

Abrir a Porta, Ir à Rua: MANIFESTO

Open the Door, go to the Street: MANIFESTO

Thiago Silva GOMES¹

RESUMO:

Um relato de experiência acerca da apresentação do espetáculo MANIFESTO, do Coletivo Dama Vermelha, na III Reunião Artístico-Científica do GT de Artes Cênicas na Rua da ABRACE. Articulando questões-motrizas do processo criativo e transformações estruturais para a referida apresentação, compartilha-se reflexões acerca de procedimentos e construção de sentido, bem como do processo de apropriação de cenografias, oriundos da transição de espaços cênicos do espetáculo.

Palavras-chave: Manifesto. Relato de Experiência. Espaços. Abrir a porta. Ruas.

ABSTRACT: Experience report on the presentation of the MANIFESTO, by Coletivo Dama Vermelha, at the III Reunião Artístico-Científica do GT de Artes Cênicas na Rua da ABRACE. Articulating issues of conducting the creative process and structural transformations for this presentation, we share reflections on procedures and construction of meanings, as well as on the process of appropriating scenography, resulting from the transition of scenic spaces of the show.

Keywords: Manifesto. Experience Report. Spaces. Open the door. Streets.

Introdução

O presente escrito aponta reflexões acerca da apresentação do espetáculo MANIFESTO, do Coletivo Dama Vermelha², que compôs a programação da III Reunião Artístico-Científica do GT de Artes Cênicas na Rua da ABRACE, ocorrida no período de 11 a 13 de junho de 2019 no Cariri Cearense, mais especificamente nas cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha.

Para mensurar os atravessamentos da referida apresentação, proponho uma fragmentada contextualização, no que tange o processo de criação do espetáculo, objetivando, assim, aclarar alguns conceitos e especificidades em que a encenação foi concebida, e como a mesma passa por significativas transformações para integrar a programação do mencionado evento. Tal contextualização, obviamente, não contorna todos os elementos e concepções caros à construção de sentidos da encenação, assim como os percursos e movimentos da

¹ Graduado em Licenciatura em Teatro. Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato - CE, Brasil. E-mail: gomesthiagos@outlook.com.

² O Coletivo Dama Vermelha reside na cidade de Juazeiro do Norte, Ceará. Surgiu em Fevereiro de 2013, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri, a partir do processo de criação do espetáculo "Avisem que faz mal", conclusão da disciplina Fundamentos da Linguagem Teatral, ministrada pelo professor Marcio Rodrigues. A mola propulsora do grupo está no desenvolvimento de pesquisa e trabalhos que conversem a linguagem do Teatro junto a outros campos de conhecimento das Artes

criação, mas desvela um procedimento de trabalho que será imprescindível à reflexão acerca da apresentação supracitada.

MANIFESTO é uma criação cênica desenvolvida a partir da componente curricular *Processo de Encenação III*³, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA)⁴. A criação integra o repertório de obras cênicas do Coletivo Dama Vermelha, sendo dirigida por mim, Thiago Gomes, sob orientação da Prof^a Dra. Cecília Raiffer, contando com a colaboração/criação das atrizes Joelma Silfer, Júlia M. Valério, Penha Ribeiro, Rani Lessa, Taynaria Romão e com o apoio técnico de Paulo Andrezio.

Em sua concepção primária, a encenação propunha tencionar a relação que a Arte estabelece com os polos da *razão* e *desrazão*, tendo como referenciais dois escritos: *A história da loucura na Idade Clássica* (2008), do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), e *A nau do tempo-rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura* (1993), do filósofo húngaro e professor do Departamento de Filosofia da PUC-SP Peter Pál Pelbart (1956). À luz dessa relação, almejava-se traçar conexões com os movimentos revolucionários das vanguardas artísticas do século XX, compreendendo-os como exemplos que culminavam o trânsito entre os polos já mencionados, pois:

(...) vale salientar que a loucura é de certa forma aparentada da arte, e ambas seguem sob um domínio comum que é o Fora, a desrazão, e que subentende a experiência trágica da loucura: partem da dimensão que é o não pensável, o caos, a ruína, o transgressor da racionalidade, a ininteligibilidade da natureza, o exterior ao homem... E esse domínio, ao longo do tempo, tornou-se constitutivo da loucura e da arte. A esse domínio, a partir de certo momento, não foi cedido nenhum outro meio para se fazer sentir que não a loucura, a arte e a escrita (PROVIDELLO e YASUI, 2013, p. 1522).

Uma das questões-motrizes ao processo de criação tratava de sua realização em um espaço inóspito, inabitado, onde os corpos das atrizes-criadoras e dos/as espectadores/as

³ Situada no oitavo semestre do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), a componente curricular *Processo de Encenação III* consiste em “criação, elaboração e montagem de espetáculo cênico, com temporada e orientação do professor” (URCA, 2013, p.105), objetivando, em seu programa, a elaboração e desenvolvimento de um projeto de encenação e organização de uma montagem e desmontagem cênicas, vivenciando a prática da criação e recepção de uma obra artística. O curso na componente curricular ocorreu no primeiro semestre do ano de 2018, compreendendo o período de janeiro a junho de 2018.

⁴ O Curso de Licenciatura em Teatro objetiva uma formação tríade do artista-professor-pesquisador, dispondo de conhecimentos teórico-práticos e artísticos na área do teatro, para atuação em contextos formais e informais da educação, enfatizando o exercício de uma ação educativa voltada à interdisciplinaridade em diálogo com expressões artísticas regionais e universais, norteando, assim, as escolhas poéticas e de pesquisas educacionais (URCA, 2013). O curso fundamenta-se em uma indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, assumindo uma estrutura curricular organizada em 04 Núcleos de Formação, quais sejam, Estético-Artística, Didático-Pedagógica, Complementar e Optativa. É válido salientar que “os Núcleos estão interligados entre si, sem que haja uma sobreposição entre eles, pois a formação do artista/professor/pesquisador é um território de simultaneidade e hibridismos” (URCA, 2013, p.43).

estivessem em constante tensão e desconforto, causando uma desestabilização mútua. Um local que promovesse outra qualidade de recepção, para além do sentar-se em uma cadeira para assistir uma obra cênica; que provocasse outras possibilidades de visão, interação e percepção. Uma localidade que permitisse um trânsito, um deslocamento, uma itinerância, uma interação entre os corpos.

Evoco a expressão “Teatro específico ao local”, proposto por Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro pós-dramático* (2007), para estabelecer uma maior compreensão acerca do objetivo de explorar tal espaço:

“Teatro específico ao local” significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz (...) passa a ser visto por um novo olhar, “estético”. O espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação também os espectadores se tornam co-participantes. Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um segmento da *comunidade* de atores e espectadores. Todos eles são “convidados” do lugar (...) Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não-cotidiana de um espaço descomunal, de uma umidade desconfortável, talvez de uma decadência na qual se identificam os vestígios da produtividade e da história. Nessa situação espacial volta a se manifestar a concepção de teatro como tempo compartilhado, como experiência comum (p.281-282).

Também conhecido sob o termo *Site Specific*, esse *Teatro específico ao local* (LEHMANN, 2007) ou *Teatro Criado em um Lugar Específico* (PAVIS, 2017), convoca o espaço como uma fala na criação, a partir das condições concretas que esse espaço oferece. A criação acontece em diálogo com as condições específicas do local, não apenas se adaptando a esse, mas o colocando como um protagonista na obra.

A projeção inicial para a criação vislumbrava o Hospital Regional Manoel de Abreu, localizado na cidade do Crato, Ceará, porém este não foi viável em decorrência de demandas técnicas e estruturais no processo. Após algumas projeções, concretizou-se a criação cênica a partir da ocupação do prédio do antigo Serviço Social da Indústria (SESI), localizado na cidade do Crato, que estava desativado a um período de 10 anos e abrigaria o campus do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, da URCA.

O prédio apresentava inúmeras possibilidades, mas também alguns percalços por suas dimensões bastante amplas. Não teria como pensar a criação para todos os locais deste. Mapeei as ambiências do prédio e selecionei alguns espaços, pensando, inicialmente, em o que havia de concreto e específico nestes. Estabeleci conexões com as questões-motrizes, as imagens e as propulsões que tinha como nortes, arquitetando, concomitantemente, como o espaço poderia se transformar a partir da realização cênica. Para além das metáforas, associações, diálogos que conseguia estabelecer entre o discurso cênico e o espaço, optei por

não delimitar estruturas fechadas, mas sim perceber o espaço em sua potencialidade e o que o mesmo poderia me oferecer para o jogo cênico.

Mesmo se tratando de uma criação em um local específico, a partir da demanda de uma componente curricular acadêmica, já pensava em sua continuidade para além dos limites da universidade. A necessidade de descobrir outras localidades, ocupar novos espaços, aprender e reinventar a obra. Por isso, interessava-me perceber o que os ambientes ofereciam enquanto potência, a atmosfera que os mesmos possuíam e poderiam assumir com a intervenção da encenação, a carga semântica, pensando uma interferência inteligente e objetiva nesses. Esse procedimento podendo ser estabelecido em futuras ocupações de espaços.

Comecei a denominar esse processo de investigação, experimentação e criação como *apropriação de cenografias*. Cada espaço ocupado oferecia uma cenografia específica que poderia ser incorporada ao discurso cênico e estabelecer profícuas conexões, bem como possuíam suas próprias grafias a partir da trama entre visualidade, história e imaginário. Compreendendo a cenografia como “(...) nome de um teatro de visualidade complexa, se opõe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita (...)” (LEHMANN, 2007, p.155).

A apropriação de cenografias, percebidas a partir deste local, interferia e friccionava diretamente os outros elementos que constituíam a encenação, seja no discurso e pesquisa cênica, seja na preparação corporal das atrizes-criadores, nas elucubrações acerca dos elementos visuais do espetáculo e nas dramaturgias...; potências em diálogo, expandindo e friccionando suas possibilidades de interações. Protagonismos que coabitam e se fortalecem.

Alguns locais elencados para a criação foram: uma piscina vazia com resíduos líquidos, muros, grades em diferentes níveis, espaço com árvores e terra, um banheiro inóspito, corredores, balcão de uma cantina, entre outros. A composição dos elementos evocados teciam conexões de significados, abertos à leitura pessoal de cada espectador, dissonantes e complementares, paradoxalmente. Cito como exemplo as atrizes sentadas em um balcão de uma cantina declamando 07 passos para conquistar um espectador; ou uma atriz declamando um manifesto apoiando-se em uma grade de altura elevada (Imagem II), o público a assistindo com a cabeça inclinada e a vendo sobreposta ao céu e pássaros voando no crepúsculo; ou ainda as atrizes dançando em uma piscina vazia com poucos resíduos líquidos e projeções de obras artísticas censuradas e frases emblemáticas, ao som de Ray Conniff, em *Aquarela do Brasil*.

MANIFESTO: abrir a porta para invadir a rua

Traçada a contextualização acerca do processo criativo de MANIFESTO, frisando uma questão-motriz do espetáculo, qual seja, a criação em um local específico, proponho o compartilhamento de reflexões oriundas da apresentação na III Reunião Artístico-Científica do GT de Artes Cênicas na Rua da ABRACE.

A apresentação aconteceu no dia 12 de junho de 2019, iniciando no horário de 20 horas no Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, Crato. Há pouco mais de um ano atrás, realizávamos a estreia do espetáculo no mesmo local, ocupando espaços específicos da instituição (Imagem III) e um percurso itinerante com os/as espectadores/as.

Ao ser confirmada a participação no evento, firmamos o desejo em explorar para além das dependências do Centro de Artes, mas ocupar também as ruas do entorno deste. Assumir o desafio de ir à rua e atuar/jogar com ela implicava em uma série de questões e atualizações à estrutura do espetáculo, para o qual não possuíamos uma dimensão clara, tampouco previsões pontuais. Desde a estreia, o espetáculo aconteceu, majoritariamente, em espaços fechados, com deslocamento entre localidades destes, incorporando e se apropriando das cenografias encontradas em cada lugar específico.

Para a supracitada apresentação, decidimos realizar a encenação a partir de um trânsito entre o Centro de Artes, um espaço fechado, e as ruas próximas à instituição, sendo essas o foco de nossa investigação. Mas como seria essa transição de espaços? Como iríamos iniciar a apresentação no Centro de Artes e conduzir os/as espectadores/as às ruas? Ou seria vice-versa, iniciar nas ruas e adentrar ao Centro de Artes? Quais os percursos seriam trilhados pelas artistas e pelo público? Na gênese do processo de criação da encenação, uma frase guiou os nossos sentidos e apontou caminhos e resoluções: *É preciso abrir a porta*. Esta frase orientou a construção de sentido das transições e das metáforas cênicas da criação em seus primórdios; ela se apresentava agora como uma luz para solucionar as dúvidas acerca da transição entre os espaços.

Pontuamos princípios que seriam imprescindíveis à apresentação. *Uma porta aberta permite entradas e saídas, deslocamentos, fluxo, movimentos*. Frisando esse constante movimento que uma porta aberta pode possibilitar, pontuamos a primeira especificidade: o espetáculo acontece em itinerância, passeando por diferentes espaços através da condução das atrizes, imergindo os/as espectadores/as em uma atividade física de deslocamento contínuo.

(...) o público é convidado a deslocar-se segundo um percurso mais ou menos traçado, a seguir os caminhos de um “passeio performance”, ele é levado a seguir os artistas (...). Caminhando, o espectador *flâneur*, passeante, dá uma resposta emocional ao seu ambiente, diferente da do espectador sentado e imobilizado da tradição ocidental. Se ele verbaliza livremente suas impressões, se ele comenta seu percurso, sua experiência interior se transformará bem como sua relação com o espetáculo. A caminhada/marcha, a atividade física (...) tende a fazer desaparecer a fronteira entre recepção cognitiva e a recepção proprioceptiva, visível e invisível, ficção e realidade (PAVIS, 2017, p.313).

Interessava pensar em um deslocamento em que o/a espectador/a tivesse a liberdade de caminhar pelos espaços à sua vontade, à velocidade que aspirasse ou proposta pela cena, aproximar-se ou distanciar-se de outros/as espectadores, que escolhesse de que local almeja receptor a cena e, até mesmo, interromper o percurso, desistindo do traslado, se assim desejasse. Esse deslocamento ocasionaria uma recepção perpassada por interferências e acontecimentos ao acaso, que poderiam se apresentar a partir da trajetória previamente calculada.

Uma porta aberta ao mundo e o desejo de aventurar-se ao desconhecido. Acordamos, então, que a encenação iniciaria no Centro de Artes, espaço fechado, mais especificamente, no pátio, área superior do prédio, local de encontros e constante fluxo, entrada da instituição; iniciaria no pátio e, por meio da condução das atrizes, os/espectadores/as se deslocariam desse espaço à área inferior do prédio, onde se localizam os ateliês e quadras. A área inferior dá acesso a uma porta que, por sua vez, permite a saída a uma rua principal de intenso movimento de veículos, assim como a outras ruas no entorno. E então, algumas resoluções ficaram aclaradas. Abrir esta porta seria a transição do espaço fechado à rua. Muitas metáforas e associações surgiram em diálogo com o discurso do espetáculo. Entendemos que *é preciso abrir a porta.*

Uma porta aberta possibilita encontros com o/a outro/a, com o novo e com os atravessamentos do mundo. Ao abrir a porta da instituição, deparar-se com uma rua em fluxo constante de veículos de grande, médio e pequeno porte, avistamos uma rua estreita; mapeando o trajeto que faríamos, adentramos nessa rua estreita e seguimos até o seu final, que dava exatamente em uma área descampada, que fazia alusão a um matagal. Ao abrir a porta, cruzar o trânsito intenso de automóveis, percorrer a rua estreita, chegar até o seu final, adentraríamos ao “matagal” e esse seria o final do espetáculo, como um retorno ao primordial. Muitas outras associações e construção de sentidos foram se formando.

Ao caminhar pela rua estreita, delineamos alguns espaços que gostaríamos de utilizar na apresentação, um deles sendo a sacada de uma propriedade privada. Estabelecemos diálogo com a comunidade que residia naquela rua, explicamos o que pretendíamos realizar ali, a

importância do evento, convidamos estes para apreciar a apresentação que se daria naquela rua, bem como o evento como todo, criamos vínculos com as pessoas daquele espaço, aprendemos que temos muito a aprender com a(s) rua(s); tivemos alguns ensaios e marcações nas localidades mapeadas, o que sempre causava burburinhos entre os/as moradores/as daquela área, onde os/as mesmos/as saíam para contemplar o ensaio, faziam-nos perguntas, lançavam falas sobre o que viam ou apenas ignoravam; conseguimos, até, a permissão para realizar a cena na sacada da casa almejada, estabelecendo uma relação de confiança e afeto com os proprietários do imóvel, que também cederam o espaço para os ensaios.

A partir do contato com as ruas e a constante imprevisibilidade dos acontecimentos que imergiam delas, estabelecemos três comandos que nos ajudaria a criar diálogos com esse espaço: o primeiro, mapear o trajeto, compreendendo o percurso a se fazer, o que gostaríamos de comunicar, os espaços que utilizaríamos e as apropriações de cenografias; o segundo, consistia em uma negociação contínua com as situações imprevisíveis e acasos que poderiam perpassar àquelas localidades; e o terceiro, que tratava-se de não tornar o roteiro e a estrutura das cenas fixas, engessadas, permitindo a reinvenção do espetáculo ao sabor das intervenções do aqui-agora. Abrir a porta e ir à rua é um espaço de permissão para que alguma coisa nos aconteça; é abrir caminhos para experiências, para que o desconhecido nos atravessasse. Uma porta fechada nos priva, nos cerceia, nos protege, não permitindo os riscos e afetos.

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem, rumo a um além (CHEVALIER, 2009, p.734-735).

Através da frase-motriz à encenação, conseguimos redimensionar os espaços que dialogavam com a concepção do espetáculo e estabelecer um trajeto coerente com o discurso que partilhamos com o público. Abrir a porta e ir à rua nos proporcionou novas descobertas sobre as cenas do espetáculo, sobre o que precisaríamos aprofundar, trabalhar com mais afinco, revisar; desestabilizou muitas certezas, nos colocou em situações-limites que nos provocaram caras reflexões; propulsionou uma maior atenção, cuidado, trabalho em coletivo, pesquisa; aguçou nossas percepções aos acontecimentos do tecido urbano, suas imprevisibilidades e como não é possível dominá-lo, mas sim jogar/dialogar com ele; nos motivou a seguir em labor, maturação e potencialização dos elementos que já dispomos.

Considerações finais

Portas de entrada ao Centro de Artes abertas. Os/as espectadores/as vão chegando e adentrando à instituição; aguardam o início do espetáculo no pátio e entorno deste. A comissão de organização do evento dá informes quanto a ficha técnica e especificidades da encenação, dentre elas, as quais, o público seria conduzido em um percurso à parte inferior da instituição e que poderiam utilizar de lanternas de seus aparelhos celulares para realizarem o trajeto, visto que tal área não possuía iluminação técnica. O diretor da encenação, parado e observando o público, liga um áudio de uma voz de computador que diz: *se você está a esta hora e neste lugar é por que deseja alguma coisa e essa coisa eu posso te dar.*

Três mulheres aparecem sorrateiramente, conversando entre si, fitando os/as espectadores/as e soltando risos sarcásticos (Imagem I); elas convidam o público a segui-las por um espaço pouco iluminado; descem a escadaria que dá acesso à área inferior, os espectadores acompanham utilizando a iluminação de seus aparelhos celulares; chegando a área inferior avistam uma atriz na parte superior, apoiada em uma grade; a atriz declama um manifesto enquanto, em declive, vem escalando até chegar próximo do público; ao chegar perto do público, outra atriz lança fortes batidas em uma grande grade, a atriz anterior desaparece; a nova atriz separada do público pela grande grade, conduz todos/as até uma porta que dá acesso à rua, enquanto interpreta seu texto; outra atriz abre janela da porta e grita: *regra número 01, não há regras.* As atrizes abrem, a rua se revela, um convite à todos/as para invadir a rua. E o espetáculo atravessa o espaço urbano e é atravessado, em reciprocidade por ele.

A reunião das palavras e ideias que formam este escrito consiste em um compartilhamento de incertezas, bifurcações e descobertas de um processo criativo em pulsão, que se (re)inventa e (re)aprende ao sabor das experiências. Revelou-se, sutil e em fragmentos, alguns caminhos trilhados desde a gênese da encenação à apresentação no evento supracitado. Abrir a porta e aventurar-se nas imprevisibilidades das ruas gera uma impossibilidade de sair ileso/a com os múltiplos afetos. Um convite a reinvenções. A rua é uma porta aberta aos constantes aprendizados. Sigamos em aprendizagem.

Referências

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte. YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. **Revista História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, Rio de Janeiro. v. 20. n.04, p.1515-1529, out.-dez., 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v20n4/0104-5970-hcsm-20-04-01515.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2019.

UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI. **Projeto Político Pedagógico**: Curso de Licenciatura em Teatro. Juazeiro do Norte, Ceará, 2013. 122 p.

Fotos do espetáculo MANIFESTO



Imagem I: Júlia M. Valério, Taynaria Romão e Joelma Silfer, em MANIFESTO. Foto: Cida Pereira. Arquivo Pessoal.

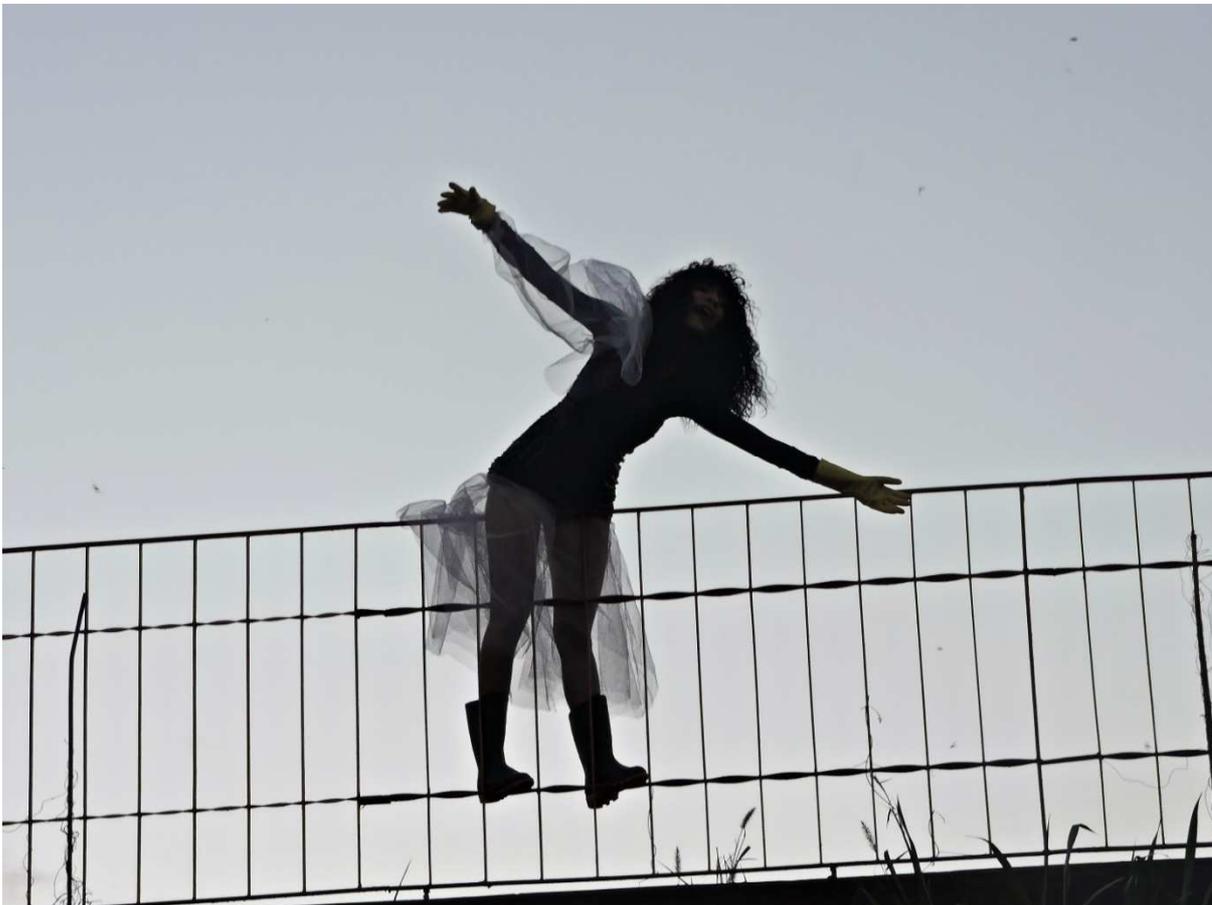


Imagem II: Penha Ribeiro, em MANIFESTO. Foto: Cida Pereira. Arquivo Pessoal.



Imagem III: Rani Lessa, em MANIFESTO. Foto: Cida Pereira. Arquivo pessoal.