grupo Redimunho de Investigação Teatral também percebem que os processos intrínsecos à experiência do teatro de grupo ampliam o trabalho do intérprete, fatos que são impossíveis de se apreender em uma educação formal. Ao ser questionada sobre a entrada de novos intérpretes no grupo, a atriz Keyth Pracanico relata que, muitas

⁷⁶ Ney Luiz Piacentini é ator, autor, pesquisador teatral e professor. Possui uma extensa trajetória artística, principalmente como integrante da *Companhia do latão*- SP. Integrou também o quadro de professores de artes cênicas em algumas universidades do país. Pós-doutor pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP.

vezes, eles chegam com práticas de teatro de grupo e, outras vezes, se formam dentro do coletivo. Assim como expõe Luís Aranha: “Eu sou uma das únicas pessoas que entra e sai do grupo, normalmente as pessoas entram uma vez e saem uma vez”, o músico relata sobre um dos processos de saída de uma intérprete do grupo (cujo o nome será preservado): “ela saiu e montou o grupo dela, porque é isso também, você tem uma vivência tão profunda que você sai, monta seu grupo. Você sabe fazer figurino, você sabe fazer dramaturgia, né, é isso, tem muita entrada e tem muita saída”. Jandilson Vieira, que entrou no grupo observando o processo de construção de *Marulho a caminho do rio*, reflete sobre sua chegada: “Eu já venho de um teatro amador que ele é muito nesse lugar da construção, o ator construindo a estética cenográfica e do figurino, então é a gente colocando a mão na massa e fazendo”. O intérprete, que se formou em artes cênicas na Universidade São Judas, iniciou como ator no programa Vocacional⁷⁷, da Prefeitura de São Paulo e aponta uma informação que coaduna com as investigações da pesquisadora Simone Carleto, em obra já citada, a respeito das imbricações entre o modo de criação inserido em grande parte dos teatros de grupo da cidade de São Paulo e o teatro amador :

O processo colaborativo, como prática de certo modo recente nos processos de criação artística, caracteriza-se no principal elemento do modo de produção do teatro de grupo. Consolidou-se a partir da criação de inúmeras obras em todo o país, a partir do teatro coletivo amador. Se, por um lado, inúmeros grupos e artistas buscavam o teatro profissional, por outro, o teatro amador organizava-se, em diversos momentos, a partir de movimentos sociais, comunidades e associações diversas (CARLETO, 2017, p. 116).

Além do teatro amador, a pesquisadora afirma que a presença dos processos coletivos e colaborativos⁷⁸, sendo o último presentes em grande parte dos teatros de grupo da cidade de São Paulo, inserem camadas que conversam com a luta dos movimentos sociais e comunitários e também, com manifestações da cultura popular brasileira tradicional, conforme cita: “é possível pensar que o modo de produção

⁷⁷ O *Vocacional* é um programa de iniciação artística para jovens a partir de 14 anos, que acontece em equipamentos culturais públicos da cidade de São Paulo.

⁷⁸ Para Simone Carleto, sobre colaborativo e coletivo tem-se na diferenciação mais difundida no senso comum entre criação coletiva e processo colaborativo, a primeira forma de trabalho se daria de modo a que todos os integrantes realizassem diversas funções no grupo – até porque para um grupo amador, uma certa divisão do trabalho é praticamente inviável. A segunda teria mais definidas as funções dos participantes, em que há uma responsabilidade na autoria do texto, da cenografia, figurinos etc., daí provavelmente a presença de camadas dramáticas dos espetáculos (dramaturgia de texto, do espetáculo, da cena, da interpretação) (CARLETO, 2017, p. 116).

colaborativo do teatro de grupo retoma algumas das raízes populares do modo de produção cultural brasileira” (*Ibidem*).

A autora dispõe desses conceitos relacionando alguns grupos de teatro com o teatro épico:

O épico tem sido reconhecido por inúmeros coletivos, como a Brava Companhia, Engenho Teatral, Teatro Popular União e Olho Vivo, Kiwi Cia. de Teatro, Cia. do Latão, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Cia. Antropofágica, Cia de Teatro Estudo de Cena, Trupe Olho da Rua (de Santos), Trupe da Lona Preta, entre tantas outras. (CARLETO, 2017, p. 116).

Como não é a particularidade desta pesquisa analisar os conceitos do teatro épico, apenas estabeleço a aproximação realizada pela autora com o modo de produção e também de criação do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, que corresponde a alguns dos apontamentos citados: a presença do processo colaborativo, o diálogo com manifestações sociais, o modo de produção mais horizontalizado e a inspiração do coletivo na cultura popular em diálogo com mestres e mestras.

Em relação às manifestações políticas e sociais e os diálogos com a comunidade, mais adiante será explicitado a aproximação com o Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e a construção do espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, por ora, aponto como o processo político, que transpassou o grupo e o diretor Rudifran Pompeu, interferiu na sala de ensaio e nos acordos estabelecidos pelos integrantes:

Antes a experiência do Redimunho era muito dura, era isso assim: ah você quer faltar por que você pegou um comercial ou vai fazer um teste? Você vai comprar o ingresso do espetáculo, você vai pagar a bilheteria toda do espetáculo e aí a gente não faz nesse dia pra você fazer o seu teste ou pra você fazer o seu comercial. (...) E aí, o Rud (Rudifran Pompeu) também com essa dimensão política da atividade, ele foi se abrindo dramaturgicamente né. Partiu de uma coisa muito Roseana, quando a gente saiu do Casarão e foi fazer o Marulho, ele teve esse início de diálogo com a cidade, por que começa a ter que lidar com bombeiro, alvará disso, alvará daquilo e começa a abrir, então tem esse diálogo com questões contemporâneas, com a população do centro a partir do novo espaço, iniciado um pouco pelo Rafa (Rafael Ferro) que começou a fazer essa ponte, porque a gente começou a querer trazer moradores do entorno para assistir ao espetáculo⁷⁹.

⁷⁹ Luis Aranha, informação verbal.

Luís Aranha relata ainda que os processos de *Tareias* e as reivindicações do núcleo feminino ajudaram o grupo a se abrir para as questões do entorno e a pensar sobre política e arte. Também floresciam discussões e pautas sociais no país com os protestos de junho de 2013 que marcavam reviravoltas profundas nos contextos político-sociais. Junto a isso, a mudança para a nova sede, um antigo estacionamento adquirido por recursos próprios de Rudifran Pompeu, demandava inconvenientes burocráticos e financeiros, incitando o alinhamento político do grupo Assim, a fim de sobreviver em sua nova sede, trazendo à luz que para garantir sua existência era crucial se articular, e também, conectar-se com outros grupos teatrais, Rudifran Pompeu se alinha a uma chapa eleitoral na Cooperativa Paulista de Teatro e paulatinamente os movimentos da vida, alteram as rotinas dentro do grupo. “Esse movimento do Rud (Rudifran Pompeu) também vai diluindo essa dureza de horário, de carga horária, de atraso” (Luís Aranha). Conforme aponta também, o diretor Rudifran Pompeu:

A partir desse segundo espetáculo começamos a sacar que tipo de teatro estávamos fazendo. Ou melhor, nos questionamos. Um teatro todo bonitinho, mas para quê e para falar com quem? Vamos ficar reproduzindo as histórias bonitinhas e o mundo pegando fogo lá fora? Desse momento em diante essas coisas todas vão começar a fazer parte da nossa dramaturgia (POMPEU, 2018).⁸⁰

Paralelamente, outras trajetórias pessoais fortaleceram a mudança de um “teatro todo bonitinho” para um teatro que insere a luta social, como o percurso do intérprete Jandilson Vieira, na função de diretoria do Sated /SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo) e também, do ator/produtor Rafael Ferro que, como dito anteriormente, é militante de movimentos sociais de luta por moradia na cidade de São Paulo, esfumando assim, as fronteiras entre a arte e a vida.

Além das trajetórias de lutas sociais, também os questionamentos que surgem dentro dos processos criativos adentram a dramaturgia. O relato dos intérpretes do grupo por meio de entrevistas, bem como o material encontrado em blogs, sites, entrevistas concedidas para televisão, jornais, e nas duas publicações do grupo: *Por*

⁸⁰ POMPEU. Rudifran. *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 de abril de 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho>. Acesso em: 8 de maio 2020.

*trás das vidraças*⁸¹ e *Tareias: atrás do vidro verde tem um mundo que não se vê*⁸², atenta para os processos criativos com incômodos e alegrias. No livro *Por trás das vidraças*, há alguns dos questionamentos do grupo: o que fazemos é ou não é “processo colaborativo”? Será que temos que tirar as hierarquias dos processos criativos? Pode o diretor ser também o dramaturgo, não seriam muitas funções? Há pouca autonomia dos intérpretes no trabalho do grupo? Porque os intérpretes não exercem outras funções? São várias as problemáticas apuradas sobre o próprio fazer teatral e sua organização, conforme discorre a atriz Isabela Pimentel, uma das fundadoras, no livro *Por trás das vidraças*:

Eu tô muito cansada de ver o confronto das relações. Eu queria um debate mais artístico. Porque quando vem uma dramaturgia a gente não diz: Não Rudi, eu não quero, eu não aceito? Uma coisa que eu venho sempre refletindo é que, por a gente não ter a trajetória de um grupo que caminha junto há anos, por cada um ter um tempo de grupo, isso não unifica e essa unificação é que faz a autonomia, que faz as proposições, que faz cada um debater, ser autônomo dentro de um coletivo, ser criador. A gente sabe que isso é um grande nó no grupo (GALDI, SOUZA, 2012, p. 25).

As conversas transcritas no livro permeiam confrontos individuais e coletivos, demonstrando a rede plural de visões a respeito dos mesmos processos criativos. Para Rudifran Pompeu, por exemplo, a questão da autonomia dos intérpretes também era relevante, assim como possuir uma “base” de artistas fixos dentro do grupo, para que, mesmo com transições de integrantes, ainda permaneça o coletivo, conforme afirma no trecho: “É sempre assim, as pessoas passam e a peça fica. Vocês não vão ficar aqui para sempre” (*Ibidem*, p. 26).

Os posicionamentos divergentes são incorporados na dramaturgia e no dia a dia do coletivo, assim como o redemoinho que existe sobre a força dos ventos contrários. Surgem amplas questões em uma das passagens do livro, que ganha forma de cena: em um tribunal o diretor Rudifran Pompeu é a personagem do réu; o juiz é o ator Anísio Clementino; o acusador é o ator Edmilson Cordeiro; a promotora é a atriz Isabela Pimentel; a advogada de defesa é a atriz Alline Santana e as testemunhas são Keyth Pracanico, Denise Ayres e Vitor Rodá. Assim, o jogo simbólico

⁸¹ REDIMUNHO. *Tareias: atrás do vidro verde tem um mundo que não se vê*...Coordenação editorial Giovanna Carneiro Galdi. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2015. Publicado como parte do projeto “NÃO PRECISA SOBRAR NADA! O ator criador e a dramaturgia em movimento...”, contemplado em 2011 pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo.

⁸² REDIMUNHO. *Por trás das Vidraças*...Coordenação editorial Giovanna Carneiro Galdi. São Paulo. Maio de 2012.

refaz as conversas de alguns conflitos do dia-a-dia, como a passividade no trabalho dos intérpretes, que não propõem ou questionam a construção do espetáculo, bem como, a centralização das funções do diretor, que exerce o papel de dramaturgo e ator. Por fim, Giovanna Galdi reflete:

O que se revelou também nessa caminhada foi a dificuldade que temos em discernir sobre os tipos de relação que se cruzam durante o processo de criação; sobre a construção dramática; as posições políticas e estéticas; as demandas reais que escapam à ficção e atravessam o projeto; a realidade que tenta o tempo todo interditar o campo criativo; a busca pelo essencial; o desvelamento de inúmeras camadas que habitam a busca e que amparam e cercam a produção artística(...) Se chegamos a alguma conclusão nessa jornada, essa é a de que estamos muito distantes de encontrar aquilo que se julga ideal para a construção e instrumentalização do ator dentro de um trabalho de teatro de grupo (GALDI, SOUZA, 2012, p. 130).

O trecho frisa os processos criativos de *Marulho a caminho do rio*, e denota, mais uma vez as buscas do coletivo por se auto analisar, se colocar em questão. A cada processo e a cada ano juntos, surgem novas aprendizagens. As soluções que o grupo procurava em 2012 não se findaram ao final da escrita do livro, mas se impuseram como provocação sobre o próprio trabalho, gerando novas questões para as próximas criações, se modificando continuamente, de acordo com a roda da vida e da criação.

Ao mesmo tempo em que há essa busca constante pelo novo, há rotinas que permanecem, como um combinado específico do grupo: a premissa de que em qualquer momento, qualquer pessoa do grupo pode propor uma cena ou uma música. Luís Aranha, em entrevista, expõe que durante o processo de *Marulho a caminho do rio*, ele apresentou sua composição em um momento muito precário, no qual os integrantes do grupo estavam há dias reformando a sede, e o trabalho braçal parecia não permitir nenhuma prática artística. Mesmo assim, durante a quebra de uma parede e a pintura de outra, ele tocou as músicas: *Não precisa sobrar nada* e *Liso do sussuarão*, que reverberaram nos integrantes e auxiliou os processos criativos da obra *Marulho a caminho do rio*.

Assim, sob a premissa de mostrar cenas ou composições a qualquer momento dos encontros, é geralmente após os seminários iniciais, que os intérpretes criam suas cenas. “De 100 cenas que você faz, pode ser que nenhuma entre” (Keyth Pracanico). As cenas propostas auxiliam na condução das temáticas, assim como as proposições

dramatúrgicas e da direção: “e aí tem uma hora que o Rud fala, olha preciso de cenas com esse tema” (Keyth Pracanico).

Esse é um ponto muito particular dos processos criativos do grupo, a construção de personagens, histórias e elementos visuais é realizada em e na própria cena. “Adoro experimentações por meio da construção de inúmeras cenas, acho que isso coloca o ator no campo de ensaio e tira da base teórica que normalmente é o momento em que nosso trabalho começa” (GALDI, SOUZA, 2015, p. 44). Abaixo, Jandilson Vieira relata como é o processo de montagem das cenas:

é muito da referência de outros atores (do grupo) que a gente tem, então por exemplo o Edmilson quando vai fazer uma cena, ele constrói muita coisa, você não tem noção, você pega uma cena dele, ele fazia uma passarela de madeira, ele forrava tudo de tecido, ele criava uma cruz de 4 metros de altura, o Mendes faz uma mata atlântica de cenografia para fazer uma cena de 5 minutos. Eles pensam na luz, na cenografia, no que estão vestindo, nos detalhes das coisas e tudo faz sentido no que apresenta, para mim olhar isso é muito potente. Posso fazer a cena mais simples, mas eu vou ter que pensar na luz, no que eu tô vestindo, vou ter que pensar em cenografia, em que espaço e principalmente onde o público vai me ver⁸³.

Para o ator, esse modo de criação é um exercício de “auto direção”, pois a cada mostra de cenas, o grupo realiza uma devolutiva para os intérpretes e assim, conduzem a criação. Pode ser que a cena evolua e entre para o espetáculo, pode ser que ela apenas sirva de inspiração para seguir ou inspire o coletivo para outras travessias.

Em relação a construção de figurinos, as intérpretes Keyth Pracanico e Jandilson Vieira auxiliam na construção dessa “pele⁸⁴” que veste as personagens. Geralmente em acordo com o diretor, escolhem uma paleta de cores de guia e assim, expõe para os intérpretes, que também podem propor e compor as peças. Normalmente reutilizadas, cada peça se transforma por meio de costuras artesanais e manuais, bem como bordados à mão, pinturas em tecidos, inserção de metais,

⁸³ Jandilson Vieira, informação verbal.

⁸⁴ Jandilson Vieira cita o figurino como pele da personagem. Assim, tem-se em *Dicionário de Teatro*, com a definição sobre o figurino proposta por Patrice Pavis: “Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tomando-se verdadeiramente a ‘segunda pele do ator’ de que falava TAIROV, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos” (PAVIS, 2008 p. 168).

retalhos, joias, miçangas, telas, objetos, enfim tudo pode conceber o figurino. Em relação a essa feitura artesanal, a atriz Flávia Teixeira⁸⁵, integrante do espetáculo *Woyzeck*, em conversa informal durante troca de cenas revelou que o momento de confecção dos figurinos do *Woyzeck* criou unidade e laços entre o elenco, era a costura e a pintura dos tecidos, juntamente com conversas e alinhamento da concepção das peças que ela se sentiu imersa na pesquisa. O que afirma também Carlos Mendes: “Essa artesanaria passa também pela construção de personagens, eu construo meu figurino, eu construo tudo meu, construo tudo! Essa artesanaria é muito forte quando a gente vai para cena, é diferente pegar um figurino que foi feito por outro e você não tem nenhuma relação”.

A palavra “artesanaria” remonta a definição de um trabalho realizado com as próprias mãos, liga-se a ela, palavras como artesão, artesanal e até mesmo arte. Nas sociedades antigas gregas e latinas, arte era ligada a *téchne*, sob a égide da transmissão de saberes entre artistas para a feitura de obras. Somente a partir do Renascimento é que a expressão de cada artista e sua técnica pessoal adentraram a concepção do fazer artístico, conforme aponta Mário de Andrade no texto *O Artista e o artesão*. O autor reflete que todo artista precisa ser um artesão, pois a técnica auxilia na construção de uma obra de arte, ou seja, só sob o conhecimento técnico com a manipulação e o entendimento da pintura, da palavra, da música, da dança, entre outros, é que será possível transformar a execução técnica em obra de arte, porém o trabalho do artesão, por si só, não traduz a arte. Conforme aponta no trecho:

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume em artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte, que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista (ANDRADE, 1938, p. 13).

Assim, a parte da arte que não pode ser transmitida é objeto de inúmeras pesquisas, reflexões e mistérios, ao mesmo tempo é a morada do encanto de cada obra, intrínseca a cada criação artística. Assim, quando os artistas do coletivo realizam funções técnicas, artesanais, para a construção de figurinos, ou até mesmo de

⁸⁵ Flávia Teixeira é atriz e brincante formada pela Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e pelo Núcleo Experimental de Teatro do SESI paulista e arte-educadora pela Faculdade Paulista de Artes. Pertence ao núcleo convidado desde 2021, integrando o espetáculo *Woyzeck*.

cenários, liga-se o trabalho do artesão, mas principalmente ao do artista, já que em cada figurino há a expressão pessoal dos intérpretes, que refletem nas personagens e na construção da obra como um todo.

A construção dos pormenores da cena, que transbordam pelas imagens construídas pelo coletivo, se iniciou durante o primeiro espetáculo *A Casa*, conforme afirma Keyth Pracanico, pois o casarão que ocupavam tinha que compor o universo teatral do espetáculo, a fim de não ser apenas o mesmo casarão antigo. Dessa forma, a artesanaria e os detalhes da criação, se tornaram constância nos processos criativos:

Qualquer cena é um arsenal, pode ser uma cena um pouco mais simples, mas tudo que está ali tem muito significado. Tem sempre uma luz, um objeto, um figurino e, por um outro lado traz uma questão que a gente já se deparou depois do Marulho. O grupo se deparou com essa questão: será que a “estética” é tão importante no teatro? Será que vale a pena fazer espetáculos tão grandes, com tanta coisa? E como é que fica o ator nisso? Foi um momento de questionamento. Será que a gente não consegue fazer uma cena toda de preto, calça jeans e camiseta branca, havaiana no pé? E aí chegou à conclusão que não, que o Redimunho é isso, e a gente gosta disso⁸⁶.

A característica do coletivo em compor esse “arsenal” visual aparece obviamente em outros grupos de teatros, mas em cada um deles há a expressão artística que os caracterizam como únicos, separando o Grupo Redimunho de Investigação Teatral, do Grupo Antropofágica, da Cia do Tijolo, do Grupo São Jorge de Variedades e de outros tantos grupos espalhados por São Paulo e pelo Brasil, que também pesquisam ou propõem assinaturas nas imagens de seus espetáculos.

Na afirmação da intérprete ainda há um ponto crucial que revela como o casarão interferiu na visualidade do grupo. É possível afirmar que os espaços percorridos pelo coletivo contam sua trajetória em diversos momentos, desde as viagens pelas cidades de Minas Gerais, a mudança para a sede nova no Vale do Anhangabaú e a itinerância de seus espetáculos, como o *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*. Não há nenhuma obra realizada apenas dentro do edifício teatral, são casarões, adros de igrejas, ruas ou a própria sede do grupo (que também tem um anfiteatro) que são utilizados para a criação.

⁸⁶ Keyth Pracanico, informação verbal.

Assim, durante a pesquisa de campo, observei a construção do experimento de *Woyzeck*, contemplado pelo PROAC em 2022⁸⁷, nos ensaios que aconteceram nos meses junho, julho e agosto de 2022. Ao iniciarem as marcações de cena dentro do anfiteatro do grupo, surgiram incômodos com o espaço, pois parecia que o mesmo não provocava o coletivo, pelo contrário, era bastante confortável. Em determinado momento, Rudifran Pompeu e os integrantes do grupo, depois de várias tentativas, chegaram à conclusão de que não havia sentido realizar a obra dentro do anfiteatro e assim, sobem para o primeiro andar da sede, onde há o hall de entrada, que será transformado em um “cabaré”. Lá, recomeçam a marcação de cenas, aparentemente mais contemplados. O inusitado é que, durante as falas não havia clareza sobre o porquê não utilizar o anfiteatro, havia apenas um desconforto em estarem ali. Assim, me detenho rapidamente sobre a espacialidade do grupo.

3.2. OS RIOS

Utilizarei o termo *site-specific*, por meio dos pesquisadores José Jackson Silva e Walter Lima Torres Neto, no artigo intitulado *Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro*, a fim de elucidar as relações com a espacialidade dentro do coletivo.

O termo *site-specific* é um conceito originário das Artes Visuais, a partir do fim da década de 1960, no qual artistas se contrapunham ao espaço da galeria de arte e seu aspecto mercadológico à procura de desmistificar padrões e construir a obra em diálogo com o espaço real:

Nesta proposta, a utilização do espaço na composição do trabalho artístico muda, de uma definição de suporte em um local fixo, pré-determinado (em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto trabalho artístico), para se concentrar nos limites entre o espaço interior e exterior da obra, ao assumir o ambiente como parte indivisível e amplamente influente na obra (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 9).

Assim, o próprio termo explicita como o ambiente é preponderante na obra: *site* traduzido como espaço e *specific* como específico. O movimento nas Artes Visuais se

⁸⁷ O grupo realizou duas montagens de *Woyzeck*. A primeira foi contemplada pela Lei de Fomento ao Teatro, com estreia já efetuada em abril de 2022, na Ocupação 9 de Julho. A segunda foi contemplada pelo PROAC e propõe nova pesquisa e nova montagem dialogando com outras referências e será efetuada dentro da sede do coletivo.

fortaleceu, contribuindo com outras manifestações como escultura, pintura, gravura e afins. No Teatro Brasileiro, a influência ocorreu através do Teatro de Arena, que por sua vez também foi influenciado por diversos movimentos artísticos e políticos, como a corrente entre 1935 e 1939, iniciada nos EUA. O governo americano passava por uma crise financeira e propôs aos artistas do país o *Federal Theatre Project*, um subsídio para a montagem de peças teatrais. Com o passar do tempo o projeto impulsionou de tal forma as práticas artísticas, que outras camadas da sociedade incorporaram o teatro como prática: “Estima-se que as montagens do *Federal Theatre Project* alcançaram 30 milhões de espectadores e empregaram cerca de 10 mil trabalhadores, entre artistas e técnicos” (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 4). Era realizado um tipo de “teatro-jornal”, denominado *Living Newspaper*, parecido com o *agitprop-theatre* de Erwin Piscator. Nomes que estavam à frente desse projeto eram “autora e professora de teatro Hallie Flanagan e o dramaturgo Elmer Rice” (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 5) e também a encenadora Margo Jones. A última escreve o livro *Theatre-in the-Round*, com base em suas experiências bem-sucedidas dentro do projeto, reflete sobre a ocupação de outros espaços teatrais, que fogem da corrente dominante:

Em seu livro, Jones enfatiza ainda os pontos relevantes associados a esse tipo de espaço: baixo custo no financiamento da sua construção; baixo custo de manutenção; possibilidade de ser instalado em locais pré-existentes, como universidades, associações de recreação com YMCA, centros de cultura, museus, dentre outras organizações sociais; chance de atrair jovens talentos; facilidade na adaptação de um repertório, que não necessita de grandes e custosas construções cenográficas; agilidade nas turnês (circulação) para outros espetáculos montados sob a mesma configuração; descentralização em relação ao padrão de produção associado ao teatro realizado na Broadway; espaço estimulante para fixação de companhias amadoras e de jovens profissionais; configuração espacial a ser experimentada por novos dramaturgos (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 6).

Em São Paulo, nomes como José Renato Pécora, um dos fundadores e diretor do Teatro de Arena de São Paulo e Geraldo Mateus Torloni, orientados por Décio de Almeida Prado, em contato com a obra de Margo Jones, propuseram o teatro em formato de arena, a fim de reduzir “a distância entre espectadores e atores, e, sobretudo, democratizar o olhar do público” (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 6). O espaço deslocava hierarquicamente as funções teatrais entre público e artista e retirava a ilusão da caixa preta cênica, além de propor um novo olhar sobre o intérprete:

Em relação ao jogo do ator, essa proximidade acima mencionada sugere uma outra abordagem na relação papel – ator – personagem em termos de expressão corporal e vocal. Do ponto de vista da recepção do espetáculo, o ilusionismo é subtraído pela possibilidade de o espectador A perceber, por meio do seu olhar que “vaza” a cena, o olhar do espectador B à sua frente, e vice-versa. Trata-se da imposição de uma outra convenção entre palco e plateia. Ou seja, as propriedades da configuração de um palco em arena propiciam fortemente uma estética mais afeita a uma narrativa épica do que propriamente uma narrativa dramática (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 7).

Assim, o espaço da arena modificava a relação “papel-ator-personagem” e propiciava alterações significativas, como a transição do dramático para o épico, a encenação, o diálogo com o público, a imagem da cena, entre outros. A experiência do Teatro de Arena influenciou muitos grupos a ocuparem lugares não convencionais, friccionando a atuação dos intérpretes, a depender de cada espaço escolhido. As encenações não convencionais experimentadas a partir de então foram: o *Cemitério dos automóveis*, de Fernando Arrabal, 1968; *Te-ato*, Teatro Oficina, 1970; *A grande viagem ao centro da terra*, de Ricardo Karman e Otávio Donasci, 1992; *O Livro de Jó*, Teatro da Vertigem, 1995; o *Hygiene*, Grupo XIX de Teatro, 2005; entre outros.

Ainda segundo os autores, no teatro, precederá o conceito de “teatro ambientalista”, elaborado em *O teatro ambientalista*, de Richard Schechner, antes da nomenclatura *site-specific*, ambos dissertam sobre as mesmas questões. Schechner aponta para a escolha do espaço reverberar nos contextos inerentes ao mesmo. “Nesta percepção, o lugar teatral funciona como um microespaço dentro de outro espaço ainda mais complexo – a cidade – que por sua vez espelha o contexto sociopolítico/histórico pertencente a estes espaços” (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 10). Assim, as abordagens estéticas e poéticas da cena, se abrem para todo o seu entorno e seu tempo, a arte e a vida se entrelaçam. Para coadunar com a questão, há a definição de Patrice Pavis, no *Dicionário do Teatro*:

Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na *land art*, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e força (PAVIS, 2008, p. 127).

Como afirma Pavis, o espaço não é mero acompanhamento da narrativa teatral, mas parte de todo “encanto e força”, que se combina com a particularidade da obra teatral. Tudo converge ou se fricciona com a narrativa, há choque entre a realidade e a ficção que se encontram no espaço da obra.

O diálogo com a memória também é decisivo, uma vez que os espaços não convencionais continuarão após o espetáculo acabar, explicitando a efemeridade da obra teatral, dos artistas e do público envolvido. Permanecerão apenas memórias construídas durante a peça, juntamente com outras que existiam por meio das ações reais daquele espaço, seja um hospital, um hotel ou um estacionamento. “Para o espectador que visitou o espetáculo, este espaço, mesmo que desativado, será portador de outros significados atinentes à encenação. Ele se transforma em matéria de memória para este espectador” (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 21).

No caso de *Siete grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* será o espaço da Ocupação Cambridge (atual Residence Cambridge⁸⁸) do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), filiado à Frente de Luta por Moradia (FLM) que construirá as memórias. O grupo ao assumir a própria ocupação *Cambridge* potencializa a experiência artística, estética e política tanto dos artistas, quanto do público, pois o choque entre realidade e ficção se estabelece radicalmente. Conforme afirma, “a escolha de um espaço teatral para uma determinada montagem é naturalmente estética, mas não deixa de ter implicações políticas” (SILVA, TORRES NETO, 2020, p. 6). Assim, a narrativa de um hotel desativado com hóspedes que se preparam para a luta, enquanto estão presos em sete quartos, se funde às experiências reais do espaço: uma ocupação de pessoas que lutam por moradia, em um prédio completamente abandonado que abrigava o Hotel Cambridge, um dos símbolos da elite econômica paulistana na década de 50 e que, se encontra aos pedaços, ocupado por centenas de famílias que vivem cotidianamente ali, de forma precária.

⁸⁸ A ocupação passou por reformas e, atualmente, é moradia para famílias que necessitam: “O MSTC, em 2015, participou de um chamamento da Cohab, com apoio de assessoria técnica e entidades de arquitetura e urbanismo, para tornar o prédio parte da política de habitação da cidade. Em 2 de fevereiro de 2016 saiu o resultado do edital: aprovado! Também foram conquistados recursos do programa *Minha Casa, Minha Vida* para a reforma, que inclui revitalização do prédio e adaptação dos antigos quartos para apartamentos”. Disponível em: <https://www.movimentosemtetodocentro.com.br/residencial-cambridge>. Acesso em: 7 jun. 2021.

Aliado à luta do MSTC, o filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé, além do próprio espetáculo do grupo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, oportunizaram a reflexão e a sensibilização para a causa da falta de moradia no país.

O impacto do espetáculo acontece de diversas formas. É possível ouvir conversas das moradoras e moradores durante a encenação, corpos e sombras passando rapidamente entre uma cena e outra, objetos reais dispostos entre outros “teatrais”, assim como a própria infraestrutura do local. A cena nove (Figura 26), acontece em um corredor, onde é possível ver o prédio da ocupação por dentro. O intérprete Danilo Amaral fica no interior de um dos quartos, exposto na janela. Nesse corredor é possível ver a precariedade do prédio, com goteiras, infiltrações, vazamentos, a realidade entra em choque com a teatralidade. O forte cheiro de esgoto na ficção do espetáculo adentra outras camadas simbólicas:

VELHOTE: Nada! É gente armada... Escuto o click de gatilho a toda hora... Sinto a fedentina de gente morta...

SARANDI: Não, meu velho!... É nós mesmo! Esse cheiro podre é nosso!

VELHOTE: Tu tá maluco? Esse cheiro é deles!

SARANDI: Não, velho! Tá tudo entupido nessa porra! Esse cheiro é da merda que vem do último quarto... Esse cheiro tem a ver com a gente... Esse cheiro é nosso!

VELHOTE: Nada! É cheiro da casa grande! Eu posso tá “avelhado” até o rabo, mas sei e conheço esse cheiro!

Figura 26 - Cena do corredor *Siete Grande Hotel*



Fonte: Jeroen Stevens, 2018.⁸⁹

⁸⁹ STEVES, Jeroen. Disponível em <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/2014081505328742>. Acesso em: 3 jun. 2021.

Dessa maneira, para o conceito de *site-specific* ser plenamente utilizado, o espaço não deve ser mera decoração para o espetáculo, mas parte fundante, sendo impossível realizá-lo em outro local. Algumas obras do Grupo Redimunho de Investigação Teatral não possuem esse caráter, pois foram realizadas em diversos locais, como o espetáculo *Vesperais na Janela*, porém, no caso da obra em análise *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, ela estabelece um vínculo impossível de ser articulado em outro hotel abandonado da cidade, pois acontece apenas entre o espaço da sede e onde era a ocupação *Cambridge* (atual Residence Cambridge), em diálogo com a luta dos movimentos sociais, com o MSTC e seu entorno, portanto é uma obra de *Site-specific*.

Com a ocupação dos espaços, outras potencialidades surgiram dentro do coletivo, principalmente no que se refere à atuação. Os movimentos, gestos corporais, vocalidade e afins acontecem em alguns espetáculos em proximidade com o público como o *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, é possível ver os detalhes da maquiagem, das mãos, da respiração, enfim, detalhes que seriam inviáveis de observar dentro do edifício teatral. Já na obra *Tareias*, que ocupava a rua, às vezes o público ficava mais distante, e muitas foram as adaptações necessárias para as intérpretes, como a dilatação corporal e vocal, a entonação, a concepção e feitura dos figurinos. No espetáculo atual, *Woyzeck*, que acontece na quadra da Ocupação 9 de Julho, também em parceria com MSTC, foi recorrente a preocupação com a interpretação, uma vez que a quadra está localizada no meio de uma das avenidas mais movimentadas da cidade paulistana, exigindo maior tônus corporal e projeção vocal.

A escolha do espaço para o grupo interfere em toda a cadeia criativa. Na direção da cena, preserva-se o cuidado sobre cada detalhe, dando foco a gestos pequenos, olhares, movimentos e voz menos projetada. Por vezes, a encenação é pensada como a direção de um filme, pois o público está muito próximo dos intérpretes e pode observar cada momento. O público vivencia o espetáculo, ele está imerso na cena e, dessa forma, a visão, o olfato, o tato e o paladar também são sensibilizados dentro da linguagem do grupo.

Por fim, cada espaço escolhido projeta a própria função da encenação e, por isso, é imprescindível que seja uma escolha, e não a única opção dos grupos por não terem acesso ao edifício teatral. Conforme dito no começo da pesquisa, *a priori*, adentrar ao casarão da Escola Paulista de Restauro não era propriamente uma

escolha, pois o coletivo não tinha como se sustentar alugando teatros para ensaio, porém com o passar do tempo e com a perspicácia do grupo, a pesquisa sobre a espacialidade foi apropriada a linguagem, interferindo diametralmente em todas as obras e possibilidades.

Visto o *site-specific*, pretendendo ampliar a complexidade de ações que acontece no entorno da sede atual do grupo, descrevo abaixo as relações específicas do espaço, localizado no Anhangabaú, centro de São Paulo, conforme aponta Giovanna Galdi “Muitas vezes, sem sabermos, erguemos também nossa história, sobreposta a tantas outras” (GALDI, SOUZA, 2015, p. 30).

Anhangabaú: termo tupi-guarani que significa rio endiabrado. Os entornos do vale, ainda fazem jus à origem do seu nome, pois têm em si tudo o que é visto como vindo do inferno, tudo o que está invisivelmente à margem da assim dita “sociedade civilizada” (GALDI, SOUZA, 2015, p. 38).

Ao tentar descrever o Anhangabaú, recorro a perspectiva do geógrafo, pesquisador e professor Milton Santos em *A natureza do espaço*, que analisa o espaço geográfico como um sistema de ações e de objetos, que se correlacionam. Para o autor, a ação feita pelo ser humano é transformadora e atua diretamente sobre os objetos e espaços, que mudam constantemente. “O espaço leva em conta todos os objetos existentes numa extensão contínua, todos sem exceção. Sem isso, aliás, cada objeto não faz sentido” (SANTOS, 2006, p. 46). Assim, as ações que ocorrem no entorno do Vale do Anhangabaú influenciam diretamente os objetos, como a locomoção constante e numerosa de pessoas, pois o espaço liga diversos pontos da cidade; a presença de vários tipos de mercadorias, festas e aglomerações em bares; a circulação de pessoas para atividades religiosas; os moradores do entorno dispostos entre prédios, hotéis e barracas de pessoas em situação de rua; vendedores ambulantes; entre tantas outras ações que expõe a diversidade cultural, social e econômica desse território de passagem e de morada de migrantes, imigrantes e de pessoas em situação de rua.

Nas décadas de 1950 e 1960 na cidade de São Paulo, o espaço do Vale do Anhangabaú, bem como a Avenida 9 de Julho e arredores, era habitado por prédios e hotéis luxuosos de uma agitada vida noturna. Com o deslocamento do centro financeiro da cidade para a Avenida Paulista, os edifícios públicos e privados foram abandonados e inúmeros imóveis ficaram sem uso, o que resultou em acúmulo de

lixo, aumento da violência local, deterioração, dívidas para o município e especulação imobiliária.

Um estudo publicado pela ABRAINC⁹⁰ (Associação Brasileira de Incorporadoras Imobiliárias) relata que o déficit imobiliário no país em 2019 chega a 7.797.903, e até 2030 serão necessários 30,7 milhões de novos imóveis para acompanhar o aumento demográfico no país. Por fim, o estudo aponta também, o aumento dos gastos com aluguel, sendo que em 2004 era 19% da população que vivia de aluguel e no ano de 2019 esse número aumenta para 43% da população. Por esses e outros fatores, várias ocupações se instalaram em prédios do centro “velho” da cidade de São Paulo, abrigando pessoas de diversas idades, países, estados e cidades. Refugiadas do Haiti, Moçambique, Bolívia, Congo, Venezuela e tantas outras nacionalidades e regiões.

A Ocupação Cambridge (atual Residencial Cambridge) se instaura em novembro de 2012, com cerca de 200 pessoas inicialmente, número que passou para mais de 500 pessoas até 2017, causando incômodos na vizinhança ao redor. O Grupo Redimunho de Investigação Teatral estabeleceu primeiramente a relação cordial de vizinhos próximos, auxiliando quando era preciso, mas foi com o *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, que houve a aproximação contundente.

Para mim, o subtítulo “a sociedade das portas fechadas” representa nosso entorno. Está claro que são aqueles vizinhos preconceituosos, que não gostam de pobre, de preto, de nordestino. É o que a Carmen fala: eles entram na quitinete de 15 m² deles e acham que estão na mansão para poder julgar o outro (FERRO, 2018).⁹¹

A ideia do projeto inicial do espetáculo era procurar um verdadeiro hotel, porém, novamente por obra do acaso e do integrante Rafael Ferro, produtor e ator do grupo na época, houve a aproximação efetiva do coletivo com o movimento social, interligando fatores e associações de redes criativas. O contato com Carmem Silva⁹²,

⁹⁰ Atualização das estimativas de necessidades habitacionais 2004-2030. **ABRAINC – Associação Brasileira de Incorporadoras Imobiliárias**. São Paulo, 21 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://abrainc.org.br/estudos/2020/09/29/atualizacao-das-estimativas-de-necessidades-habitacionais-2004-2030/>. Acesso em: 5 de jun. de 2021.

⁹¹ FERRO, Rafael. *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 de abril de 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em: 8 maio 2020.

⁹² Carmem Silva é líder do Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC), nasceu na Bahia e chegando em São Paulo dormiu pelas ruas que a moveu para iniciar uma luta por moradias dignas, liderando um

militante do Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), permitiu caminhar, não apenas espacialmente pela ocupação, mas sob a ponte que se construía aos poucos entre os muros vizinhos. Assim, as experiências reais adquiridas primeiramente como vizinhos da Ocupação Cambridge e, depois, como parceiros, incorporaram a concepção do espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* e muitas escolhas ganharam sentido. “A Carmem deu o aval, aqui pode e aqui não pode, mudou em questão de realidade o que a gente queria e o que não queria fazer, pois não queriam incomodar as moradoras da ocupação, uma realidade da ocupação dura, que a gente não conhecia”⁹³. Assim, o espaço e o movimento do MSTC possibilitaram outras materialidades e visualidades na criação, conforme cita Ostrower:

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1987, p. 32).

As direções novas eram inúmeras e as materialidades do espaço novo também. A realidade urgente da política desigual da cidade de São Paulo, que não instaura a moradia como direito, adentrou ao espetáculo e se materializou em forma de passagem: foi construída uma porta que se abria, com passagem direta entre a sede do grupo e a ocupação. A parede da sede foi realmente quebrada, e para o público, o que parecia ser um armário de roupas, se transformava em uma passagem “secreta” para a Ocupação Cambridge. Assim, surpreendentemente, o espaço se desfazia perante os olhos do público, que não esperava ir a lugar nenhum depois que começava o espetáculo, dessa forma o grupo também saía de seu armário.

CONCIERGE: Avante senhores! É preciso aprender a romper barreiras, carece de se aprender o desapego... Atravessar é preciso... Atravessar é preciso... Caros, o armário representa exatamente aquilo onde se guardam ou escondem as coisas, vem do latim “*armariu*” que era originalmente usado para guardar as armas... Acho que nada de mal pode nos acontecer se tentarmos elucidar o mistério de avançar as fronteiras desse pequeno hotel... Quem sabe boas novas nos aguardem nesse velho armário de duas portas? Avante senhores!

histórico de ocupações. Para saber mais sobre o movimento e sobre Carmem Silva, acessar o site, disponível em: <https://www.movimentosemtetodocentro.com.br/carmen>. Acesso em: 27 ago. 2021.

⁹³ Keyth Pracanico, informação verbal.

Onde guardavam-se as armas de guerra, encontra-se a Ocupação Cambridge, que abrigava as cenas em porões e cômodos deste hotel ocupado. A parceria entre arte e o movimento social se afunilava, conforme aponta a moradora Maria das Neves Pereira, cozinheira da Ocupação Cambridge, em entrevista à TVT, sobre a parceria com o espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*:

A gente vê que não tá na luta sozinho, que o direito da gente, que a luta da gente está sendo reconhecida né? Porque enquanto a gente lutava só, aí não, não tinha assim muito sentido né? Agora a gente vê que tem outras pessoas que são envolvidos na arte, na comunicação digamos assim, tudo, que também pensa como a gente, que vê que a gente tem direito de moradia, tem direito de escola, tem direito de transporte, tem direito de todas as coisas, como todo ser humano.⁹⁴

A ocupação também já havia realizado sua expansão, procurando dar voz ao movimento. Um pouco antes da estreia do espetáculo, a cineasta Eliane Caffé procura parceria com o MSTC, transformando muitos moradores e moradoras em atores e atrizes e brincando com a vida e a arte. A obra *Era o Hotel Cambridge*, em 2016, deu visibilidade à ocupação e ao MSTC. O documentário/filme foi conclamado com diversos prêmios internacionais e exibido em diversos países do mundo: Bélgica, Estônia, Geórgia, Espanha, França, Alemanha, Coreia, Índia, Suécia, Argentina, México, Suíça, entre outros. Assim, tanto para os movimentos sociais de moradia, quanto para a arte cinematográfica e teatral, as perspectivas se ampliaram.

3.3. CORAGEM

O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim:
esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e
depois desinquieta. O que ela quer da gente é
coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo
a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria,
e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!
(João Guimarães Rosa)

“Sem teto e sem terra é todo aquele que não tem escritura, compreendeu?”⁹⁵
É preciso coragem e alegria para lutar pelo direito à moradia, previsto no artigo 6º da

⁹⁴ Trecho extraído da entrevista concedida ao canal de televisão TVT, minutagem de 21:02 até 21:36. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sQbYtLWCgwM>. Acesso em: 2 maio 2022.

⁹⁵ Trecho extraído do personagem Zelo, da dramaturgia de *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*. Disponibilizada pelo grupo.

Constituição Brasileira.⁹⁶ A luta, de certa forma também aparecia no projeto inicial do espetáculo *Siete Grande Hotel - A sociedade portas fechadas*, porém muitas camadas iniciais encobriram essa temática, mas que foram decisivas para a definição do espetáculo. Inicialmente, os pilares criativos eram: os sete pecados capitais, a obra *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa e o caso do hotel em Moçambique, intitulado como *Grande Hotel da Beira*.

Para o ator Danilo Amaral, a primeira parte dos processos criativos do grupo sempre são “mais racionais”, pois é essencial saber o chão que está se pisando, assim, em cada novo processo acontecem seminários, a fim de elucidar teorias escolhidas como base. São incorporadas discussões de textos filosóficos, aulas com mestres e mestras, apreciação de filmes e imagens, leitura de poemas, análises históricas, dentre outros. Em *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, o ex-integrante Ivan Martucci Forneron,⁹⁷ que constantemente auxilia nos seminários de criação do grupo, encabeçou as reflexões sobre a obra *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa. Concomitantemente, o coletivo pesquisava as demais referências, como o *Grande Hotel da Beira* e os sete pecados capitais. O *Grande Hotel da Beira* surgiu como proposta de Rudifran Pompeu, ao saber da história de um empreendimento luxuoso em Moçambique, construído em 1954. O hotel tinha mais de cem suítes e faliu com o avanço da guerra civil no país. Depois de alguns anos abandonado, ele foi ocupado por cerca de quatro mil famílias. Já os sete pecados capitais perpassaram a avareza, gula, inveja, ira, luxúria, preguiça e soberba, mas também pela pesquisa de sua origem:

O *Siete (Grande Hotel)* começou com sete pecados capitais, então a gente começou a estudar tudo, tudo, tudo, sobre a igreja católica, sobre o princípio do que eram os pecados, a gente fazia seminário, que é sempre isso assim, a gente faz seminário e coisas estéticas e obras de artes, escritores, até que chega uma hora que afunila e então a gente fala assim: tá, então é isso⁹⁸.

⁹⁶ “Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. (EC nº 26/2000, EC nº 64/2010 e EC nº 90/2015)”.

⁹⁷ Ivan Martucci Forneron é doutor em letras pela Universidade de São Paulo (2015), instituição onde lecionou e na qual desenvolveu sua pesquisa de Pós-doutorado (2018-2020) sobre ensaios literários e categorias discursivas da contracrítica histórica, suas linhas de trabalho também investigam as relações entre história, literatura e arte. Dados extraídos do site CNPq. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5965658768085543>

⁹⁸ Keyth Pracanico, informação verbal.

As pesquisas por meio dos seminários aconteciam normalmente, até que houve o momento de afunilar o tema, conforme sugeriu Keyth Pracanico e ele apareceu durante um dos seminários, ao acaso: a sede do grupo foi surpreendida por um aglomerado de pessoas que fugiam do confronto policial devido ao protesto que ocorria no centro de São Paulo. O cheiro de bombas de gás lacrimogêneo e spray de pimenta (Figuras 27 e 28), adentrou a sede e o ensaio foi paralisado, a “guerra”, presente na pesquisa do grupo entrou pela porta do processo. As referências iniciais da criação, o acaso⁹⁹ entre a vida e a arte, foram acrescidas.

Figura 27 - Espaço do grupo acolhendo pessoas da manifestação



Fonte: Imagem extraída da reportagem da TVT.

⁹⁹ “Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico” (SALLES, 2011, p. 42).

Figura 28 - : Manifestação política com bombas na frente da sede do grupo



Fonte: Imagem extraída da reportagem da TVT.

O país vivia uma sequência de instabilidades políticas: os protestos de junho de 2013, a reeleição de Dilma Rousseff em 2014, a não aceitação por parte da oposição política, liderada pelo partido do PSDB¹⁰⁰ através de Aécio Neves¹⁰¹ nas urnas, acirraram o cenário político do país. Em 2016, houve o ápice da instabilidade, com o golpe parlamentar sofrido pela então presidenta Dilma Rousseff, assim os protestos populares mostravam a insatisfação política, conforme afirma Nilma Lino Gomes¹⁰² em artigo intitulado *Golpe disfarçado de impeachment: uma articulação escusa contra as mulheres*:

O golpe disfarçado de impeachment significa a retomada do lugar do capital e do mercado como eixos orientadores da política econômica e, com eles, todo um processo de diminuição de direitos das trabalhadoras e dos trabalhadores, com aumento dos privilégios dos capitalistas (ARGOLO, RUBIM, 2018, p. 151).¹⁰³

¹⁰⁰ Partido Social da Democracia Brasileira.

¹⁰¹ Político e economista brasileiro, possui uma extensa carreira política ligada ao PSDB. Disputou a presidência do Brasil, em 2014 e, ao perder as eleições, incitou questionamentos a respeito das eleições e da legitimidade das urnas.

¹⁰² Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora em Sociologia pela Universidade de Coimbra. Professora da graduação e da pós-graduação da Faculdade de Educação (FAE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Secretária de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e do Ministério das Mulheres, Igualdade Racial, Juventude e Direitos Humanos da presidenta legitimamente eleita Dilma Rousseff (2015-2016).

¹⁰³ A esse respeito ler a obra: O Golpe na perspectiva de Gênero / Linda Rubim, Fernanda Argolo (Organizadoras). – Salvador: EDUFBA, 2018.

Era impossível o grupo se abster dos acontecimentos políticos do país, não apenas por serem invadidos pelos manifestantes e pela guerra do entorno do Vale do Anhangabaú, o rio endiabrado que converge todas as manifestações do centro de São Paulo, mas também, porque a maioria das pessoas do país se envolviam politicamente, seja contra ou a favor do golpe parlamentar, acirrava-se a dualidade entre partidos. A esse respeito, Rudifran Pompeu relembra dos protestos na região:

Nos primeiros dias de pesquisa teórica, quando estudávamos os 21 contos de Guimarães Rosa, fomos surpreendidos pela polícia passando em frente ao nosso espaço, um batalhão atirando nos estudantes na rua. Colocamos a moçada para dentro até a repressão passar. Então, o processo foi sendo contaminado pelo momento atual do país (POMPEU, 2018).¹⁰⁴

A guerra surgia por todos os lados e, em determinado momento, ela conversava com a obra: os sete pecados capitais, os acontecimentos políticos e sociais, a luta por moradia, a guerra civil de Moçambique, a localização da sede do grupo e um acréscimo, conforme já explicitado anteriormente, que até então não integrava o projeto: a Ocupação Cambridge.

No começo, a ocupação chega barra pesada, a vizinhança não queria, reclamavam que os seus imóveis seriam desvalorizados. Esse tipo de tensão trouxemos para dentro do espetáculo, construindo sete espaços nos quais gostaríamos que as pessoas tivessem uma vivência. Que não fossem quartos convencionais, mas resultassem numa vivência. Que o espectador pudesse sentir alguma coisa a partir do processo estético, da imagem vista, do texto ouvido, do barulho da água... Construímos uma coisa muito parecida com a que vivíamos ali dentro e do lado, em meio ao presente histórico de tantos pesos e retrocessos (POMPEU, 2018).

As vivências foram traduzidas em cenas e cunhadas paulatinamente por meio de acréscimos de camadas discursivas. Algumas criações serão relatadas sob a tentativa de elucidar o processo criativo, como a imagem dos carrinhos de bebês, criadas a partir do encontro do grupo com o espaço da Ocupação Cambridge.

A imagem é composta por uma atriz nua, em um quarto amplo, com vários carrinhos de bebês de diversos tipos e modelos, enquanto o público se desloca para a próxima cena, a atriz apenas balança um deles, a imagem é um quadro vivo. O

¹⁰⁴ POMPEU. Rudifran. *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em: 8 maio 2020.

público é surpreendido, pois a cena acontece entre a passagem de uma cena para outra, o que faz o olhar ser fugaz, não há tempo para sua contemplação, além da repetição dos mesmos objetos, os carrinhos de bebês, trazendo incredulidade, não parece “real” mas um sonho.

O processo de montagem dessa cena foi um presente do próprio espaço. Os carrinhos de bebê pertenciam aos moradores da ocupação e, portanto, ficavam todos juntos e, dessa forma, a imagem foi incorporada ao espetáculo.

(...)coisas que foram incorporadas, que eram os carrinhos de bebês que eram deles mesmo, eram das pessoas mesmo, tinham várias vezes, estava rolando o espetáculo aqui e ele (morador) vinha trazer o bebezinho na mesma hora, (...) eles confiavam que a gente não ia mexer, porque a gente tem muito cuidado mesmo, exatamente por essa questão estética, a gente sabe o valor, o valor de objeto para uma pessoa¹⁰⁵.

O valor do objeto e sua afetividade está presente em todo o espetáculo. Como a utilização de apenas um sapato no figurino dos artistas. A atriz do grupo Keyth Pracanico relata que, em visita à cidade de Cordisburgo -MG em 2009, o diretor voltou intrigado, pois encontrou na rodovia apenas um dos sapatos de um par infantil. Desde então, havia algumas histórias sobre o mistério do sapato sem par. Depois de alguns anos, em 2018, os sapatos fizeram todo o sentido, a ponto de participarem das imagens e da concepção da obra toda. Com a temática da guerra, as constatações sobre o objeto perdido se sobrepunham: há sempre um sapato em lugares que acontecem tragédias, pois sempre resta um sapato ao sair correndo, o objeto era visto como a memória dos pés que o calçaram.

¹⁰⁵ Keyth Pracanico, informação verbal.

Figura 29 - Cena dos sapatos *Siete Grande Hotel*

Fonte: Marcello Vitorino¹⁰⁶, 2018.

Assim, a cena acima (Figura 29) foi feita três semanas antes da estreia do espetáculo. A cena original retratava duas funcionárias de um hotel dialogando sobre a burocracia, porém havia certa desconexão com as outras partes da obra, assim, substituíram para “a cena dos sapatos”. Keyth Pracanico, que realizou a cena, não se incomodou com a substituição, pois segundo ela, é comum realizarem muitas e muitas cenas durante os processos, mas poucas irem para o espetáculo. A construção da cena também conta com “coisas que o público nunca vai ver”, segundo o ator Danilo Amaral, como o teto desse espaço que foi todo empapelado com o gibi do Mickey.

Essa construção do espaço tão cuidadosa também preenche a construção das intérpretes “a gente habita o lugar que se passa a história, a gente constrói o espaço junto”¹⁰⁷. Além de aparecer em duas cenas específicas, os calçados também permaneceram nos figurinos de todas as personagens, que calçam apenas um sapato em seus pés. Revelando a afetividade presente desde o primeiro sapato achado na rodovia pelo diretor, até os outros, pendurados na cena, garimpados em diversos locais para comporem a obra. Conforme aponta o trecho em que a personagem “A louca que colecionava sapatos” indaga o ator com a cabeça de Mickey, fazendo-o compreender que os sapatos não estão para a venda:

¹⁰⁶ VITORINO, Marcello. Disponível em: <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/2047183605351865>. Acesso em: 3 jun. 2021.

¹⁰⁷ Danilo Amaral, informação verbal.

A louca que colecionava sapatos: E pro seu governo essa “sapataiada” véia, não é pra vender! Já te disse que não! Não! Isso aqui não é pra vender! Aqui é campo sagrado! Você sabe o que é isso, maldito? (PAUSA LONGA). Respeita a coragem dessa gente descalça! Essa gente nunca que não sai daqui! Aqui é onde habitam “em refúgio” os feridos refugiados que ficaram! Compreendeu? Não, você não tem como compreender... Você é do tipo de gente que não sabe e nem nunca saberá, o que é uma ferida!¹⁰⁸

Outra cena que demonstra o garimpo dos objetos e o afeto por eles acrescido das influências sobre a pesquisa dos sete pecados capitais e a religiosidade é a *cena do roubo dos santos*. “Fé não se esconde nos bolsos ou você tem ou você não tem”¹⁰⁹.

Essa cena é realizada pelo ator Jandilson Vieira, pela atriz Keyth Paracanico e pelo ator Marcus Martins. Segundo Jandilson Vieira, o processo criativo se deu em diversos momentos. O primeiro perpassa quando ele observou uma pessoa em situação de rua, pedindo esmolas na porta de uma igreja lotada de fiéis, mas não obteve nenhuma ajuda, então o ator se inquietou: “Afimal, onde está a fé daquelas pessoas?”. À procura de respostas, procurou simbologias a respeito da igreja católica e de crenças diversas, averiguando os corriqueiros roubos dentro das igrejas de cidades pequenas, assim, mergulhou nas imagens de santas e santos. Ocasionalmente, notícias recorrentes sobre roubos de imagens santificadas, adentraram as pesquisas do ator, que escreveu uma proposta de cena e a levou para o ensaio, juntamente com algumas santas, figurino e com a luz cênica do espaço.

Em cada ensaio, alargavam-se as possibilidades da cena, até que a ideia de testar a crença do público também se juntou à concepção. “Nesses processos a gente tem que ficar muito atento, porque alguém solta uma pérola e você fala assim: ‘nossa eu quero fazer uma cena sobre isso’”.¹¹⁰ Um dia durante o ensaio, foi sugerido que se descobrissem curiosidades do público. Jandilson Vieira então, começou a pesquisar sobre números de adivinha e truques de magia e solicitou a ajuda do ator Marcus Martins para estudarem algumas técnicas de telepatia. O diretor uniu as cenas por meio da dramaturgia, revelando aos poucos o picareta que auxilia os números de

¹⁰⁸ Trecho extraído da dramaturgia *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, concedida pelo grupo.

¹⁰⁹ Trecho extraído da dramaturgia *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, concedida pelo grupo.

¹¹⁰ Jandilson Vieira, informação verbal.

adivinhação com a plateia, a personagem que assalta os santos e a senhora crente que aparece desconfiando do padre.

A quantidade de santos dispostos em cena (Figura 28) valoriza a trajetória da personagem, os objetos foram “garimpados” em diversos locais, são santos perdidos, achados, esquecidos ou doados. Em conjunto a essas referências também está o conto *A menina de lá*, da obra estudada *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa. Essa cena remete às imagens do bar de “Seu Brasinha” ou José Osvaldo dos Santos, um dos mestres do grupo.

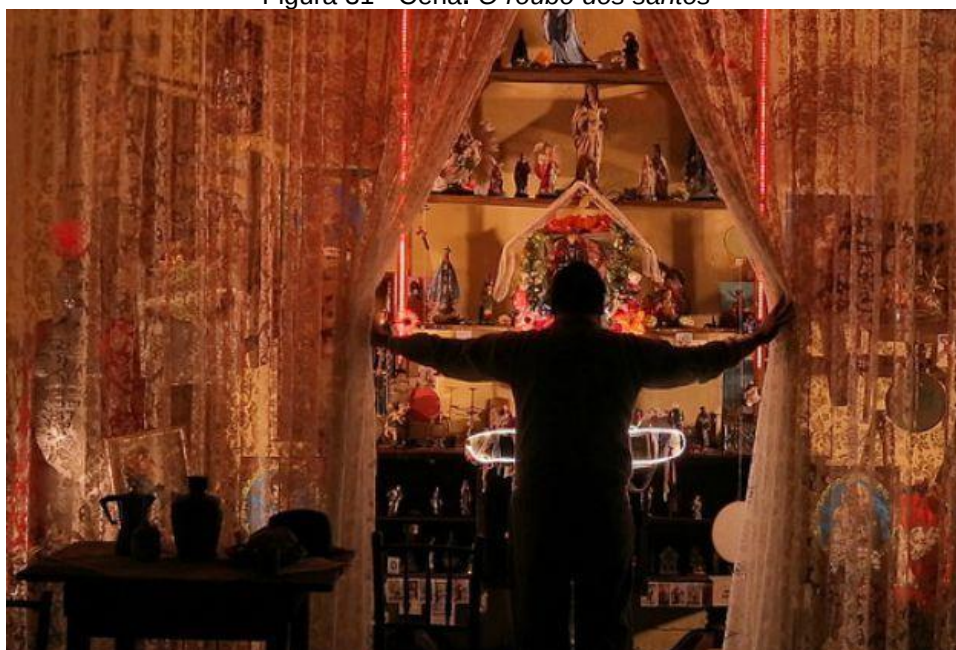
Seu Brasinha é famoso por sua “loja” na cidade de Cordisburgo-MG, intitulada “Aqui já é sertão”, acumulando grande quantidade de objetos, com muitas histórias e memórias. O sertanejo relata que começou com poucos objetos, que não tinham mais utilidade em sua casa, mas que ainda traziam afeto a ele, assim as pessoas que frequentavam a loja começaram a gostar do feito, motivando-o a guardar mais e mais objetos. Seu Brasinha também é conhecedor da obra de João Guimarães Rosa e leitor assíduo. Nas viagens do grupo pelo sertão, o mestre fora conhecido por grande parte do grupo e compõe o imaginário para a construção das imagens. É possível observar a repetição de objetos e o afeto e a memória contida em cada um deles durante a obra do grupo.

Figura 30 - Loja de Seu Brasinha - Cordisburgo-MG



Fonte: BOSSI, Adriano, 2015.¹¹¹

¹¹¹ Disponível em: <https://www.cordisnoticias.com.br/2015/08/brasinha-no-quinilharias-do-caldeirao.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

Figura 31 - Cena: *O roubo dos santos*

Fonte: Katia Kuwabara e Victor Iemini, 2018.¹¹²

Na cena dos soldados também há uma grande quantidade de objetos parecidos que extrapolam até mesmo o corpo dos intérpretes dentro do espaço de cena. Ela foi uma das primeiras escritas para o espetáculo, motivada pelo dramaturgo ao refletir sobre a inutilidade das ordens e a subserviência de quem as cumprem, inspirado também pelo curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda*.¹¹³

A proposta visual da cena interfere diretamente na construção dos corpos das intérpretes. Trata-se de uma estrutura cenográfica feita de entulho com diversos tipos de materiais: tijolos, cimento, restos de objetos pessoais, entre outros. Os corpos são posicionados dentro de alçapões, com apenas seus rostos para fora. Assim, a figura humana é misturada à imagem de entulhos e restos. A cenografia foi realizada pelo grupo e liderada pelo ator Carlos Mendes, que explica a confecção do cenário feita pela instalação de uma rampa de madeira, onde o diretor determinou quais seriam os cortes para a inserção das cabeças. Os entulhos foram jogados em cima da rampa e depois empapelados para não caírem e dar unidade visual ao cenário. A construção cenográfica partiu da técnica já utilizada anteriormente na construção da parede da personagem “João de Pedra”, em *Vesperais na Janela*.

¹¹² *Siete grande hotel inventa sua margem*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr.2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/siete-grande-hotel-inventa-sua-margem/>. Acesso em: 8 maio 2020.

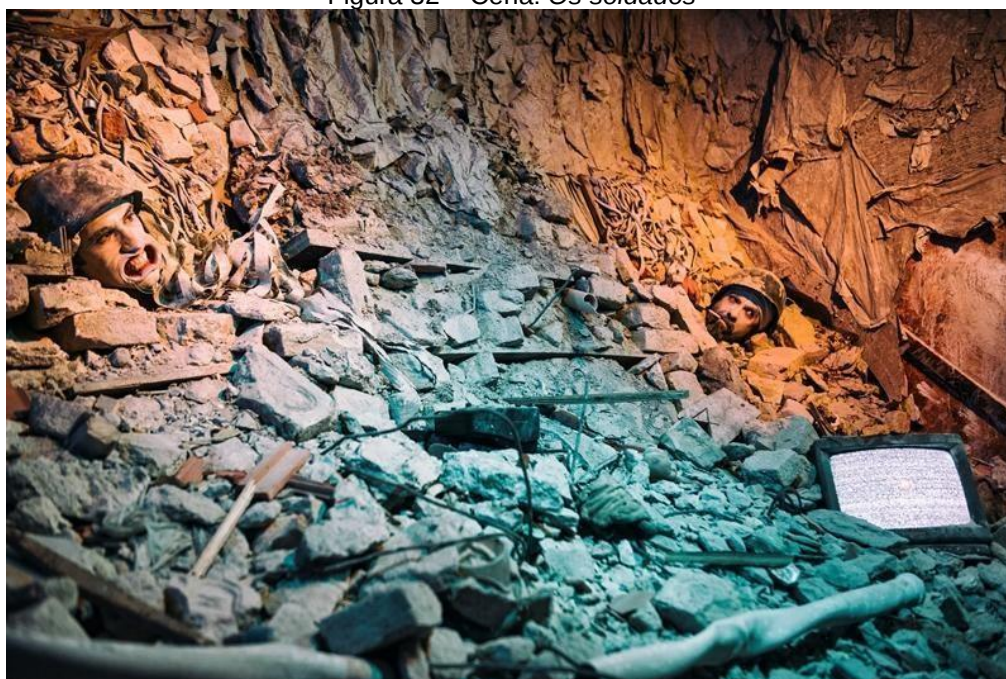
¹¹³ **O DIA em que Dorival encarou a guarda**. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema, 1986. Youtube (14'). Disponível em: <http://encurtador.com.br/jvBJ5>. Acesso em: 8 jul. 2021.

A imagem de cabeças que saem do entulho (Figura 32) foi uma proposta do diretor. Havia um percurso anterior em que os intérpretes experimentaram materializar a concepção dessa cena de diversas formas. Mas, aparentemente, era necessário um processo mais longo, que aniquilasse todas as possibilidades de criação, para partir para o novo. Conforme aponta Salles:

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação (SALLES, 2011, p. 40).

A maturação da imagem dessa cena se deve também à amplitude das propostas cênicas e das experimentações materiais, foram testados: escadas, piscinas, cadeiras, espaços alternativos, estrados de molas, goteiras, luzes e objetos dos mais variados. Porém, ao verem muitos entulhos próximos à sede, uma luz acendeu e assim, pode ser construído o cenário e a cena como um todo.

Figura 32 – Cena: *Os soldados*



Fonte: Foto de Katia Kuwabara e Victor Iemini, 2018.¹¹⁴

¹¹⁴ *Siete grande hotel inventa sua margem*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/siete-grande-hotel-inventa-sua-margem/>. Acesso em: 8 maio 2020.

Outra cena que foi pensada a partir do encontro com a materialidade é a cena do açougue, com o personagem “Zelo” e outros dois atores (Figuras 33 e 34) pendurados. “Zelo” empunha uma faca no meio do espaço cênico, com o corpo coberto de sangue, assim como o espaço. A concepção dessa cena partiu da visita de Rudifran à Ocupação Cambridge. O cômodo era o açougue real do antigo Hotel Cambridge, que servia refeições para os hóspedes e ali, guardavam as carnes.

Certa vez, fomos para a calçada e o pessoal da Ocupação Cambridge estava fazendo um mutirão. Perguntamos o que havia lá embaixo antes, e um deles, o Gilberto, disse que era um frigorífico. Dois dias depois o Rudi traz uma cena com esse título e na hora eu liguei pra Carmen falando do frigorífico e ela disse que nos levaria. E fomos até o subterrâneo, os porões do hotel. Surtamos. Era uma sala de depósito, eles não a usavam. E a partir daí a relação entra em outro processo. Eles já nos conheciam, já fazíamos algumas ações conjuntas. Pois agora iríamos adentrar um lugar especial, que era muito real, uma situação da realidade do Brasil. Eles não estavam ali passando uma temporada (FERRO, 2018).¹¹⁵

Conforme cita Rafael Ferro, o espaço foi descoberto pelo grupo e a partir de então, o diretor escreveu o texto para a cena. Ao mostrá-lo para o núcleo duro, houve interesse do ator Carlos Mendes de interpretá-lo. O ambiente foi (re)criado envolto de muito sangue com cheiro forte e adocicado. Segundo o ator, durante a construção da personagem, ele preferiu experimentar elementos materiais mais “limpos”, pois em espetáculos anteriores, já tinha sofrido com caracterizações, ora usando terra, lama ou sangue, além de figurinos pesados e volumosos.

Assim, a proposição inicial do ator foi utilizar uma calça de bombacha branca, uma bota em apenas um dos pés e um casaco branco bordado, seus adereços eram compostos por anéis e facas. Porém, o diretor escolheu o sangue como caracterização principal, retirando o seu casaco e sujando a calça.

O ator confeccionava o sangue para passar em seu corpo, com beterraba batida com água, levada ao fogo com achocolatado em pó e mel. Já o sangue feito para a parede, era uma mistura feita de barro vermelho diluído, beterraba e vinho velho (que sobrava da última cena do espetáculo). O ator relata como seus processos antigos o fundamentam para as técnicas utilizadas para a cena:

¹¹⁵ *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em: 8 maio de 2020.

O próprio João de Pedra (personagem feito pelo intérprete em *Vesperais na Janela*) que é todo sujo de barro, onde eu vou conseguir barro? Do chão, do quintal. No casarão eu tirava do fundo do quintal, então é um material orgânico, eu não posso pegar aquele barro e botar água e passar no meu corpo, porque eu posso pegar uma infecção, bactérias, então eu pegava uma lata, botava o barro, botava a água e deixava cozinhar por duas horas aquele barro, às vezes eu ia pra cena e o barro ainda tava quentinho. O que eu gosto no barro é a cor, porque tem barro que você passa no corpo, ele fica laranja, outros que fica vermelho, as vezes você pega um barro vermelho, mas quando você passa no corpo ele fica preto, que é terra, aí depende mesmo do lugar.¹¹⁶

Com a luz da cena, a cor do barro utilizado se aproximava do vermelho, como o sangue. No cenário, também havia a carcaça de um animal, (Figura 30) que foi adquirida em um açougue pelo produtor Rafael Ferro. Para a carcaça não apodrecer durante a temporada, ela era guardada na geladeira e banhada de álcool e vinho.

A imagem mental para a criação das partituras físicas com a faca surgiu em memórias da infância do intérprete, pois sua família matava galinhas. A faca era batida no pescoço da ave, antes da morte, e se tornou a ação realizada pelo mesmo durante a cena. Carlos Mendes relatou que a princípio sentiu medo, pois o ato era bem arriscado, mas depois identificou que as facas foram se acostumando às suas mãos. “A única coisa que eu não posso ter nesse momento é medo de me cortar (...) pois um dia conversando com o Edmilson Cordeiro lá no casarão ele disse: ‘a única coisa que o ator não pode ter é medo’ e eu fiquei com isso na minha mente”. O objeto foi escolhido para a personagem uma vez que o açougueiro era responsável por tosquiá-la a pele dos animais.

As partituras corporais e vocais foram criadas pelo ator em conjunto com os objetos e espaço, e posteriormente, apresentadas ao diretor, e elas se fortaleceram durante a temporada: “eu acho que chega um momento, mesmo que não seja intencional que durante a temporada que o ator acaba absorvendo uma partitura corporal (...) a temporada vai reforçando você”.¹¹⁷ O ritmo do texto falado pelo ator era veloz e apressado, como se o tempo do raciocínio da personagem fosse tão rápido, que até as palavras precisassem correr, demonstrando a sua sede de conquistar.

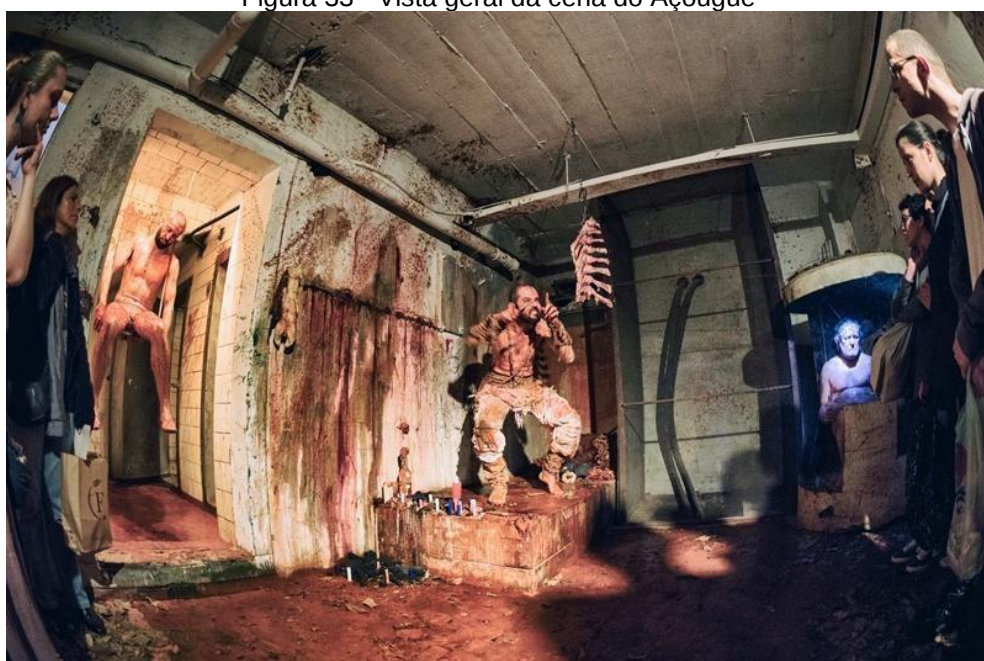
A relação com o público é primordial para a atmosfera da cena. Durante a temporada, cada apresentação possuía um público diverso. Houve relatos de pessoas que não quiseram assistir a cena por diversos fatores, principalmente pelo cheiro e o

¹¹⁶ Carlos Mendes, informação verbal.

¹¹⁷ *Ibidem*.

sangue. Em uma das apresentações, um homem se negou a entrar, pois ele havia sofrido tortura durante a ditadura militar e, ao se deparar com a quantidade de sangue e com os corpos dos atores pendurados, preferiu não assistir, o que demonstra o quão intenso é a vivência em cada um dos quartos desse espetáculo.

Figura 33 - Vista geral da cena do Açougue



Fonte: Thiago Arikawa.¹¹⁸

Figura 34 - Vista geral da cena do Açougue (sem público)



Fonte: Thiago Arikawa.¹¹⁹

¹¹⁸

ARIKAWA, Thiago. Disponível em: <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/2034056446664581>. Acesso em: 3 jun. 2021.

¹¹⁹ *Ibidem*.

A última cena do espetáculo também proporcionava uma verticalização na vivência, por seu contraste com as demais cenas e pela força da narrativa textual. A primeira vez que foi encenada, em 2006/2007 com o ator Leandro Derrigo, ex-integrante do coletivo, no *Primeiro Festival de monólogo*, realizado ainda no casarão da rua Major Diogo (Figura 35).

A cena versava sobre um homem que acabara de conquistar um metro de terra. Ao lembrar-se desse monólogo, o diretor Rudifran Pompeu recriou a dramaturgia, pois ajustava-se diretamente com a temática e a parceria realizada entre o grupo e MSTC. O ator Danilo Amaral atuou na adaptação e declara que se identificou com a cena, pois sua história familiar cruza a temática da narrativa de lutas por terra. O ator também conversou bastante com as pessoas da ocupação, incorporando narrativas de luta por moradia dentro do texto, como as frases “quem tem medo de formiga, não atíça o formigueiro” ou “quem não luta, tá morto”. Essa cena comprova que a potência visual não está apenas nos requintes artísticos, pois ela é feita com poucos elementos: pedaços de fita crepe no chão que estabelecem a medida de um metro quadrado, um vaso pequeno com uma árvore plantada e um ator e, mesmo assim, a imagem estarrece o público (Figura 36).

Figura 35 - Primeira versão da cena 1 metro de terra - Festival de Monólogo do Casarão Paulista de Restauro



Fonte: Katia Kuwabara.¹²⁰

¹²⁰ KUWABARA, Katia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/katiaphoto/albums/72157622066499897>. Acesso em: 3 jun. 2021.

Figura 36 - Adaptação da Cena 1 metro de terra, *Siete Grande Hotel*



Fonte: Katia Kuwabara.¹²¹

Por fim, após visualizar os processos criativos das cenas e também fotografias das mesmas, nota-se que o grupo captou tanto os espaços e as pessoas do sertão de Minas Gerais e da cidade de São Paulo, como inúmeras outras camadas de apreensão, pois “O sertão está em toda parte”, presente na narrativa, nas palavras, e também nas inúmeras “quinquilharias” dispostas na cenografia, figurinos e adereços feitos artesanalmente com ricos detalhes que carregam imagens e memórias da vida e da história dessas materialidades.

Os objetos dialogam com a ideia da casa e também do sertão, acumulador de histórias. São vários talheres velhos e sem par, funis de diversos tamanhos, peneiras, copos, imagens de santa e santos, sapatos, penduricalhos, entre outros. Esses diversos objetos, sejam eles iguais em sua função ou diferentes, que se acumulam sobre a cena, remetem até mesmo ao conceito originário por volta de 1953, a *assemblage*, do idioma francês “*assembler*” (juntar, reunir), incorporado pelo artista visual Jean Dubuffet¹²² para dar características às suas obras. Por diversas vezes no processo criativo do grupo, os materiais são achados em lixões, ruas, espaços

¹²¹ *A luta dos sem teto e a arte do Redimunho*. Entrevista concedida a Valmir Santos. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 de abr. de 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em: 8 maio 2020.

¹²² Artista visual francês, surgiu após a Segunda Guerra Mundial, defendia uma “arte bruta”, indicando as técnicas de *Assemblage* e colagem para fugir da arte acadêmica.

públicos, entre outros, são objetos inúteis em sua função e, quando colados ou unidos, constroem a imagem da cena. Em suma, são materiais reaproveitados, com histórias e memórias, assim como os sapatos utilizados na cena do espetáculo acima, ou as santas e os santos achados em diversos locais da cidade.

Assim, há diversas referências das Artes Visuais nos trabalhos do grupo, como algumas obras do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário que possui composições singulares a fim de recriar seu próprio mundo. São 802 peças em seu acervo, conforme aponta a pesquisadora Marta Dantas em *Arthur Bispo do Rosário - A poética do delírio*. A criação do artista é absolutamente original, porém, remonta há algumas características que dialogam com diversas obras da arte popular e também erudita, como a acumulação de objetos descartados ou obsoletos, a predileção pela miniatura e, em algumas obras, a repetição do mesmo tipo de objeto de acordo com sua função:

Os objetos expostos não possuem mais função, não convocam o gosto pelo consumo e nem mesmo para a admiração do belo; agora eles falam uma outra língua, aquela da sua materialidade, das suas cores, formas e musicalidade. Essa organização se opera na maioria das vezes a partir do que lhes sugeriam os materiais ou a partir de relações análogas existentes entre eles; ou, ainda, suas vitrines podem apresentar outras formas de organização que escapam ao nosso entendimento (DANTAS, 2009, p. 80).

Assim, diversas obras de Arthur Bispo do Rosário possuem organização de formas e funções dos objetos de acordo com a materialidade que portam, a feitura das obras evidencia a artesanaria do artista, projetando os objetos e também a matéria humana. É possível averiguar características similares nos figurinos do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, que possuem algumas referências do trabalho do artista, principalmente da obra “Manto da apresentação”, ao observar o terno utilizado pelo personagem do Concierge (Figura 37), confeccionado pelo ator Edmilson Cordeiro e os figurinos da banda em geral.

Figura 37 - Figurino Concierge - *Siete Grande Hotel*



Fonte: STEVENS, Jeroen, 2018.¹²³

Outra aproximação possível das Artes Visuais, localizada nas imagens do grupo, se faz pela perspectiva do grotesco. Seu conceito poderia ser amplamente defendido em diversos apontamentos estéticos e poéticos do coletivo, caso fosse o objeto de pesquisa do estudo. Por ora, aponto que o grotesco está presente tanto nas referências das festas populares, quanto nos espaços ocupados entre os porões, casarões e afins que sugerem grutas. Na etimologia da palavra “grotesco”, conforme aponta a pesquisadora Fernanda Lima, em artigo intitulado *Do grotesco: Etimologia e conceituação estética*, tem-se:

Derivado de *grotta*, o termo grotesco designa, etimologicamente, certo tipo de decoração ornamental encontrado em grutas da Itália, no decurso de escavações arqueológicas, em fins do século XV. Esta ornamentica era composta por desenhos, pinturas e esculturas que ilustravam a mistura dos reinos animal, vegetal e mineral. Esta combinação deu origem a formas que, por romperem com o ideal clássico de arte (mimesis do real, verossimilhança), foram classificadas hostilmente como quiméricas, irreais, monstruosas e até mesmo diabólicas. O grotesco também sugere a presença do “diabo”, o gênero fantástico embutido nas personagens e nas narrativas (LIMA, 2016, p. 2).

Assim, conforme a autora dispõe, as grutas e associações com o diabólico estão presentes em muitos dos conceitos elaborados do grotesco durante os movimentos artísticos ao longo de séculos. No espetáculo em questão, é possível

¹²³ Disponível em: <https://www.facebook.com/gruporedimunho/photos/1997528226984070/>.

encontrar tais características pela presença dos córneos, das temáticas, do onírico e dos seres fantásticos, bem como o sangue e a terra e algumas deformações corporais nos figurinos e adereços, como os personagens caolhos e mancos do coro; a composição da iluminação, que sempre estabelece o jogo entre a luz e a sombra, resvala com a escuridão do grotesco, a imagem é também o que não pode ser visto; além da aproximação com o riso, gerado em situações absurdas propostas pela dramaturgia e direção, como a cena dos soldados.

Os ecos com outras vertentes artísticas são diversos, uma vez que o espaço e a dramaturgia corroboram com a diversidade, tanto de personagens, como de linguagens visuais e narrativas. A análise das imagens, produzidas dentro do *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas*, transpassam diversas camadas criativas e poderiam ser exploradas em diversos contextos.

O grupo promoveu incredulidade no público que, ao ver as imagens durante o espetáculo, também se chocou, querendo descortiná-las, como no mito de Zeuxis e Paraíso. A cena dos soldados sem corpos, imersos em entulho e apenas com cabeças; o armário de roupas se abrindo como passagem para outro espaço; a quantidade de sapatos, carrinhos de bebês e santos; a água e a renda presente na cena dos soldados da borracha; e tantas outras imagens, realizadas tanto como instalações entre uma cena e outra, como cenas, potencializaram o choque que a experiência entre o espaço, a narrativa e a atuação causam. É um espetáculo difícil de ser descrito com palavras, pois as vivências transpassam a explicação linear.

Por fim, acredito que muitas travessias dos processos criativos da obra foram descritas, alternando memórias e trechos de diversas entrevistas e conversas com os artistas, sob tentativa de tecer a rede criativa. Muitas imagens apareceram nesse percurso emitidas nas falas dos intérpretes, como imagens mentais que potencializaram seus personagens, e imagens visuais, descobertas entre as materialidades, que incorporaram os corpos humanos e transformaram-se no espetáculo, presentes em tentativas de materializar a fé, a guerra, a ocupação, a luta, entre outros.

CONCLUSÃO:

Eu tava vindo pra cá há tanto tempo.

(Anísio Clementino)

Como um redemoinho já não sei mais o que escrevi ou o que deixei de escrever, as memórias construídas entre as páginas me enganam e por mais que leia e releia, sei que não será possível transpor todas as vivências, reflexões e travessias que encontrei para chegar até aqui. Ao mesmo tempo que gostaria de finalizar, a angústia me toma, parece que está inacabado, precisaria de mais páginas e páginas sobre o grupo, os processos criativos e a imagem, mas o tempo, por ora, se encerrou e “Para trás, não há paz” (ROSA, 1986, p. 32). Assim, adentro à conclusão.

Primeiramente, reafirmo que esta pesquisa não foi realizada como gostaria, devido a pandemia de Covid-19, que afetou o trabalho de observação e pesquisa de campo, bem como o levantamento dos materiais do processo, a observação dos ensaios e as entrevistas, que aconteceram majoritariamente de forma on-line. Houve dificuldade em encontrar os artistas, uma vez que a comunicação dependia de redes sociais, e-mails ou aplicativos de comunicação. Assim, agradeço imensamente as pessoas que contribuíram, pois sei que naquele momento, não havia sentido relembrar, falar ou conversar sobre o teatro que acontecia presencialmente, as dúvidas pululavam. Também encerro agradecendo as muitas pessoas que não puderam ou não se sentiram à vontade em participar das entrevistas assim, grifo: falta a voz de muitos artistas nesta dissertação, mas acredito que as lacunas geradas devem ser expostas por outras reflexões, de outras pesquisadoras e pesquisadores.

Assim, acredito que foi possível notar o árduo trabalho dos artistas do Grupo Redimunho de Investigação Teatral e o inegável domínio da artesanaria da cena, que transborda nas imagens criadas pelo grupo, construídas em suma por muito trabalho e pela qualidade constituída por Rudifran Pompeu na união da dramaturgia e da direção. A construção da imagem é singular e revela o cuidado de cada objeto e de cada figurino, construídos sobretudo, pela resistência e poesia de muitas e muitas horas de trabalho.

Obviamente, as imagens criadas e as interferências no trabalho da atuação demonstraram diversas possibilidades, desde práticas artísticas até a relação com o fracasso e os diversos conflitos existentes. Em diversas entrevistas, os artistas

expuseram momentos de desequilíbrio ao lidar com as materialidades e com a imagem:

Se um ator quer somente acrescentar coisas, (...) ele não vai para lugar nenhum, ele sentado e ele falando já é o bastante. Nem todo ator pode vir com esse aparato todo. A visão nossa de trazer todos os elementos, as vezes era tudo muleta, para não acessar algo genuíno, potente.¹²⁴

O artista fala do próprio lugar de experiência, ao se perguntar constantemente o porquê levou tais objetos para a cena. Parte significativa dos processos são constituídos por mais “erros” do que “acertos”. São inúmeras as tentativas da criação, que se reformulam a cada nova etapa. A artista Keyth Pracanico também pondera que a composição visual em cena, pode “disfarçar” algumas dificuldades da atuação, assim os artistas não compõem uma imagem, mas se escondem nela.

Esses apontamentos são valiosos para a atuação dentro desse tipo de trabalho, que alinha a produção de imagens ao artista da cena, assim, conforme afirma Wolff, “todos sabem: tal como o excesso de luz cega, o excesso de imagens cega” (NOVAES, 2005, p. 11). A construção para exaurir a potencialidade das materialidades e imagens, é inerente ao fazer e ao observar: “O Redimunho é um trabalho de muita observação, então você não pode negar suas experiências, (...) mas eu tenho que observar esse todo, observar como é o entendimento dessa estética desse coletivo, quais os caminhos, o que eu posso oferecer de novo”.¹²⁵

Outra questão que perpassa os desdobramentos da atuação no coletivo, refere-se aos treinamentos corporais, principalmente para a criação de cenas e apresentação do espetáculo, que no coletivo se evidenciam pela praticidade do ofício, ou seja, os treinamentos para a atuação inserem-se na realidade do teatro de grupo e suas especificidades, como por exemplo limpar os espaços de ensaio e os espaços de apresentação, transportar materiais, construir cenografias, confeccionar figurinos, entre outros trabalhos braçais necessários na vida do coletivo, e que inevitavelmente, preparam minimamente o corpo do artista para exercer determinadas funções: apresentar a sua cena no processo criativo ou no espetáculo. Ao ser questionado sobre os treinamentos realizados pelos artistas dentro do grupo, Carlos Mendes afirma que a prática cotidiana dos ensaios já dialoga com o que será exigido do corpo

¹²⁴ Jandilson Vieira. Informação verbal.

¹²⁵ *Ibidem*.

dos intérpretes, uma vez que no trabalho artístico não há demandas de grandes habilidades corporais:

ter tónus em uma cena, não significa de que necessariamente você tem que aquecer o corpo, ela (atriz) aprendeu que antes de começar uma peça tem que aquecer o corpo, porque o corpo tem que estar aquecido, aí na hora de dizer um texto, ele quase não sai, a voz quase não sai e aí passa por questões técnicas do ator, de aprendizado do ator (...) se você colocar um maratonista para correr 5 km e depois quando ele acabar de correr, ele não é ator, se você der um texto para ele fazer uma cena, ele não vai ter tónus em cena (...).¹²⁶

Assim, as práticas para a atuação se iniciam a partir do “tomar café” em coletivo e conversar sobre vivências cotidianas ou acontecimentos da atualidade, até o momento de experimentação de cenas. Indicando que o modo de produção e processos criativos do grupo agem como uma teia de vários fios entrelaçados, que ao se tensionar ou evidenciar determinada parte, desloca-se todo o resto consigo. Dessa forma, ao ampliar as relações com a imagem e a materialidade, outras abdições ocorreram.

Por fim, é inegável a relevância do trabalho do Grupo Redimunho de Investigação Teatral para o teatro paulistano, sua poética e estética derivam de seu modo de produção e de seus processos criativos, dialogando com todas as travessias expostas neste estudo e com a diversidade de visões presentes no coletivo, assim instaura-se a assinatura de sua originalidade. As entrevistas e conversas demonstraram novas e opostas informações por diversas vezes, afirmando a pluralidade inerente das artes da presença e da coletividade, que acolhe inevitavelmente as divergências:

às vezes a gente entende, ou recebe as coisas de determinadas formas que a gente passa acreditar e defender uma determinada versão, então eu defendo a versão que eu conto, mas ao mesmo tempo eu tenho uma plena consciência e certeza que as outras pessoas também defendem as suas versões mas que tudo passa muito da maneira com que cada aspecto chegou para cada um.¹²⁷

Portanto, além da fugacidade do ato criativo e das imagens, houve a diversidade narrativa e memorial de cada artista. Assim, tanto os processos criativos

¹²⁶ Carlos Mendes, informação verbal.

¹²⁷ *Ibidem*.

da imagem, como a tentativa de atravessá-los remete ao mito de Proteu e sua intangível existência.

A dialética desta pesquisa foi elaborada ponderando, analisando, ouvindo e refletindo sobre cada palavra verbalizada pelos artistas, cada imagem e cada material encontrado. A imagem se faz presente em todos os tópicos citados, ela transformou-se em registros e divagou sobre o campo minado, a partir das relações criadas entre o espetáculo *Siete Grande hotel - A sociedade de portas fechadas* e o espaço da Ocupação Cambridge (atual Residencial Cambridge), interferindo diametralmente na realidade, na história e na memória, além de discutir o campo minado das relações entre as diversas funções teatrais, principalmente da atuação e da direção. Perpassou também pela cena, corpo e movimento, discutindo as cenas e suas travessias.

Especificamente a obra em questão, *Siete Grande Hotel - A sociedade de portas fechadas* demonstrou-se latente, marcando a trajetória do grupo em diversos âmbitos, conforme cita Keyth Pracanico:

a experiência do público chegou ao ápice, e a experiência do público era um dos primeiros pontos que a gente tinha em *siete*, (*Siete Grande Hotel*). Pensamos: como é que a gente vai influenciar o público? Como este espetáculo vai trazer o público junto? Não era só sentar lá e... assistir (...) No começo isso fez parte do projeto, assim, a gente tinha muitas coisas sensoriais, que o público pisasse, que sentisse, sabe assim? Vamos instigar a inveja no público porque era os pecados, sabe assim? E aí a gente foi limpando, limpando até chegar naquilo.¹²⁸

As aproximações da experiência penosa presente nas ocupações de moradias na cidade de São Paulo, transpassadas na vivência artística do espetáculo, também confluem para ser a obra de maior relevância do grupo até agora, conforme relata a atriz Keyth Pracanico. Para ela, tanto em estrutura, mediante a ocupação da sede em parceria com a Ocupação Cambridge, quanto nas narrativas da dramaturgia, construção dos personagens e na imersão das lutas sociais, o espetáculo proporciona até os dias de hoje, as marcas no tempo. E assim, a atriz ressalta, em desfecho a esta pesquisa “não acho que era pela atuação, embora a gente que tava mais tempo, a gente assim... Mas não é o melhor espetáculo do Redimunho de atuação, mas é o espetáculo que engloba tudo do Redimunho, é o maior”. Esse trecho corrobora com a pesquisa, apontando uma necessidade da função dos intérpretes em se desvincular do egocentrismo e da centralidade da figura humana na cena.

¹²⁸ Keyth Pracanico, informação verbal.

No teatro do Grupo Redimunho de Investigação Teatral não serão apenas apontamentos sobre boas atuações que o definirão, mas o conjunto de fatores, presentes não apenas na criação das imagens, na dramaturgia, nos artistas ou na direção de Rudifran Pompeu, mas na totalidade da experiência iniciada em João Guimarães Rosa e metamorfoseada em um teatro próprio e original.

(∞)

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mario. **O Baile das Quatro Artes**. O artista e o artesão.1938.
- ANTUNES, Fatima da Silva. **A imagem poética do nuevo teatro latino-americano: o caso do tec e la candelária**. 2007.
- ARGOLO, Fernanda, RUBIM, Linda. (org) **O Golpe na perspectiva de Gênero /**. – Salvador: Edufba, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradutora: Maria João da Costa Pereira. Éditions Galilée, 1981.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A cultura visual antes da cultura visual. Educação**. Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 293-301. set./dez. 2011.
- BERGER, John. **Modos de ver /** Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BITTENCOURT, Adriana. **Dispositivos da Comunicação: as imagens como proposições do corpo**. R. cient./FAP, Curitiba, v. 4. n.2 p. 1-16, jul./dez. 2009.
- BURKE. Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos - Bauru -SP. EDUSC. 2004.
- CALABRE, Lia. **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.
- CALABRE, Lia. O Lugar das Políticas Culturais na Contemporaneidade. **Revista de Artes e Humanidades Contemporâneas**, n.18, Set-Fev, 2018.
- COSTA, Iná Costa; CARVALHO. Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- CARLETO, Simone. **Processos de formação de intérpretes em consigna livre: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro – São Paulo**, 2017. 400 f.
- CARLETO, Simone. **Processos de Criação coletivo-colaborativos** [livro eletrônico] / 1Ed. – Guarulhos, SP. Editorial Eireli, 2021.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário**: A poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos: O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliane Caffé. Produção: Aurora Filmes. 2017, Drama.

FOSTER, Hal. (org) **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

FRANCASTEL, Pierre. O teatro é uma arte visual? **Ensaio & Teatro**, Rio de Janeiro: Achiamé, n. 5, 1983.

FRANCO, Marcella. Arquitetura de Lembranças. **Revista Bravo! Almodôvar**. Ano 9. Junho de 2006, Editora Abril.

GALDI, Giovanna; SOUZA, Edilene (Orgs.). **Tareias: atrás do vidro tem um mundo que não se vê...** [vários textos e autores] / GRUPO Redimunho de Investigação Teatral. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2015.

GALDI, Giovanna; SOUZA, Edilene (Orgs.). **Por trás das vidraças** [vários textos e autores] / GRUPO Redimunho de Investigação Teatral. São Paulo: Grupo Redimunho de Investigação Teatral, 2012 199 p. : il.

GRUZINSKI, Serge **A guerra das imagens**: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492 -2019) / Serge Gruzinski; tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JAAR, Alfred.(ed) **La política de las imágenes**. Trad. do francês Alejandro Madrid; Trad. do inglês. Adriana Valdés. Santiago: Metales pesados, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**, Lisboa, Ed. 70, 2007.

KNAUSS, Paulo. **Aproximações disciplinares**: história, arte e imagem. Anos 90. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LIMA, Fernanda. **Do grotesco: Etimologia e conceituação estética**. Intertexto, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016. DOI: 10.18554/ri.v9i1.1539. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 08 Maio. 2022.

LISSOVSKY, Mauricio, MORETTIN, Eduardo, BRASIL, André. (org). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA. Brasília. Compós, 2013. 329. p.il.

MATE, Alexandre [et al.].org. **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias** / 1. ed. -- São Paulo: Lucias, 2020.

MATE, Alexandre. **O Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (Na Condição De Experimentos) Estéticos Sociais**. Baleia na Rede (UNESP, Marília), v. 1, p. 178-194, 2013.

MELLÃO, Gabriela. Trupe cria espetáculo ao modo Guimarães Rosa. Jornal **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 set. 2008. Ano 88. Nº 29.025. Disponível em: <https://gruporedimunho.com.br/clipping/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

MENEZES, Ulpiano. T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

MOSTAÇO. Edécio. **Incursões e excursões: a cena no regime estético** /Editora responsável Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. ETD-Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 16 fev. 2021.

NOVAES, Adauto. A Imagem e o Espetáculo In NOVAES, Adauto (org.). **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema, 1986. Youtube (14'), cor. Disponível em: <http://encurtador.com.br/jvBJ5> . Acesso em: 8 jul. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAULA, Julio. C.M. **O olhar e o redemoinho: paradoxo do tempo em Grande sertão: veredas**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações e Convergências. 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/016/JULIO_PAULA.pdf

PAULA, Julio. C.M. **O que junta espalha: tempo e paradoxo em Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, e nós os do Makulusu, de José Luandino**

Vieira. (Tese de doutorado em letras) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. UFMG. 2010.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo. Perspectiva. 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro;** tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg C Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mimica, dança, dança-teatro, cinemaval.** São Paulo. Perspectiva. 2015

PLATÃO. **A república.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª edição. Belém: EDUFPA, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Os novos desafios da imagem e do som para o ator. Em direção a um "super-ator"?** In: Folhetim, nº 21, p. 07-23. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2005.

PINHEIRO, Lenise. Espetáculo refaz trajeto de Guimarães Rosa. **Folha de São Paulo Acontece.** 18 jan. 2011. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1801201101.htm>. Acesso em: 3 maio 2021.

PINHEIRO, Lenise. Veja cenas e bastidores da peça “Marulho: O Caminho do Rio”. Site UOL Entretenimento. Disponível em:

https://entretenimento.uol.com.br/album/marulho_o_caminho_do_rio_album. Acesso em: 3 maio 2021.

QUILICI, S. Cassiano. **O treinamento do ator/performer e a “inquietaude de si”.** V Congresso Abrace. 2008. Anais v.9.n.1.

REDIMUNHO Grupo. Espetáculos/ Vesperais na Janela. Disponível em:

<https://gruporedimunho.com.br/vesperais-nas-janelas>. Acesso em: 3 maio 2021.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. **Por uma crítica política da literatura:** três perspectivas latino-americanas. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão:** veredas. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 1967.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 5º Ed. Revista ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica, Razão e Emoção. 3ª Edição. São Paulo: Edusp, 2003.

SANTOS, Valmir. A luta dos sem teto e a arte do Redimunho. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>. Acesso em :8 maio 2020.

SANTOS, Valmir. *Siete grande hotel* inventa sua margem. **Site Telejornal leituras de cena**. São Paulo, 6 abr. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/siete-grande-hotel-inventa-sua-margem/>. Acesso em: 8 maio 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. **O percevejo, Revista de Teatro**, Crítica e Estética. Estudos da Performance. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. Ano 11, n.12.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. **Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo - 2013.