



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Gilson Brandão Costa

**O TEATRO RADICAL NA CENA CONTEMPORÂNEA DE FORTALEZA:
PESQUISA DE LINGUAGEM E O DIÁLOGO COM AS PRÁTICAS
ESPETACULARES TRADICIONAIS**

Belo Horizonte
2014

Gilson Brandão Costa

O TEATRO RADICAL NA CENA CONTEMPORÂNEA DE FORTALEZA: PESQUISA
DE LINGUAGEM E O DIÁLOGO COM AS PRÁTICAS ESPETACULARES
TRADICIONAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Teoria e Prática/Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli.

Belo Horizonte

2014

Brandão, Ghil, 1968-

O teatro radical na cena contemporânea de Fortaleza [manuscrito] : pesquisa de linguagem e o diálogo com as práticas espetaculares tradicionais / Gilson Brandão Costa. . 2014.
250 f. : il.

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli.

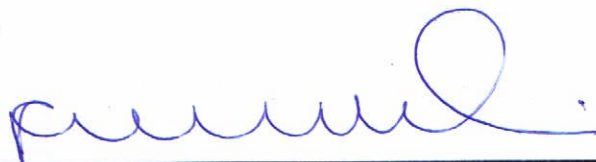
Tese (doutorado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro . Ceará . Teses. 2. Teatro brasileiro . Teses. 3. Representação teatral . Teses. 4. Movimento (Encenação) . Teses. 5. Teatro . Teses. I. Mencarelli, Fernando Antônio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **GILSON BRANDÃO COSTA**
Número de Registro **2010753210**.

Título: " O TEATRO RADICAL NA CENA CONTEMPORÂNEA DE FORTALEZA:
PESQUISA DE LINGUAGEM E O DIÁLOGO COM AS PRÁTICAS ESPETACULARES
TRADICIONAIS"




Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador - EBA/UFMG



Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo - Titular – Universidade Federal do Ceará



Profa. Dra. Francisca Rosália Silva Menezes - Titular – UNILAB



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando - Titular – EBA/UFMG

Dedico esta tese ao professor, ator, encenador e amigo Ricardo Guilherme, que sempre me motivou nos estudos do teatro, sua potente e vital paixão.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa é um processo que extrapola a individualidade do pesquisador, visto que está em permanente relação, com suas fontes ou com os parceiros, fundamentais para a investigação tomar forma e sentido. Agradecer, então, torna-se mais do que uma mera lembrança. É a certeza da cumplicidade partilhada, das mediações de saberes que se coletivizam e são necessárias para a dinâmica da vida acadêmica e social. No decorrer dos últimos quatro anos, através de leituras, escritas e exercícios práticos, dediquei parte da minha vida à construção dessa tese. Durante esse período, muitas foram as colaborações de pessoas e instituições que me ajudaram para a presente realização. Listar todos a quem sou grato pelo apoio recebido nesse trajeto é uma tarefa difícil, pois corro o risco de esquecer alguém que me auxiliou em momentos fundamentais. Desse modo, desde já gostaria de agradecer a vocês que sabem que tiveram participação nessa caminhada. Para isso, apresento o elenco de pessoas que me possibilitaram atravessar o caudaloso rio da pesquisa. Primeiramente, um agradecimento muito especial a Fernando Mencarelli, pela orientação precisa, fundamental. Orientou esse estudo com sabedoria, soube me instigar academicamente, de modo que, juntos, trabalhamos com cumplicidade e espírito dialógico na construção e no resultado desse trabalho. Aos professores do doutorado, Antonio Hildebrando, Lúcia Gouveia Pimentel, Hernani Malleta, Luiz Otávio, Mariana Muniz e Bya Braga, com quem tive a oportunidade de conviver em sala de aula, trocar experiências e ser auxiliado no caminho a ser seguido na pesquisa. A todos os colegas do doutorado, pelos valorosos debates, conversas e sugestões, ajudando-me a crescer e crescendo junto comigo. Aos atores e atrizes que participaram de montagens com o Teatro Radical, contribuindo para a dinamização da poética. Ao grande parceiro samurai dessa travessia que num processo dialógico contribuiu, e muito, para a ativação do pensamento e da linguagem: Orlando Luiz de Araújo. Aos entrevistados Chicão Oliveira, Cícero Teixeira Lopes, Tito Freire, João Andrade Joca, Eugênia Siebra, Luiza Torres, Maria Isabel, Renato Rodrigues e Wescli Psiquê. A toda equipe do espetáculo Loa: Junior Santos, Tomé Braga, Rodrigo Oliveira e ao palhaço Mário Filho. Ao Ricardo Guilherme, sujeito-objeto dessa pesquisa que partilhou com afeto

suas preciosas fontes. Ao Karlo Kardozo pela partilha das fontes audiovisuais, a Felipe Camilo, Henrique Kardozo, José Albano e Paulo Ariaman pela partilha das fotografias. À Universidade Federal do Ceará, que, através do Instituto de Cultura e Arte, do Curso de Licenciatura em Teatro e do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, possibilitou-me esses anos de estudo e aprendizagem. A SECULTFOR, pelo prêmio, na categoria Montagem e projetos Diversos, em 2011, possibilitando a produção do espetáculo Loa. A Rodrigo Oliveira pelo profundo empenho na realização e produção da encenação de Loa. Ao Regis Torquato, pelo cuidado, afeto e atenção na revisão. A Daniel Umbelino, pela partilha afetiva, a Fabrício Souza que acompanhou os passos de finalização dessa pesquisa, com a edição dos vídeos. A toda minha família, minha base, especialmente a minha mãe Francisca Brandão Costa, pelo sorriso largo, o amor sincero, por toda ajuda, compreensão e apoio. Ao saudoso Sebastião Paulo Costa, meu pai, e todos os irmãos, William Brandão Costa, Aila Brandão Costa, Silvana Brandão Costa, Gildo Brandão Costa e Aline Brandão Costa.

RESUMO

O teatro brasileiro contemporâneo foi adensado pela busca de artistas, homens e mulheres da cena que, em regiões diferenciadas do país, objetivavam, através de intensiva prática, um modo próprio de pensar e conceber a criação teatral. No Ceará, no final dos anos 1980, o ator, encenador e dramaturgo cearense Ricardo Guilherme adensou a reflexão e a cena local com a proposição do Teatro Radical, poética tangenciada pelo cruzamento de conceitos do Teatro Épico, do Teatro Pobre de Jerzi Grotowski, da Antropologia Teatral de Eugênio Barba e por intensiva interpretação da cultura brasileira. O Teatro Radical dimensionou-se na cena contemporânea cearense, provocando significativas criações tanto de montagens-solo quanto de montagens coletivas. O estudo, a compreensão e interpretação do respectivo fenômeno enunciado primam pelo diálogo interdisciplinar tendo como referência teórica a História, a Antropologia, a Etnocologia, a Estética, os Estudos Culturais e a Semiologia. Focalizamos o desenvolvimento e o movimento da prática do Teatro Radical na cena contemporânea da cidade de Fortaleza. Recortamos como pesquisa de linguagem do Teatro Radical os elementos fundamentais trabalhados em processos cênicos: o ator, as narrativas, o espectador, o diálogo com os materiais, as matrizes das práticas espetaculares tradicionais locais e as questões relacionadas ao mito e às identidades. Propõe-se a compreender e interpretar o fenômeno a partir de fundamentações, conceitos, processos cênicos e encenações realizadas pelo autor da proposição, por atuantes, por grupos e por outras experiências realizadas na escola de formação de atores - o Curso de Arte Dramática. O horizonte metodológico, perspectivando a interpretação, construção e desenvolvimento da Poética do Teatro Radical, pauta-se no estudo vertical das fontes constituídas por manifestos, entrevistas publicadas, entrevistas semiestruturadas, depoimentos, fotografias, vídeos, matérias impressas em jornais, folders das montagens e reflexões críticas.

Palavras-chave: Teatro Radical. Dramaturgia da Cena. Ator. Narrativa. Espectador. Culturas Espetaculares Tradicionais.

ABSTRACT

The contemporary Brazilian theater was based on searching for performers in different regions of Brazil: men and women who aimed, through an intensive practice, an own way of thinking and creating their plays. In the state of Ceará, for example, more specifically in the end of the 1980s, the performer and playwright called Ricardo Guilherme contributed to motivate a mature reflection and also the local setting. He proposed a theater movement named Teatro Radical, which is characterized by linking concepts of the Epic Theater, the Poor Theater (by Jerzi Grotowski), the Theater Anthropology (by Eugênio Barba) and also through an intensive interpretation of the Brazilian culture. The Teatro Radical was increased in the contemporary setting of Ceará causing important creations in solo and collective plays. In this respect, the interpretation of that phenomenon, based on a historical, social and esthetic approach, will be focused on the basis, the development and the movement of the theatrical practice in the city of Fortaleza, which is the capital of Ceará, focusing on the essential elements which are worked in performances: the performer, scripts, audience, the elements of traditional practices in local performances and also questions related to the myth and to identities. From an interdisciplinary approach, this thesis compares that interpretation based on the fields of history, esthetic, semiotics and anthropology. It is a proposal to understand and interpret that phenomenon through an analysis of principles, fundamentals and studies of plays which were done by the performer mentioned previously, by other performers, groups and also by experiences carried out in the acting school, the Dramatic Art Courses. The scientific method, which focuses on interpreting, constructing and developing of the Teatro Radical, is based on the study of sources that are consisted in interviews published, semi-structured interviews, speeches, photographs, videos, newspaper reports, playbills and critical thoughts.

Keywords: Teatro Radical. Theater movement. Play. Performer. Script. Audience.

RÉSUMÉ

Le théâtre brésilien contemporain a été densifié par la recherche d'artistes, hommes et femmes de la scène qui dans de différentes régions du pays ont eu pour but, à travers une pratique très intensive, une manière très particulière de penser et concevoir la création théâtrale. Au Ceará, à la fin des années 1980, l'acteur, metteur en scène et dramaturge cearense Ricardo Guilherme a densifié la réflexion et la scène locale avec son approche du Teatro Radical, poétique guidée, par le croisement de concepts du Théâtre Épique, du Théâtre Pauvre de Jerzi Grotowski, de l'Anthropologie Théâtrale d'Eugênio Barba et par une intensive interprétation de la culture brésilienne. Le Théâtre Radical a gagné sa force dans la scène contemporaine cearense entraînant des créations significatives en ce qui concerne les productions solo ainsi que les productions collectives. L'étude, la compréhension, et l'interprétation du phénomène susdit énoncé met en valeur le dialogue interdisciplinaire ayant comme référence théorique l'Historique, l'Etnoscénologie, l'Esthétique, les Études Culturelles et la Sémiologie. On est focalisé sur le développement et le mouvement de la pratique du Teatro Radical dans la scène contemporaine de la ville de Fortaleza. On a choisi comme recherche de langage du Théâtre Radical les éléments fondamentaux travaillés dans des processus scéniques: l'acteur, les narratives, le spectateur, le dialogue avec les matériels, les racines des pratiques spectaculaires traditionnelles locales et les questions liées au mythe et aux identités. On propose de comprendre et d'interpréter le phénomène à partir de fondements, concepts, processus scéniques, et mises en scène réalisées par l'auteur de l'approche, par des actants, groupes et par d'autres expériences réalisées à l'école de formation d'acteurs - Le Cours d'Art Dramatique. L'horizon méthodologique, donnant des perspectives à l'interprétation, à la construction et au développement de la poétique du Teatro Radical, est basé sur l'étude verticale des sources constituées par des manifestes, des interviews publiés, des interviews semi-structurés, des témoignages, des photographies, des vidéos, des articles imprimés dans des journaux, des dépliants des productions et des réflexions critiques.

MOTS-CLÉS: Teatro Radical. Dramaturgie de la scène. Acteur. Narrative. Spectateur. Cultures Spectaculaires Traditionnelles.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Não Verás País Nenhum</i>	26
Figura 2 - Espetáculo <i>Braseiro</i>	28
Figura 3 - <i>Espetáculo Viagem Pela Província do Ceará</i>	30
Figura 4 - Espetáculo <i>Matança de Porco</i>	31
Figura 5 - Espetáculo <i>Os IKS</i>	32
Figura 6 - Espetáculo <i>Lesados</i> , com o grupo <i>Bagaceira</i>	34
Figura 7 - <i>Encantrago</i> , com o Grupo <i>Expressões Humanas e Vitrine</i>	35
Figura 8 - Espetáculo <i>O Cantil</i>	36
Figura 9 - <i>Nas Encruza</i> , performance com o ator <i>Cícero Teixeira Lopes</i>	38
Figura 10 - Pesquisa de campo do grupo para montagem de espetáculo realizada com os mestres da família Ramos, em Canindé, município do estado do Ceará.....	39
Figura 11 - Espetáculo <i>Ikebana</i> , direção Danilo Pinho	40
Figura 12 - Clóvis Matias e Ricardo Guilherme em <i>O Casamento da Peraldiana</i>	42
Figura 13 - Ricardo Guilherme em <i>Apareceu a Margarida</i>	44
Figura 14 - Símbolo e Logomarca do Teatro Radical.....	57
Figura 15 - Valsa N° 6, <i>Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno</i>	65
Figura 16 - Valsa N° 6, <i>Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno</i>	66
Figura 17 - <i>A Cantora Careca</i> , Curso de Arte Dramática	70
Figura 18 - Espetáculo <i>A Serpente</i> , Curso de Arte Dramática/UFC	73
Figura 19 - Espetáculo <i>A Serpente</i> , Curso de Arte Dramática/UFC	73
Figura 20 - Espetáculo @, Curso de Arte Dramática.....	75
Figura 21 - Espetáculo @, Curso de Arte Dramática	75
Figura 22 - Espetáculo @, Curso de Arte Dramática/UFC	75
Figura 23 - <i>Curral Grande</i> – Curso de Arte Dramática/UFC.....	77
Figura 24 - Solo <i>A</i> , com a atriz Eugênia Siebra.....	79
Figura 25 - Solo <i>A</i> , com a atriz Eugênia Siebra.....	79
Figura 26 - Solo <i>A</i> , com a atriz Eugênia Siebra.....	83
Figura 27 - <i>As Idades da Loba</i> , com a atriz Ruth Guimarães	85
Figura 28 - <i>As Idades da Loba</i> , com a atriz Ruth Guimarães	86
Figura 29 - Espetáculo <i>Quem Dará o Veredicto?</i>	87
Figura 30 – <i>Babel: Solo Número 1</i>	91
Figura 31 – <i>Babel: Solo Número 1</i>	92
Figura 32 – <i>Babel: Solo Número 1</i>	92
Figura 33 - Ensaio do solo <i>Sargento Getúlio</i> , Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	111
Figura 34 - Solo <i>Sargento Getúlio</i> , Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, 1991.....	114
Figura 35 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	115

Figura 36 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	115
Figura 37 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	116
Figura 38 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	116
Figura 39 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	117
Figura 40 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	117
Figura 41 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	118
Figura 42 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	119
Figura 43 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	119
Figura 44 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	120
Figura 45 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	120
Figura 46 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	121
Figura 47 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	121
Figura 48 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	121
Figura 49 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	122
Figura 50 - Solo <i>Sargento Getúlio</i>	122
Figura 51 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	129
Figura 52 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	130
Figura 53 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	130
Figura 54 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	131
Figura 55 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	131
Figura 56 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	132
Figura 57 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	132
Figura 58 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	133
Figura 59 - Solo <i>Flor de Obsessão</i>	133
Figura 60 – Solo <i>Flor de Obsessão</i>	146
Figura 61 - Ricardo Guilherme em 68.com.br	148
<i>Figura 62 - Eugênia Siebra em 68.com.br</i>	148
Figura 63 - Eugênia Siebra em 68.com.br	148
Figura 64 - Suzy Élide em 68.com.br	149
Figura 65 - Suzy Élide em 68.com.br	149
Figura 66 - Eugênia Siebra em 68.com.br.....	150
Figura 67 - Eugênia Siebra em 68.com.br.....	150
Figura 68 - Eugênia Siebra em 68.com.br	150
Figura 69 - Ghil Brandão em 68.com.br.....	152
Figura 70 - Ghil Brandão em 68.com.br	152
Figura 71 - Eugênia Siebra em 68.com.br.....	153
Figura 72 - Eugênia Siebra em 68.com.br	170
Figura 73 - Solo <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	172
Figura 74 - Solo <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	172
Figura 75 - Solo <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	173
Figura 76 - Solo <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	181

Figura 77 - Eugênia Siebra no cortejo do Az de Ouro, 2001	182
Figura 78 - Ghil Brandão no cortejo do maracatu Az de Ouro, 2001	185
Figura 79 - Eugênia Siebra no espetáculo <i>Merda</i>	185
Figura 80 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo <i>Merda</i>	1876
<i>Figura 81 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo Merda</i>	187
Figura 82 - Ghil Brandão, no espetáculo <i>Merda</i>	188
Figura 83 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo <i>Merda</i>	189
Figura 84 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo <i>Merda</i>	189
Figura 85 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo <i>Merda</i>	189
Figura 86 - Eugênia Siebra no Cortejo do Maracatu Az de Ouro, 2001	192
<i>Figura 87 - Ghil Brandão e Graco Alves no Cortejo do maracatu Az de Ouro, 2002</i>	198
Figura 88 - Primeira leitura dramática do texto <i>Loa</i>	198
Figura 89 - Experimento de <i>Loa</i> com estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro - UFC.....	199
Figura 90 - Ensaio aberto de <i>Loa</i> no Espaço Casa	200
Figura 91 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	205
Figura 92 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	206
Figura 93 - Coro do espetáculo <i>Loa</i>	207
Figura 94 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	208
Figura 95 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	209
Figura 96 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	210
Figura 97 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	212
Figura 98 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	213
Figura 99 - Espetáculo <i>Loa</i> no IV Manifesta, no Teatro SESC-SENAC Iracema	214
Figura 100 - <i>LOA</i> , Apresentação no Teatro Universitário	215
Figura 101 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	216
Figura 102 - Espetáculo <i>Loa</i> , no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno	218
Figura 103 - Espetáculo <i>Loa</i> no acampamento do Salve o Cocó	218
Figura 104 - Espetáculo <i>Loa</i> no IV Manifesta, no Teatro SESC-SENAC Iracema	219
Figura 105 - Espetáculo <i>Loa</i> no IV Manifesta, no Teatro SESC-SENAC Iracema	220
Figura 106 - Espetáculo <i>Loa</i> no acampamento do Salve o Cocó	221

LISTA DE SIGLAS

ATRL - Associação de Teatro Radicais Livres

CAD - Curso de Arte Dramática

FESTA - Federação Estadual de Teatro Amador

ICA - Instituto de Cultura e Arte

SECULT-CE - Secretaria de Cultura do Ceará

SECULTFOR - Secretaria de Cultura de Fortaleza

TR - Teatro Radical

TRB - Teatro Radical Brasileiro

UFC - Universidade Federal do Ceará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 - O TEATRO RADICAL NA CENA CONTEMPORÂNEA DE FORTALEZA: GÊNESE, FUNDAMENTOS, CONSTRUÇÃO E MOVIMENTO	25
1.1 Contextualizando a cena contemporânea do teatro em Fortaleza	25
1.2 Tecendo a poética do teatro radical: os fundamentos teóricos, estéticos, o diálogo com a teoria teatral, a cultura brasileira, os conceitos e os procedimentos	49
1.3 “Partimos para a experimentação concretamente teatral”: <i>valsa n° 6</i>, o primeiro experimento cênico	61
1.4 O movimento do teatro radical: experiências e partilhas	68
1.4.1 Processos de criação no contexto do Curso de Arte Dramática.....	68
1.4.2 A montagem do Solo A, da Associação de Teatro Radicais Livres.....	78
1.4.3 Os experimentos cênicos de grupos e atores.....	83
1.4.3.1 <i>As Idades da Loba, do Grupo MenosPausa</i>	84
1.4.3.2 <i>Quem Dará o Veredicto?</i>	87
1.4.3.3 <i>A performance do ator-dançarino em Babel: Solo Número 1</i>	88
1.4.3.4 <i>Aspectos do processo de criação e composição da montagem</i>	89
1.5 A realização das mostras do teatro radical: socialização coletiva das produções artísticas	92
CAPÍTULO 2 - DRAMATURGIA DA CENA: O ATOR, A NARRATIVA E O ESPECTADOR	95

2.1 A experimentação com narrativas em montagens solos e em grupo: romance, contos, relatos, memórias	102
2.1.1 O ator rapsodo nas montagens solos	105
2.2 <i>Sargento Getúlio</i>: o romance no corpo-voz do ator- criador-encenador	107
2.2.1 Dramaturgia da montagem e análise do espetáculo	109
2.3. A artesanaria do ator-rapsodo em <i>Flor de Obsessão</i>	124
2.3.1 Composição dramaturgica e análise do solo	126
2.4 Rapsódia e gestus: a tessitura da escrita cênica de <i>68.com.br</i>	137
CAPÍTULO 3 - O DIÁLOGO COM AS PRÁTICAS ESPETACULARES TRADICIONAIS CEARENSES: CULTURA, MITO E IDENTIDADES	
3.1 A peleja do cearense na condição de “judeu errante” em <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	163
3.2. <i>Merda!</i> Dialogando e experienciando com as culturas populares tradicionais cearenses	176
3.2.1 Tessitura e composição da encenação	182
3.3 <i>Loa</i>: diálogo e reinvenção com as matrizes do maracatu	195
3.3.1 A tessitura, os passos, o processo de composição da encenação de <i>Loa</i>	196
3.3.2 <i>Loa</i> : o cortejo cênico em movimento	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
REFERÊNCIAS	226
ANEXO	243

INTRODUÇÃO

Como sabemos, não existe o “teatro”, existem “teatros”. Teatros muito diferentes entre si, que se utilizam de diferentes matrizes no processo de criação do próprio fenômeno. Há teatros que partem do texto dramático, outros de imagens coletadas, outros de experiências vividas, outros ainda de técnicas já constituídas. (BONFITTO, 2006, p. 127).

No final dos anos 1980, o povo brasileiro e seus artistas estavam vivendo intensa vida social consolidados na luta das “Diretas Já”, movimento que reivindicava a eleição democrática para presidente, o que veio a ocorrer em 1989 junto à instauração da constituinte. A redemocratização levou o povo às ruas, e, em vários centros culturais do país, artistas ensejavam debater, via cena, temas nacionais.

Surgia a necessidade de pensar e problematizar o Brasil e sua cultura a partir de um olhar para todo o País, não se circunscrevendo aos eixos hegemônicos da indústria cultural. Ricardo Guilherme, ator, encenador e dramaturgo cearense, lança-se a esse desafio e cria, no contexto do teatro cearense, o Teatro Radical Brasileiro (TRB):

O Brasil na esfera econômica e política enfrenta uma crise de caráter ético e moral que emperra o processo de redescoberta do país como um espaço potencialmente viável sobretudo pelo testemunho da sua cultura. É inadmissível a tendência em consagrar a crise brasileira como se fosse crônica, irreversível e não circunstancial. O Teatro Radical Brasileiro se contrapõe a essa desesperança que nos enfraquece enquanto povo, se impõe ante todo esse neocolonialismo cultural que massifica, desestimula nossos impulsos criativos, ao engendrar uma teoria e uma prática que pretendem recuperar a autoestima do brasileiro e a potencialidade inventiva do Teatro. (GUILHERME, 1991).

Guilherme provocou, assim, num primeiro momento, através dos manifestos publicados em jornais de Brasília e Fortaleza, uma proposição que objetivava, via cena, pensar a cultura brasileira em sua pluralidade e singularidade, mediante um olhar crítico e reflexivo. Os princípios esboçados na escrita dos manifestos adquiriram relevo, estado de arte na cena, materializando os sentidos da escrita e da *poiesis* proposta pelo autor, ator e encenador.

O presente estudo é fruto de um duplo movimento: a busca por inscrever e interpretar o fenômeno na perspectiva contextual, estético-teatral, semiológica e antropológica; e a análise de processos, dos desdobramentos

apreendidos na vivência e experiência com o Teatro Radical, na condição de ator e encenador. Cruzam na pesquisa tanto o olhar histórico, reflexivo e interpretativo do Teatro Radical na cena contemporânea do teatro em Fortaleza, quanto a análise dos processos criativos, cruzando parte de minha experiência como atuante em práticas cênicas do Teatro Radical.

Durante mais de vinte anos na cena contemporânea cearense, o Teatro Radical vem desenhando e demarcando suas singularidades, primando por intensiva prática através da laboração cênica. Concretizou na cena da cidade uma práxis artística e uma experiência estética e política, visto que, durante esse período, primou-se por fecundo diálogo norteado por princípios éticos e estéticos, materializados na artesanania das encenações, no corpo-voz de atores e atrizes.

No curso desse tempo, foram realizados diversos trabalhos, que passaram a constituir um repertório de solos e de montagens coletivas. Ricardo Guilherme e atuantes da cidade procuraram perspectivar e acionar junto aos espectadores de Fortaleza uma leitura crítica, amalgamando a visão questionadora e o espírito lúdico, a sensibilidade.

O projeto cênico do Teatro Radical, gerado e semeado por Ricardo Guilherme, repercutiu na cena local, tocando em outros corpos, acionando outras vozes. Sentindo-se impulsionados pela proposição, grupos e atuantes abriram-se ao diálogo criativo, produzindo com o autor e dando urdidura à proposta. Cada artista, com seu modo próprio de conceber a cena, acionou maneiras de criar diferenciadas e singulares.

Como espectador e estudante do Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Ceará, presenciei os primeiros impulsos cênicos do projeto do TR e passei, assim, a ser tocado pela cena. Na respectiva escola, estabeleci fecunda relação criativa com o professor de História do Teatro Brasileiro, Ricardo Guilherme, e, simultaneamente, presenciei os primeiros experimentos cênicos: *Valsa N° 6 (1990)* e *Sargento Getúlio (1991)*. Essas experiências, nunca esquecidas, nutriram meu primeiro olhar de espectador e ficaram marcadas em meu corpo-memória, vindo agora a fazer parte da presente escrita acadêmica:

[...] A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações.

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra e “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1999, p. 47).

O encontro com a primeira montagem, *Valsa N° 6*, de Nelson Rodrigues, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, gerou certo impacto, e, em seguida, tive a oportunidade, enquanto estudante, em formação em teatro, de participar e vivenciar no corpo-voz os princípios da poética radical com o processo de encenação de *Senhora dos Afogados*, novamente um reencontro de Ricardo Guilherme com o dramaturgo Nelson Rodrigues.

Depois de viagens realizadas em busca de outros conhecimentos, momento em que ingressei no bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília (UNB), retornei à cidade, na condição de professor efetivo, para lecionar a disciplina de História do Teatro no Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Ceará. Reencontrei Ricardo, que já vinha num profícuo processo criativo com suas montagens-solo *Sargento Getúlio (1991)* e *Flor de Obsessão (1994)*, obtendo calorosas recepções em passagens por festivais e teatros no Brasil e em Portugal. Ricardo Guilherme, então, motivado por disseminar a poética, provocou a criação, juntamente com seus ex-alunos — novos atores e atrizes — a Associação de Teatro Radicais Livres (ATRL), grupo que motivou todo um movimento teatral na cena da cidade através de montagens, oficinas e realizações de seminários e mostras.

A pesquisa que ora está sendo gestada e concretizada é fruto dessa experiência mediada sobretudo pela prática: maneiras de tecer materializadas em processos cênicos, ora como ator, ora como encenador, estabelecendo relações — “*partilhas do político e do sensível*”¹ — com o espectador, vivenciando sensações de êxtase e entusiasmo dionisíaco que margeiam o acontecimento teatral.

Na condição de pesquisador, vejo-me na outra margem, a de pensar com um olhar distanciado e analítico, porém sem negar a fruição subjetiva, imanente à pesquisa pela qual procuro amalgamar a reflexão teórica produzida durante esse tempo e enxergando o desafio de organizar e sistematizar feitura e sentidos do Teatro Radical para a cena contemporânea do teatro cearense.

¹ Expressão conceitual do filósofo francês Jacques Rancière

Toda pesquisa implica, em princípio, por paradoxal que pareça, um conhecimento e um desconhecimento; conhecimento no sentido de impressões advindas do fenômeno, condição sine qua non da pesquisa, pois se não tem ideia do que procura ao construir seu objeto, o pesquisador não o pode procurar, e desconhecimento, no sentido de que o pesquisador não percebe, nesse momento, aspectos do objeto que não se dão imediatamente ao olhar, porque, se já sabe tudo do objeto, o pesquisador não tem uma pesquisa a fazer. (SOBRAL, in BRAIT, 2008, p.115).

Assim, no contexto dessa pesquisa, a experiência do artista se complementa com a do pesquisador, que, numa relação dialógica, geram “novos” significados, mediados por modos de ler um objeto, parte de seu trajeto criativo. Não objetivo dar conta do todo, mas de partes que revelem a inscrição social e histórica e a singularidade do objeto. Sabemos que a polissemia, a multiplicidade, é intrínseca a todo objeto que nos propormos a pensar e tecer leituras. Para que os caminhos consigam ser percorridos e as ideias buscadas e pensadas consigam dialogar com o outro, o pesquisador precisa traçar planos, eleger aspectos e fazer recortes a fim de traçar e gerar horizontes de compreensão do objeto.

Esta pesquisa está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, na perspectiva de tecer os significados motivadores da gestação e maturação do Teatro Radical, torna-se fundamental um olhar ampliado e vertical para os múltiplos aspectos que envolvem a cena na cidade de Fortaleza, demarcando a percepção e inscrição histórica do objeto. Nesse sentido, operacionalizo uma análise historiográfica, narrando e descrevendo, a densidade da cena no local enunciado, procurando, criteriosamente, contextualizar o objeto a partir dos vetores artísticos, intrínsecos ao campo do teatro, mesmo sabendo que lacunas sempre existirão. Salienta Tânia Brandão (2006, p.114):

O teatro é uma arte temporal, quer dizer histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo e esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais, objetivamente, em função da história.

A demarcação temporal foi fundamental para balizar a historicidade do fenômeno elegido. Para isso, estabeleço como parâmetro parte das realizações cênicas na cidade de Fortaleza, materializadas no curso dos anos 1980 a 2010. Detalho parte da produção desse período tendo como referencial as criações de grupos, atores e atrizes e de instituições de ensino.

Perspectivando a compreensão e interpretação dos significados que emergem das criações cênicas, tenho como parâmetro a análise-reconstituição teorizada por Pavis (2003, p. 07):

A análise-reconstituição se dedica sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo pois conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos. Poderá se tratar do local e do público de uma certa noite, de suas expectativas, de sua composição sociocultural, mas também do local e das circunstâncias concretas da representação.

As fontes colhidas tornam-se, então, o esteio, o parâmetro para a análise. São fotografias, reportagens em jornais impressos, depoimentos de atores, entrevistas semiestruturadas, programas de espetáculo e documentos em vídeo. Construída a produção cênica no contexto da cidade de Fortaleza, analiso as fundamentações do Teatro Radical e em seguida descrevo e analiso o primeiro experimento cênico.

O impacto artístico e social da proposição na cena local é interpretado a partir de intensiva produção de montagens realizadas por grupos e atuantes. A relevância da contextualização nos possibilita um olhar crítico e vertical, visto que o objeto em análise não está isolado de seu local e de seu tempo. A historicidade é parte concreta da dinâmica de todo fenômeno cênico. No curso desse tempo de gestação, maturação e disseminação do TR² na cidade de Fortaleza, diversos fatores sociais, culturais, políticos e artísticos foram provocadores para construções de montagens.

No segundo capítulo, analisarei a dramaturgia da cena na ótica do Teatro Radical a partir dos conceitos e procedimentos que geraram processos criativos, tendo como base e escolhas o gênero narrativo: romances, contos, depoimentos, relatos e memórias. Problematizo a questão a partir dos conceitos de rapsódia, ator rapsodo e gestus, visto que configuram caminhos de pesquisa do Teatro Radical no que concerne ao modo de concepção da cena. O conceito de ator rapsodo torna-se emblemático no modo de ver e pensar a ação e a posição do ator em cena. Passo, então, a ter como referencial e parâmetro as montagens *Sargento Getúlio (1991)*, *Flor de Obsessão (1994)* e *68.com.br (1998)*.

² A abreviação TR refere-se ao Teatro Radical, que será utilizada no curso da presente escrita.

No terceiro capítulo, estabeleço o diálogo do Teatro Radical com as culturas espetaculares tradicionais, tendo como referencial as práticas que nutriram processos criativos, e que deram relevo para compreensão das noções de mito e de identidades pensadas pela poética do TR. Essa relação tornou-se etapa substancial para a maturação do pensamento e de sua inserção na cena contemporânea da cidade. Analiso o conceito das práticas espetaculares tradicionais e suas resignificações pelo teatro a partir da noção de conhecimento incorporado de Hastrup (2009). Tenho como material as montagens *A Divina Comédia de Dante e Moacir* (2000) *Merda* (2002) e *Loa* (2013).

As referências teóricas que balizam a presente pesquisa estabelecem o diálogo com historiadores, pensadores da linguagem do teatro e antropólogos. Da História, tornou-se fundamental a noção de contexto, de sujeito histórico e de experiência. Para isso, tive como parâmetro epistemológico os estudos de historiadores e pensadores do teatro: Yan Michalski, Marta Isaacsson, Beth Rabetti e Tânia Brandão. Da teoria teatral, foram imprescindíveis os estudos de Bertold Brecht, Jerzi Grotowski, Eugênio Barba, Marco de Marinis, Patrice Pavis e Matteo Bonfito. Da Antropologia, foi importante tomar o conceito de cultura enquanto sistema simbólico e teia de significados, assim como o procedimento da descrição densa proposto por Clifford Geertz, bem como a noção de conhecimento incorporado de Kirsten Hastrup.

Quanto à metodologia, trata-se de um caminho necessário que traçamos para compreender e interpretar verticalmente o objeto, extraindo sentidos de ângulos diferenciados, fundamental para a concretização de uma pesquisa, visto que objetiva nortear horizontes de conhecimentos para pesquisadores, artistas e leitores, revelando, assim, a socialização de uma produção escrita. Neste sentido, tive como suporte fontes compostas por entrevistas semiestruturadas com atores, atrizes e diretores que experienciaram processos de criação com a poética do Teatro Radical. Adicionam-se o levantamento e análise de fontes impressas de jornais, bem como críticas publicadas, e fotografias das montagens. As fotografias ganham relevo na leitura e análise das encenações na perspectiva de que, através das

imagens, possamos compreender melhor os gestos e as ações fundamentais do Teatro Radical na composição das cenas.

O Teatro Radical, que se dimensionou na laboração das montagens disseminadas e na recepção junto ao público, vem suscitando trabalhos acadêmicos em diversos âmbitos. A presente tese propõe-se a somar a estudos realizados, procurando abrir outros caminhos de investigação, visto que o fenômeno provoca variados campos de estudo.

No ano de 2006, no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, a atriz e professora Maria Ednéia Gonçalves Quinto defendeu a dissertação *As Significações sobre o Trabalho da Imaginação na Artesania da Cena do Teatro Radical Brasileiro* orientada pela professora Dr.^a Ângela Bessa Linhares. A partir das experiências com o TR nas montagens *A Serpente* (1999) *A Menina dos Cabelos de Capim* (2001) e *Tempo Temporão* (2005), a atriz e acadêmica elegeu *Tempo Temporão* como material cênico a ser investigado. Focalizou o processo de artesanaria da montagem tendo como referencial o conceito de imaginação de Gaston Bachelard, na perspectiva de aprofundar o sentido da fabulação no Teatro Radical.

Em 2012, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro, o ator e produtor José de Ipanema Pompeu de Souza Brasil defendeu a dissertação *O Ator Radical: Fabulação, Presença e Mito*³ orientado pelo professor Dr. José Ligiéro. A partir da experiência no Curso de Arte Dramática, em 2007, o ator e acadêmico interessou-se pela pesquisa com o Teatro Radical. No curso, teve contato com Ricardo Guilherme como professor e também como ator e encenador. No período, Ricardo ministrava aulas-espetáculo no Teatro Universitário e sempre apresentava seus solos de modo a possibilitar o contato dos estudantes com suas criações.

Em 2013, a atriz, diretora e dramaturga Suzy Élide defendeu a tese de doutorado intitulada *Dialogismo e Processos de (Auto) Formação em Teatro: O Elogio da Experiência*, no Programa de Pós-Graduação Em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará. Suzy Élide foi

³ A respectiva dissertação, publicada em 2014, foi lançada nacionalmente pela Livraria Cultura com prefácio da encenadora cearense Fran Teixeira e reflexões do professor da UNIRIO Zeca Ligiéro.

estudante do Curso de Arte Dramática e uma das fundadoras da ATRL⁴, com intensiva participação em montagens do TR como atriz e assistente de direção de montagens.

A produção bibliográfica acerca do teatro cearense, no que concerne aos estudos históricos, estéticos, semióticos ou de outra natureza, por mais que tenham avançado nos anos 2000, ainda não respondem à profícua produção prática. Neste sentido, o estímulo ao pensamento teórico, na perspectiva de pesquisas, que suscitem reflexões, leituras e interpretações tornam-se substanciais para que as gerações do presente e do futuro possam ter a compreensão da arte do teatro, que, por sua natureza efêmera, geralmente é esquecida após o instante do acontecimento, gerando, assim, um grande “vazio” na memória da cidade.

A reflexão teórica concretizada em pesquisas soma-se ao encontro vital entre ator e espectador, abrindo caminhos que possam estimular leituras, mediar compreensões, nortear visões que estimulem e agucem a reflexão crítica do leitor ou de pessoas que possam nutrir o diálogo com a cena.

⁴ No curso da escrita utilizarei a abreviação ATRL referente à Associação de Teatro Radicais Livres.

CAPÍTULO 1

O TEATRO RADICAL NA CENA CONTEMPORÂNEA DE FORTALEZA: GÊNESE, FUNDAMENTOS, CONSTRUÇÃO E MOVIMENTO

1.1 Contextualizando a cena contemporânea do teatro em fortaleza

O teatro sempre me pareceu constituir expressão de uma luta contra a efemeridade da vida. Uma busca paradoxal de vitória sobre a morte, travada por uma forma artística onde o efêmero constitui a essência e o poder de encantamento. (ISAACSSON In: CABRAL, 2006, p.82).

A cena contemporânea caracteriza-se por experimentações fronteiriças entre encenação e performance, recusa e resignificação da tradição teatral focada no texto dramático, releitura dos clássicos, invenção de outros modos de escritura, busca por novas formas e espaços face ao impacto das mídias e das tecnologias, bem como pela redescoberta das práticas espetaculares tradicionais, como muito bem assinala os estudos da Etnocologia.⁵ O teatro na cidade de Fortaleza, capital cearense, não ficou incólume a essa tendência, matizada por experiências múltiplas. O Teatro Radical Brasileiro⁶, preconizado pelo ator, encenador e dramaturgo Ricardo Guilherme, estruturou-se e ganhou forma e sentido no respectivo tempo-espaço da cena local. Perspectivando a inscrição histórica e estética do respectivo objeto, farei primeiramente uma contextualização a partir da produção de grupos, atuantes e instituições que moldaram e deram sentidos, formas e modos de pensar, criar e conceber a linguagem do teatro no

⁵ Disciplina criada em 1995, em Paris, no Colóquio de Fundação do Centro Internacional de Etnocologia, com apoio da UNESCO, aglutinando diversos pesquisadores do mundo, dentre eles o baiano Armindo Bião, que criou uma linha de pesquisa, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, perspectivando a investigação de práticas espetaculares no Brasil. Concretizou pesquisas e publicações variadas de todas as regiões brasileiras, focalizando e dando relevo às práticas culturais organizadas e realizadas por artesãos, homens e mulheres, de grupos, comunidades, organizações coletivas, etc..

⁶ Na fase inaugural, nos primeiros manifestos publicados, Ricardo Guilherme nomeia sua proposição de Teatro Radical Brasileiro (1988). Tratava-se de enfatizar a cultura brasileira a partir da noção de brasilidade, aprofundando os sentidos sociais e políticos. Com a maturação da poética, o autor optou por equacionar, sintetizar a proposta de Teatro Radical, visto que já estava posto em sua proposição uma visão transcultural. E a ênfase com o termo brasileiro poderia soar como uma visão excludente da cultura estrangeira. Nesse sentido, o Teatro Radical propunha-se também a trabalhar com a dramaturgia de outros países, o que veio a acontecer com as montagens *Quarteto (1991)*, de Heiner Muller e *A Cantora Careca (1994)*, de Eugene Ionesco.

respectivo tempo.

A cidade de Fortaleza vivia um momento de transição sócio-política no final dos anos 1980, revelando impasses, crises e incertezas, sem que isso significasse condição para frear o pensamento, a criação e a produção artística. Ainda que distante geograficamente dos centros hegemônicos da indústria cultural e da mídia do País, presentes, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro, constituía-se como um lugar onde estavam sendo pensadas e gestadas criações cênicas antenadas com visões e práticas da cena contemporânea nacional e internacional. Encenadores, *performers*, atores, dançarinos e dramaturgos lançaram-se aos desafios ora procurando romper com o “passado”, ávidos pelo diálogo com as tecnologias emergentes, ora procurando uma ruptura com o fascínio exercido por elas, lançando-se no movimento das descobertas, configurando novas visões. Argumenta Barroso (2002, p. 30):

O teatro dos anos 80, no Ceará, foi marcadamente de transição, entre um teatro de resistência advindo da década anterior, e um teatro que quebrava seu isolamento provinciano, ampliando o intercâmbio com outros centros nacionais e internacionais, e encaminhava-se em direção ao profissionalismo.

No cerne dessas buscas e experimentações, tivemos espetáculos como *Não Verás País Nenhum* (1987), adaptação do romance de Ignácio de Loyola Brandão, executada por Acácio Montes e Júlio Maciel, com uma trupe heterogênea de atores, que provocou efusiva recepção na forma de construção e atuação do espetáculo.

Figura 1 - *Não Verás País Nenhum*



Foto: Yuri Vasconcelos. Fonte: Acervo de João Andrade Joca

A temática acerca do caos no meio ambiente — devido à destruição das fontes naturais e da escassez de água — foi concebida de forma inovadora. A utilização de uma plástica visual constituía uma forma-força sem sacrificar ou negligenciar a interpretação dos atores, ao contrário, potencializando-os no limite.

O referido espetáculo participou de vários festivais em diferentes regiões brasileiras, sendo sempre muito bem recepcionado e recebendo vários prêmios em mostras de teatro. Argumenta Maciel:

Atribuo o sucesso do espetáculo às saídas cênicas encontradas por nós. Lançamos mão de uma linguagem mais cinematográfica. Nada de cenários fixos. A luz e a música têm papéis preponderantes. Tudo é interligado, nada é gratuito. A própria peça não tem gênero. Acho que o sucesso está nesta mistura de gêneros, nesta coisa indefinida. (*A Volta de Não Verás País Nenhum*, Diário do Nordeste, 1987).

O discurso do encenador revela princípios estéticos que vinham sendo experimentados na cena dos anos 1980, entre eles a escolha por linguagens que não eram necessariamente escritas para a cena. Assim, elegeu-se um romance com temática pertinente à discussão, e não um texto previamente elaborado. Usou-se como recurso cênico o diálogo com as várias expressões artísticas, identificando, assim, a encenação como hibridização de linguagens.

Na trilha experimental, Artur Guedes, do Grupo Raça, provocou a descoberta de Joaquim de Campos Leão, o Qorpo Santo, autor pouco encenado no Brasil e desconhecido dos cearenses. O encenador, a partir dos textos *Eu Sou Vida*, *Eu Não Sou Morte* e *A Separação dos Dois Esposos*, compôs uma dramaturgia cênica intitulada *Qorpo Santo, O Tango* (1986). O público era recebido no teatro com vinhos e ao som de boleros, na instalação de um cabaret-teatro, onde os atores estimulavam o público a dançar e beber antes da instauração da cena com os textos enunciados.

Afirma ter sido influenciado por Antonin Artaud [...] Artur Guedes ama o desafio e os coloca propositadamente diante de si, persegue o inusitado, aplica propostas novas, inova, inova, para ele não conta o que já sabe, sabe o que ainda não conta e entre as suas diferentes formas de tratar o teatro já montou um espetáculo no curto prazo de uma semana, mudou toda a estrutura da peça na hora da apresentação sem haver combinado com os atores nem com o iluminador. Essa façanha aconteceu com *O Auto de Inês Pereira*, atualizada por Artur. (HONÓRIO, 2002, p.80).

Para a cena teatral em Fortaleza, manifestava uma inovação significativa, visto que confrontava com as concepções tradicionais de utilização do espaço e da relação do acontecimento teatral com o público. Artur Guedes trouxe, através de suas experimentações e de criações dramáticas próprias, a abertura para se pensar a linguagem teatral em perspectivas ousadas de ruptura com as convenções.

Figura 2 - Espetáculo *Braseiro*



Fonte: Júnior Fernandes

A ousadia em experimentações adentrava em espaços não convencionais. Várias esquetes e performances musicais foram executadas em bares da cidade, com destaque para a performance *Eglantine Salette*,⁷ protagonizada por Gonçalves da Silva. Artur Guedes inspirou encenadores e atores a repensar a prática cênica, sempre com uma verve focalizada no humor crítico, sarcástico. Revelou atores e atrizes que continuam atuando na cidade, entre os quais Marta Aurélia, Marcos Amaral e Beto Menéis.

No que concerne ao papel institucional, que muitas vezes fica aquém dos processos e do pensamento artístico, coube à SECULT-CE (Secretaria de Cultura do Estado do Ceará), administrada por Violeta Arraes⁸, a

⁷ Comédia musical realizada em bares da cidade, protagonizada pelo ator Gonçalves da Silva. Paródia às divas e celebridades.

⁸ Secretária de Cultura do Estado, cuja gestão foi responsável pela restauração do Theatro José de Alencar e intercâmbios com companhias, diretores e atores do cenário nacional e internacional, dentre os grupos o Odin, com apresentação de *O Castelo de Holstebro*, direção de Eugênio Barba e interpretação da atriz Júlia Varley. Durante o período em que estiveram em

articulação da vinda para o Ceará dos atores Georges Bigot e Maurice Durozier, do *Theâtre du Soleil*, em 1987, que viriam ministrar uma oficina. A secretária conhecia o grupo, pois havia morado em Paris durante o período da ditadura, quando recebeu asilo político.

A oficina, que foi ministrada para mais de oitenta atores de Fortaleza, estendeu-se à região do Cariri e concretizou trocas significativas entre os ministradores e os atores locais. Com estendido tempo de duração, os franceses usaram como metodologia exercícios práticos de improvisação e técnicas de composição respaldadas nas máscaras da Comédia dell'Arte. A passagem dos membros do *Théâtre du Soleil* pela cidade foi profícua. Conforme argumento de Barroso, suscitou o surgimento de novos grupos, visto que juntou num mesmo processo várias gerações ávidas por novas aprendizagens.

A década se encerra com dois acontecimentos sinalizadores do que deveria ocorrer nos anos 90. Em primeiro lugar, as oficinas ministradas, em Fortaleza e no Crato, por Georges Bigot e Maurice Durozier, então atores do primeiro time do *Théâtre du Soleil*, companhia parisiense dirigida por Ariane Mnouchkine [...] não apenas influenciaram fortemente o fazer teatral de alguns grupos, como inspiraram a formação de vários deles, entre os quais a Cia. Mais Caras, de Cláudio Ivo, e o Teatro Lua, de Ângela Escudeiro. Em seguida a recuperação, reforma e ampliação do Teatro José de Alencar [...] que transformaria nossa principal casa de espetáculos num grande centro de convivência, formação, criação e difusão das artes cênicas. (BARROSO In: HONÓRIO, 2002, p.32).

A cidade, já em “outro” processo político, passou a ser administrada pelo “governo das mudanças”, um grupo de empresários de oposição à política dos coronéis que durante décadas dominavam respaldados pelo regime ditatorial. O projeto cultural do “novo” governo, tendo à frente o empresário Tasso Jereissati, era promover o estado junto à mídia nacional através de uma política progressista, antenada com o discurso de uma modernidade tardia. Detentor de um capital político emergente, Tasso Jereissati almejava visibilidade mais do que uma política cultural permanente para a cidade e o estado.

Mesmo face à política neoliberal, o movimento teatral em Fortaleza iniciou a década de noventa assinalando conquistas necessárias e importantes

Fortaleza, Eugênio Barbaa e Júlia Varley estiveram no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, onde assistiram ao ensaio do Solo *Sargento Getúlio*, com Ricardo Guilherme.

para a cidade. Em 1991, a reinauguração do Teatro José de Alencar, articulada por Violeta Arraes, pontuou significativo momento, visto que o espaço sempre foi a principal casa de espetáculos da cidade, para onde convergiam grupos e montagens.

Figura 3 - *Espectáculo Viagem Pela Província do Ceará*



Fonte: <http://notasdator.blogspot.com.br>

A reinauguração aglutinou atores de várias gerações em torno do espetáculo *Narração da Viagem pela Província do Ceará* (1991), figura 03, encenação de Aderbal Freire-Filho tendo como eixo dramático narrativas de autores cearenses. Tratava-se de uma saga épica que, através das variadas narrativas, reconstituía a memória de parte da cultura cearense.

A cidade sempre esteve aberta aos intercâmbios, às residências artísticas. Fez parte desse substancial contato a encenadora alemã Nehle Frank, que hoje reside em Salvador. Nesse período com atores de Fortaleza, Nehle Frank adaptou para o contexto cearense o texto do dramaturgo austríaco Peter Turrine, intitulado *Matança de Porco*, com a Cia Teatral Sol Sucesso.

A montagem provocou uma efusiva recepção, arrebatando vários prêmios em festivais regionais e nacionais, tendo como significativo diferencial a força, a potência interpretativa do coletivo de atores formado por Jô Grangeiro, Cláudio Jaborandi, Danilo Pinho, Paulo Ess e Rodger Rogério e João Andrade Joca, com relevo na interpretação do ator João Andrade Joca,

que recebeu além de prêmios locais e regionais, o prêmio de ator no Festival Nacional de Teatro, promovido pela Confederação Nacional de Teatro amador, em 1996, no Rio Grande do Sul. A figura 04 nos apresenta uma das cenas do espetáculo:

Figura 4 - Espetáculo *Matança de Porco*



Fonte: Acervo de João Andrade Joca

A então criação do Instituto Dragão do Mar, em 1996, objetivava um Centro de Formação em Artes Cênicas. Para a concretização do projeto, houve intercâmbios com professores ligados aos centros acadêmicos de estudos e formação de atores e diretores da USP, UNIRIO, UNICAMP e UNB, além de representações locais. O foco do curso foi direcionado para a formação de encenadores, dramaturgos, coreógrafos e cineastas. Motivou a participação de vários encenadores, atores, dançarinos, cineastas e dramaturgos da cidade, visto que se tratava de um projeto multidisciplinar. Ainda que tenha sido um projeto subordinado à esfera governamental, severamente criticado pelo modelo de formação, que objetivava a visibilidade da produção junto à mídia nacional, os frutos desse encontro foram notórios e promissores. Resultou em várias criações e experimentações, visto que cada estudante-diretor, além de participar de disciplinas teóricas e práticas, montavam seus próprios espetáculos, orientados por um professor-encenador.

O diálogo entre as produções dos cursos de direção e dramaturgia foi profícuo para a cena da cidade enquanto intensivo laboratório de dramaturgos locais, pois serviu de intensiva pesquisa dos encenadores-estudantes numa prática contínua de atores e atrizes. Artur Guedes, Fabíola Liper, Marcos Barbosa, Caio Quinderé, Aldo Marcozi, José Mapurunga, Edilberto Mendes, entre vários outros, puderam concretizar suas escritas dramáticas, visto que se tratava dos objetivos do projeto.

A cena teatral cearense deu saltos com os espetáculos, aquecendo a produção dos dramaturgos, atores e diretores, trazendo para os teatros da cidade expressivo público. Provocou significativos intercâmbios e colocou o respectivo projeto de formação em destaque. Como resultado de conclusão da primeira turma, em 1999, foi feita a montagem de *Os Iks*, extraído do livro *O Povo da Montanha*, de Colin Turnbull, adaptação para o teatro de Peter Brook, tradução de Lúcio de Cirene Navarro, Marcília Rosário da Silva e Celso Nunes. Os alunos-assistentes de direção de Celso Nunes participaram de todo o processo de montagem.

Figura 5 - Espetáculo *Os IKS*



Fonte: <http://notasdator.blogspot.com.br>

Acerca da encenação, salientou a pesquisadora e espectadora Mailma de Sousa:

Em cartaz desde 12 de dezembro, a imprensa divulga que mais ou menos cinco mil pessoas viram “Os Iks” até o fim da temporada prevista para o dia 28 de fevereiro, elasticada devido ao sucesso de

público atingido. Fazendo parte também de um percurso narrativo bastante delimitado, “Os Iks” é um espetáculo que, aproveitado o trabalho teatral de Peter Brook e o livro de Colin Turnbull, “The Mountain People”, através da visão antropológica do homem inglês, relata episódios do processo de extinção de uma tribo africana em Uganda. Alguns espectadores haverão de se interrogar, talvez, sobre o porquê de se ter ido buscar texto que trata de um povo extinto além do Oceano Atlântico, quando haveria tanto o que representar, em termos de produções, no próprio Brasil, entretanto impressiona a atualidade do espetáculo, se contextualizado, por exemplo, a problemática deste nosso País, tais quais as associadas aos “sem emprego”, e, conseqüentemente, aos “sem teto”, “sem comida”, “sem assistência médica”, “sem escola”, “sem lazer”, etc., todas situações emergenciais, atualíssimas no meio de mais, muito mais que 120 milhões de habitantes, uma imensa tribo cujas minorias, que são maioria, sofrem diariamente a urgência de sobreviver. (IKS, Diário do Nordeste, Caderno 3, 1999).

As ressonâncias demarcaram a importância do projeto no que concerne à pesquisa, à formação teórica e sobretudo à prática permanente da cena.

Os alunos diretores praticavam com alunos atores. Os atores também passavam por um aprendizado muito longo. Ali tive um grupo de diretores que vieram à Guaramiranga me assessorando na montagem de um grande espetáculo, “Os Iks”. Ao mesmo tempo em que esses diretores davam assistência para essa montagem grande, aprendiam com minha direção. Essa foi minha primeira vinda, depois voltei ao colégio de direção para preparar uma nova leva de diretores. Depois, por questões políticas, o Colégio de Direção foi desativado, mudaram os quadros de governo, daí não vim mais a Fortaleza. Mas aquela gente, daquela época, ficou com a experiência muito bem registrada. (NUNES, 2011).

O sociólogo e dramaturgo Oswald Barroso analisa a produção desse ciclo, vendo como o movimento sistemático e organizado do teatro nos anos 1990, impulsionando também o teatro de pesquisa, a reflexão acadêmica, que abriu novos campos de conhecimento:

Toda esta movimentação resultou no surgimento de uma prática mais sistemática de reflexão, pesquisa e experimentação teatral. Trabalhos acadêmicos começam a ser produzidos na forma de projetos, dissertações de mestrado e teses de doutorado. [...] Como resultado mais animador, de todo esse processo, três teatros, de companhias permanentes são instalados, no entorno do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, cada um guardando diferentes vocações, mas todos desenvolvendo uma linha original de experiência cênica. O primeiro a se instalar foi o Teatro da Praia, de Carri Costa [...] O segundo foi o Teatro da Cia. Boca Rica de Teatro. [...] O terceiro, o Teatro Radical, de Ricardo Guilherme, que abriga as suas experimentações de linguagens, notadamente sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues, e de outros componentes da Associação de Teatro Radicais Livres, tendo produzido, entre outros, os espetáculos *Bravíssimo* e

68.com.br. (BARROSO In: HONÓRIO, 2002, p.34-35).

Mesmo diante da contramão de políticas públicas inconsistentes tanto do estado quanto da prefeitura, a produção teatral cearense nos anos 2000 ganhou urdidura com grupos que já vinham desenvolvendo seus projetos e pesquisas. Ganhou relevo nacional com artistas que têm ousado com propostas inovadoras, através de caminhos sinalizadores de potentes singularidades criativas.

No conjunto desses grupos, o coletivo Bagaceira vem a cada montagem assinalando uma linguagem original na composição de seus espetáculos. Protagonizado por jovens atuantes, tem demarcado a cena local, primeiramente com esquetes apresentadas em festivais locais, que já assinalavam uma estética inovadora, norteadora de uma dramaturgia autoral. Ampliou as margens de pesquisa da linguagem cênica através dos espetáculos *Lesados* (2004) e *Realejo* (2005), com encenação de Yuri Yamamoto e dramaturgia de Rafael Martins.

Ao aliar a estética dos quadrinhos com a verve da sátira, do humor e do existencialismo absurdo, o Grupo Bagaceira foi obtendo significativas recepções, com premiações em festivais regionais e nacionais pela originalidade de suas performances.

Figura 6 - Espetáculo *Lesados*, com o Grupo Bagaceira



Fonte: Arquivo de fotos de Rogério Mesquita

O modo de composição das montagens do Grupo Bagaceira tem marcado a cena local pela escrita dramática do jovem Rafael Martins e pela criatividade do encenador, figurinista e cenógrafo Yuri Yamamoto. O Grupo

Bagaceira tem realizado excursões pelo Brasil e articulado parcerias: residências com os grupos Os Clows de Shakespeare, de Natal, e O Coletivo Angu de Teatro, de Recife. Em parceria com o grupo Pesquisa, de Ricardo Guilherme, foi montado *Meire Love*, texto de Suzi Élide, possibilitando ao grupo interlocução com veteranos artistas da cidade.

Desse modo é que com textos e direções próprias, o grupo lançou desafios no âmbito da construção cênica e dramatúrgica. Vieram as viagens, convites para grandes festivais, prêmios de maior alcance e participação em programações culturais, dividindo espaço com alguns dos grupos mais reconhecidos do país, em um ensaio que se poderia dizer ser de eco-formação(...). Ao montar como grupo onze espetáculos, vinte esquetes e contabilizar mais de quinhentas apresentações, o Bagaceira constrói um saber ao mesmo tempo em que atua profissionalmente – forma-se em serviço, como tradicionalmente se diz. Veja-se que figuram hoje no repertório os espetáculos: *Lesados*; *O Realejo*; *Meire Love*; o infantil *Tá Namorando! Tá Namorando!*; *InCerto* e o espetáculo de rua *Por Que a Gente Não é Assim? ou Por Que a Gente é Assado?* (ALMEIDA, 2014, P.137).

Quanto ao Grupo Expressões Humanas, que já vinha atuando desde os anos 1990, liderado pela diretora Herê Aquino, marcou seu amadurecimento cênico sobretudo pela coragem em adaptações de romances como *Macunaíma*, em 2002, de Mário de Andrade, que resultou na encenação *Larilará Macunaíma Saravá*. E mais recentemente, em parceria com o grupo Vitrine, montaram *Encantrago – Ver de Rosa Um Ser Tão*, inspirado nos contos *A Menina de Lá e Hora e A Vez*, de Augusto Matraga, além de trechos do romance *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. A musicalidade, a performance ritual com ênfase na pesquisa com a antropologia teatral tem norteado a pesquisa de linguagem da diretora.

Figura 7 - *Encantrago*, com o Grupo Expressões Humanas e Vitrine



Fonte: Grupo Expressões Humanas

Herê Aquino, em conjunto com seu grupo, tem sido uma liderança na cidade através de suas produções cênicas aliadas às ações no movimento *Todo Teatro é Político*. Enfatiza:

A luta por políticas públicas culturais é um gesto de profunda cidadania e que gera mudanças essenciais na sociedade. Não só em nosso panorama cultural, mas em toda a esfera social, uma vez que o teatro traz em si imenso potencial de conscientização, educação e aprimoramento da vida humana. Esses 20 anos de atuação no panorama teatral cearense nos fizeram reafirmar que o teatro é sim um instrumento de desvelamento e análise da arte e da realidade. Temos em nossa bagagem vários espetáculos montados e diversas atividades complementares. Nossa busca é por uma linguagem que contribua para a construção de um teatro vivo, que esteja em constante sintonia com a vida e que proporcione a reflexão e a construção desse ser artístico/social. (AQUINO, 2003).

A argumentação da encenadora Herê Aquino adquire a dimensão da voz social, norteando o compromisso de seu grupo e de vários coletivos de teatro da cidade que vem se organizando na luta sistemática por condições dignas e necessárias para a classe teatral.

O Grupo Teatro Máquina, em cena desde 2003, tem como encenadora Fran Teixeira, que através da pesquisa e montagens vem afirmando a singularidade do grupo, que num primeiro momento teve como substrato a dramaturgia de Bertold Brecht. A partir da montagem de *O Cantil* (2008), adaptação do texto *A Exceção e a Regra*, dimensionou o estudo com o teatro épico numa visão contemporânea.

Figura 8 - Espetáculo *O Cantil*



Fonte: Facebook Teatro Máquina

A encenação de *O Cantil* gerou aberturas e reconhecimentos ao grupo. As premiações e participação em festivais nacionais e internacionais vem sendo frutos da pesquisa de linguagem, do rigor estético e da potência em cena das montagens.

Passados sete meses desde a estreia de “*O Cantil*”, o Grupo Teatro Máquina, capitaneado pela diretora Fran Teixeira, segue trilhando uma trajetória de sucesso. Além de duas bem sucedidas temporadas locais e passagens por importantes mostras Brasil afora — a exemplo da primeira edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, do qual saiu comentado como “a grande surpresa da programação” —, o espetáculo acaba de conquistar mais um feito ao garantir espaço na cobiçada lista do tradicional Prêmio Shell de Teatro de São Paulo (LIMA, 2009).

Atualmente, o foco da pesquisa tem sido a dramaturgia de George Buchner com *Leonce e Lena*, e de Anton Tchêkhov com *Ivanov*. Os textos tornaram-se vetores para as composições da cena. A proposta volta-se bem mais para as narrativas corporais, com ênfase na mímica corporal dramática, dança e performance. O Grupo Teatro Máquina tem demarcado sua linguagem na cena cearense a partir do foco na pesquisa do gesto, do épico-narrativo. Ressalta a diretora:

O Teatro Máquina tem desenvolvido processos criativos coletivamente, sabendo da responsabilidade de uma ação em conjunto e do compromisso que está implicado ao assumir a pesquisa como maior interesse e não a produção finalizada. Compreendemos como atividades de pesquisa o interesse continuado pelos debates pós-apresentação, especialmente na temporada de estreia, onde podemos compartilhar com a plateia as ideias fundadoras do espetáculo em questão, expor o processo criativo e de ensaios e rever elementos pertinentes aos trabalhos dos atores e da direção. Além dos debates, realizamos também desmontagens, onde o espetáculo é fracionado e discutido em partes significativas para o exame do processo criativo. (TEIXEIRA, 2011).

Na perspectiva de dialogar com a cidade, a Cia Pã, um dos grupos que havia criado a Associação de Teatro Radicais Livres, demarcou uma forma de romper com os espaços “convencionais”, da relação da obra de arte teatral com o espectador.

Numa prática transdisciplinar, dialoga com as mídias, provocando uma linguagem híbrida, aproximando-se da performance ao fazer interfaces com várias linguagens: poesia, música, artes visuais. Com o projeto cidade *Noiada* (2009) passou a fazer várias intervenções na cidade: calçadas, paradas de ônibus, esquinas, bares e dentro de transportes coletivos.

Figura 9 - *Nas Encruza*, performance com o ator Cícero Teixeira Lopes



Fonte: Cia Pã de Teatro

A cena contemporânea do teatro cearense não se circunscreve às formas que se moldam às estruturas dos palcos, mas estende-se e ganha corpo no teatro de rua. Os grupos Caba de Chegar e o Grupo Teatro de Caretas são referências dessa prática pela significativa força estética e política. A trupe Caba de Chegar montou espetáculos memoráveis como *Quem Matou Zefinha*, *A Farsa do Advogado Pathelin*, entre outros. A montagem de *Quem Matou Zefinha* fez uma contundente reflexão crítica à falta de políticas habitacionais no Brasil. A trupe revelou e congregou atores e atrizes como Ana Marlene, Cláudio Jaborandi e Paulo Ess. Já o Grupo Teatro de Caretas, além de pesquisa com a poética do teatro do oprimido, de Augusto Boal, tem reprocessado elementos da cultura popular tradicional com ênfase na performance do ator:

Tem como foco a pesquisa de linguagem cênica baseada na construção da performance do ator de rua e em processos de criação em grupo. Com espetáculos pautados nas manifestações populares, estas que nasceram e se recriam em espaços abertos, livres e públicos. Há muito tempo o discurso sobre o fazer teatral se restringe a uma plateia específica, individualizada e que priva o alcance coletivo. Na busca do encontro com os espectadores (transeuntes, camelôs, trabalhadores, estudantes, etc.), no intuito de aflorar um pensamento crítico, transformando o olhar sobre o papel social de cada cidadão, seu canal de diálogo são espetáculos que promovam crítica, ao mesmo passo que trazem reflexão sobre nossas ações em sociedade. (GOMES, 2011, p.116).

Atualmente, a pesquisa do grupo tem se destacado pela ressignificação dos folguedos populares com ênfase nos reisados de caretas, que resultou no espetáculo *Cortejo de Caretas*, que alia dança, canto e teatro:

Figura 10 - Pesquisa de campo do grupo para montagem do espetáculo realizada com os mestres da família Ramos, em Canindé, município do estado do Ceará



Foto: Alex Hermes. Fonte: Facebook Teatro de Caretas

Na perspectiva de possibilitar e adensar novos horizontes de formação, em 2002 foi criada a primeira graduação em teatro, ligada ao atual Instituto Federal de Ciência e Tecnologia com a nomenclatura de Tecnologia em Artes Cênicas. O curso passou por modificações curriculares, tornando-se Licenciatura em Teatro em 2008. A graduação do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia tem como objetivo formar professores capacitados para atuar no ensino de artes na educação básica, além de capacitar os profissionais para exercerem atividades de cenógrafo, figurinista, diretor, dramaturgo, consultor, iluminador, ator, entre outros. O curso abriu novas perspectivas para a classe teatral. Aqueceu a cena da cidade com atores e atrizes, que formaram grupos e passaram a gerar um diferencial na relação das produções de teatro com as instituições de ensino. O curso, além de proporcionar a formação acadêmica tão desejada pela classe artística, agregou várias gerações e tornou-se um espaço de debates e criações cênicas de relevo para a cena.

Figura 11 - Espetáculo *Ikebana*, direção Danilo Pinho

Fonte: Site do IFCE

Na procura de compreender e interpretar historicamente aspectos do movimento do teatro cearense na cena contemporânea, tendo como eixo produções de grupos, criações de diretores, atores e atrizes e o papel de instituições na cidade de Fortaleza, torna-se necessária a inscrição e compreensão histórica, para que possamos dar voz e movimento ao Teatro Radical Brasileiro. A proposta que se insere nesse contexto é parte de ações coletivas que reverberam na memória viva da cidade.

Os modos de criar foram respaldados pelo diálogo com os princípios de pensadores-encenadores como Augusto Boal, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Grotowsky, Eugênio Barba, entre outros, ou procurando modos próprios de pensar. A cena teatral local revelou vários grupos, diretores, atores, cenógrafos e iluminadores que vêm desenvolvendo seus processos criativos.

Neste contexto, configurado por múltiplos modos de criar, a presente escrita focalizará o Teatro Radical Brasileiro, poética estruturada e disseminada pelo ator, encenador e dramaturgo Ricardo Guilherme. O modo de pensar e conceber a cena do respectivo artista, aliando ética e estética, é reveladora da construção de uma dramaturgia própria, autoral, que se fundamenta nas montagens de espetáculos solos e coletivos, além da prática na condição de

professor com estudantes no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará.

Perspectivando a inscrição histórica, estética e social do objeto em análise, descreverei a seguir a trajetória do ator-criador, encenador e dramaturgo Ricardo Guilherme, tendo como ponto de vista o que nos diz o filósofo Carlos Alberto Faraco (In BRAIT, 2008, p.39):

No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados), de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. E é o autor-criador materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo e sustentando essa nova unidade.

Trata-se de pensá-lo, então, enquanto sujeito social, artista da cena que demarcou e vem demarcando sua trajetória cênica com força participativa na história do teatro na cidade de Fortaleza. Sua atuação nos palcos circunscreve uma atuação artística, estética, social e política, somando atividades heterogêneas na linguagem do teatro: “No teatro não há separação entre a obra de arte e o artista. Nós somos a obra porque a arte se faz com a nossa voz, com o nosso olhar, com a nossa presença” (GUILHERME, 2011, p. 144).

A maturidade foi se moldando nos anos 1970, quando Ricardo Guilherme pôde vivenciar intensiva prática com atores como Clóvis Matias, no espetáculo *O Casamento da Peraldiana*, de Carlos Câmara, apresentado no Passeio Público, da cidade de Fortaleza, em 197. Intensificou-se na relação com grupos como a Comédia Cearense,⁹ contracenando e absorvendo experiências com veteranos comediantes, atores e atrizes. Com o ator Marcus Miranda em *Alvorada*, ambas de autoria de Carlos Câmara; em *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, com Nadir Papi Sabóia, Ayla Maria e Maurício Estevão; em *O Morro do Ouro*, de Eduardo Campos, partilhou a cena com Haroldo Serra e Hiramisa Serra.

A figura 12 nos revela a memorável apresentação no Passeio

⁹ Grupo com mais de cinquenta anos de existência na cidade de Fortaleza, criado em 1957 por Haroldo Serra. Demarcou a prática de diretores, atores e atrizes na cena cearense, além das montagens de autores cearenses que se tornaram referência para a cidade, obtendo êxito em festivais nacionais com significativos prêmios.

Público com Clóvis Matias, interpretando o coronel Puxavante e Ricardo Guilherme a hilariante Peraldiana. Montagem dirigida por Guilherme, que nesse período tinha 19 anos de idade.

Figura 12 - Clóvis Matias e Ricardo Guilherme em *O Casamento da Peraldiana*



Fonte: Acervo Doc-Teatro/UFC

Iniciou também nesse período, em 1975, o projeto do Museu do Teatro Cearense. O acervo composto por fotografias originais, programas, entrevistas gravadas e vídeos foi doado ao Teatro Universitário da UFC em 2010, compondo o recém-criado DOC-Teatro. Espaço que se propõe a fomentar e possibilitar junto aos estudantes e pesquisadores de teatro estudos com a memória e história do teatro cearense. Durante os anos 1980 foi membro da Federação Estadual do Teatro Amador (FESTA-CE), quando atuou juntamente com o ator, diretor e professor do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará José Carlos Matos, que teve participação junto aos grupos da cidade na luta por melhores condições para a classe.

O artista aprofundou os conhecimentos e as relações com a nova geração em sua entrada, primeiramente como professor convidado e logo depois como docente concursado, no Curso de Arte Dramática da Universidade

Federal do Ceará. No mesmo espaço, bastante frequentado e lugar também de ensaios de grupos, estabeleceu contatos e aprtilahs com Waldemar Garcia, considerando-o seu mestre durante a matruação artística, a quem rendeu tributo ao montar o espetáculo solo *Rá (2002)*, biografia cênica de Waldemar Garcia. O professor e encenador Thiago Arrais, mestre em Teatro pela USP, argumentou acerca do solo em crítica intitulada *O Sentido do Rá!*:

O monólogo Rá! diverte já a partir do nome, a evocar a gostosa gargalhada do seu biografado, Waldemar Garcia, e encontra na interpretação galhofante e tecelã de Ricardo Guilherme o meio necessário para o embevecimento da plateia. Neste que, aliás, é para mim o mais simpático dos espetáculos apresentados pelo ator nos últimos anos; talvez uma “aula-espetáculo” como ele o batizou, mas de toda forma teatralmente contagiante. [...] Rá! é uma boa pedida a todos que gostam de teatro e que com este querem um contato mais pulsante. Pois pulsante está na descoberta dionisiaca de Waldemar Garcia, e sua honesta e vigorosa maneira de pensar a vida teatralmente; estará na maneira como Ricardo Guilherme se coloca personagem nesse enredo, o que denuncia o caráter mais prosaico do espetáculo, e, portanto, do teatro; e sobretudo na maneira sempre suscitante desse ator realizar seu teatro que, a despeito do que seja, nos aproxima, enfim, do encantamento.” (ARRAIS, 2002).

Nos anos 1980, o Brasil ainda vivia sob a égide política da ditadura, interdito que, apesar da força repressiva, não intimidava artistas de várias regiões do Brasil a produzir uma arte contestatória. Era necessário tensionar os ditames do poder, levando à cena peças com um viés crítico. Em Fortaleza, no ano de 1981, o Grupo Pesquisa, criado por Ricardo Guilherme, montou *Apareceu a Margarida (1981)*, de Roberto Athayde,¹⁰ que teve estreia no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno.

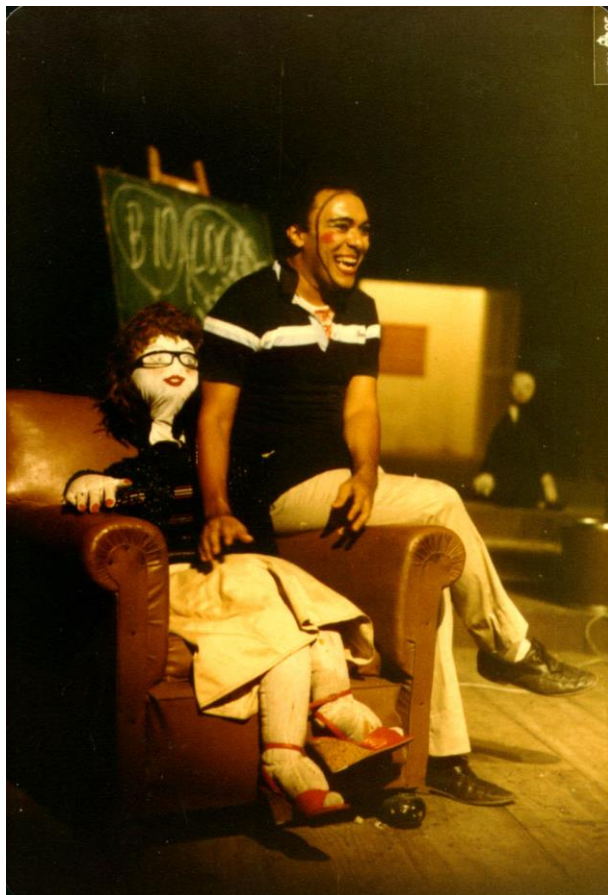
O texto faz uma contundente crítica ao poder, presentificada simbolicamente na professora Margarida, personagem-signo dos resquícios comportamentais da ditadura. O autor denuncia, através do texto dramático, o poder institucional enquanto representação do estado, que exercia seu domínio em diversos campos da sociedade, com ênfase nas instituições de ensino e formação.

A descoberta da peça, que havia sido montada no Rio de Janeiro em 1973 por Aderbal Freire-Filho com interpretação de Marília Pêra, tornou-se a matriz dramática para Ricardo Guilherme, que, numa montagem

¹⁰ Dramaturgo brasileiro que aos 23 anos tornou-se conhecido no Brasil pelo monólogo *Apareceu a Margarida*, cujo texto passou a ser traduzido para mais de 40 países.

surpreendente, possibilitou-lhe a abertura artística para participação em vários festivais pelo Brasil e por outros países.

Figura 13 - Ricardo Guilherme em *Apareceu a Margarida*



Fonte: Acervo Doc-Teatro/UFC

Ricardo Guilherme se desafiou como ator-encenador ao montar o solo. A montagem impulsionou a carreira do ator, que teve uma expressiva recepção da crítica teatral brasileira. Participou do Festival Internacional de Expressão Ibérica (FITEI), em Portugal, em centros culturais de países como Cuba e em países da Europa, África e América Central. Em temporadas e festivais de teatro nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, escreveram na imprensa Macksen Luiz (Jornal do Brasil, out. 1982), Yan Michalski (Jornal do Brasil, abr. 1982) e Clovis Garcia (O Estado de São Paulo, jul. 1982):

A visão dada pelo grupo pesquisa segue esta linha, o espetáculo de Ricardo Guilherme tem como grande barato essa luta do ator com o público, esse jogo de provocação [...] A Margarida de Ricardo Guilherme é direta, fica em confronto com o público, deixando seu discurso ser alterado pela intervenção da plateia. É um espetáculo aberto à improvisação. Este lance de improvisação é a grande qualidade da encenação cearense [...] *Apareceu a Margarida*, na

versão cearense de Ricardo Guilherme é um espetáculo criativo, cheio de ideias e de recursos de ator interessantes [...] Como ator Ricardo Guilherme mostra, fazendo a Margarida, que tem recursos muito diversificados [...] Eu vi “Apareceu a Margarida”, como uma novidade, uma nova leitura, a versão que Ricardo Guilherme criou dessa já clássica obra da moderna dramaturgia nacional caracteriza-se por um enfoque pessoal e por uma garra interpretativa digna de todo respeito. (MICHALSKI, 1984).

As viagens tornaram-se fundamentais tanto pela prática cênica em lugares de impacto artístico quanto pelo alimento de novas informações, vindo a construir a base, os fundamentos da proposição do Teatro Radical Brasileiro. Permitiu ao ator-encenador o contato com outros pensadores, atores e produtores, além de adquirir um olhar da cena teatral cearense a partir de uma perspectiva distanciada e atenta. Após as viagens realizadas com as apresentações do solo, retornava ao Ceará e, antenado com a cidade, promovia oficinas, seminários, rerepresentava *Apareceu a Margarida*, sempre com um expressivo público.

A vida foi me ensinando que era possível falar para o Brasil e para o mundo sendo quem eu sou e estando onde eu estava. E aí esse estar no Ceará, ser do Ceará, virou uma atitude política. [...] Mas mesmo me fixando aqui, comecei a viajar a partir de 1982, para participar de festivais internacionais. Estive, por exemplo, na Itália, Espanha, Alemanha e México apresentando a peça e dando aula nos Centros de Estudos Brasileiros, mantidos pelas embaixadas do Brasil. Fiz também apresentações em Portugal, Cuba, Costa Rica, Nicarágua, Tunísia e em Angola. Na França proferi palestra na Universidade de Paris VII. Era uma conferência sobre o Nordeste e sua cultura popular, realizada em 1985. Fui convidado por Jean Duvignaud para falar como palestrante. (GUILHERME, 2011).

No processo criativo da vida de um artista de teatro, as viagens constituem experiências significativas para o amadurecimento e afirmação social de sua prática. O ato de encontro com o outro dinamiza as relações, gera conhecimentos que afetam o sujeito, deflagra leituras, escolhas e provoca aberturas para novos diálogos. Meyerhold já havia assinalado a importância das viagens para a formação do ator-diretor, conforme apresenta Marco De Marinis (1998, p.06):

Primeiramente viajar, estudar muito, conhecer a natureza, conhecer profundamente a vida, a sociedade, observar sempre e continuamente os homens em situações diversas, homens de diferentes níveis sociais, etc.. etc. O outro instrumento fundamental é a leitura, uma leitura entendida não como erudição, soma indiferenciada, mas como escolha rigorosa e treinamento.

As travessias de Ricardo Guilherme pelos territórios enunciados motivaram e produziram encontros com produções de culturas diversas, instigando-o a pensar verticalmente a cultura brasileira inserida no mundo, perspectivando o estudo das singularidades, das identidades, do hibridismo, da mestiçagem e, simultaneamente, da sua produção cênica:

Realmente, as viagens a países em estágios de desenvolvimento tão díspares como Alemanha, Tunísia, Nicarágua, Cuba, etc, me deram a oportunidade de experiências muito ricas, em termos de teatro. Vi o Nô, o Kabuki, o Butô, a Ópera de Pequim, o Théâtre du Soleil, o Odin Theatre, Maurice Bejart, Pina Baush, Dario Fo, Kazuo Hono, Peter Brook e interessantíssimas Companhias de mímica e dança contemporânea, mas também me foi possível, por exemplo, estar em Paris e ver no Festival Internacional de Teatro Ritual inúmeros grupos de Teatro Tradicional Popular, das mais diversas regiões do mundo e além de em Angola presenciar algumas cerimônias ritualísticas, nas quais há manifestações dramáticas extremamente caras ao estudo da Etnocologia. Tudo isso foi reprocessado por mim e me serviu de referências para criar analogias, análises e subsidiar uma compreensão sobre o teatro que mais tarde eu denominaria de Teatro Radical. (GUILHERME, 2005).

Essas experiências genuinamente motivadoras agiam como alimento produtivo pelas descobertas de outras culturas, das relações artísticas e sociais que se estabeleciam. No retorno à Fortaleza, Ricardo Guilherme dinamizava a relação com a cidade e, ultrapassando a busca individual do artista, agia comprometido com a linguagem do teatro. As viagens, ao mesmo tempo que o lançavam em outras dinâmicas culturais, possibilitavam-lhe intercambiar e afirmar a cultura teatral cearense em suas passagens. No sentido oposto dos atores e diretores que migravam para São Paulo e Rio de Janeiro, na busca da formação e visibilidade nos chamados grandes centros culturais, e por suas razões e peculiaridades não voltavam, Guilherme sempre mantinha o vínculo artístico e afetivo com a cidade.

Fortaleza está dentro de mim. É a minha estrutura. Às vezes eu me surpreendo pensando que na minha forma de pensar está Fortaleza. Mais do que ser de Fortaleza, eu sou Fortaleza. Essa cidade plana, quadriculada, apolínea, solar, virginiana. (Entrevista concedida ao jornalista Magela Lima 2010).

A relação com a cidade adquiria sempre relevos de identificação com a cultura, o sentimento de pertencimento. A dimensão afirmativa demarcava-se pelos diversos lugares por onde passava com seus espetáculos.

Na década de oitenta, tempo histórico, em que as teorias do teatro já

tinham uma significativa base, motivando orientações ou mesmo tensões, atuantes de contextos diferenciados deram curso a interpretações próprias de sua artesanaria. Não se tratava de desconstruir a “torre”, o cânone da cultura teatral, fortemente centralizada no teatro de tendência europeia, mas ainda assim tentar novas vias, buscas necessárias para quem escolheu o teatro enquanto *poiesis*, tessitura efêmera de sua arte.

É por essa via, em analogia com o pensamento de Eugênio Barba, criador da metáfora enunciada de *terceiro teatro*¹¹, que Ricardo Guilherme foi compondo sua *poiesis* teatral, ora em seus solos, ora em montagens coletivas. Os escritos teóricos foram se respaldando a partir do artefato cênico. Sua prática já vinha de um processo fecundo enquanto ator ou encenador. A teoria do Teatro Radical ganhou forma no momento em que o artista viu-se em busca de novos sentidos para seu fazer. Sentidos estes que são próprios da inquietude necessária para reinventar a própria linguagem, fundamental para o ato de laboração do artista, como muito bem aponta Eugênio Barba:

Fazer teatro quer dizer praticar uma atividade em busca de sentido. O teatro revela-se um resíduo arqueológico, quando tomado por si mesmo. Porém, valores diferentes são injetados no resíduo arqueológico que perdeu a sua utilidade imediata. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura em que vivemos. Podemos, em vez disso, buscar os nossos valores. (BARBA, 2009, p.65-66).

A cena teatral local na década de noventa mostrava-se aquecida e nela, então, o Teatro Radical Brasileiro constrói sua tessitura. Na perspectiva de materializar suas ideias, que já vinham sendo escritas em manifestos e artigos, era chegado o momento de traduzir o projeto na cena. A montagem *Círculo de Fogo*, 1990, com o Grupo Grita, texto de Ângela Linhares, constituiu-se como um primeiro laboratório, todavia, foi a montagem do texto *Valsa N° 6*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Guilherme e com participação do coral Zoada, que concretizou de forma substancial a proposição. Logo em seguida, foi a vez do solo *Sargento Getúlio*, adaptação do romance de João Ubaldo Ribeiro com atuação e direção de Ricardo Guilherme. Esses primeiros experimentos serão analisados na presente escrita.

¹¹ Manifesto de Eugênio Barba, publicado em 1976 na International Theatre Information (UNESCO, Paris). Tornou-se referência para muitos diretores na Europa e América Latina onde discute a dimensão ética e existencial do teatro, além de dar relevo às questões relacionadas ao autodidatismo e à vocação social do artista da cena. (In BARBA, Teatro: Solidão, Ofício, Revolta, 2010, p.186).

Na mesma década, o Teatro Radical montou *Flor de Obsessão* a partir de contos de Nelson Rodrigues, além de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, e *A Cantora Careca*, de Eugene Ionesco, ambos no Curso de Arte Dramática. Oficinas na cidade também foram promovidas. Em 1997, foi criada a Associação de Teatro Radicais Livres (ATRL), provocando e impulsionando o aprofundamento da poética do Teatro Radical Brasileiro, com sede, a partir de 1998, na Rua Dragão do Mar, nº 531, no bairro Praia de Iracema, na cidade de Fortaleza.

A associação estruturou-se a partir da junção de três grupos de teatro: Grupo Pesquisa, com prática cênica já bastante atuante em Fortaleza desde os anos 1970, tendo como liderança Ricardo Guilherme; Cia Pã de Teatro, grupo criado por Karlo Kardoza em 1995; e Cia Pessoas de Teatro, criado por Ghil Brandão.

As atividades do Teatro Radical estavam divididas em cinco espaços diferentes: a sala Waldemar Garcia (com capacidade para 150 pessoas); a sala Clovis Matias (teatro-bar com 90 lugares); a sala Gracinha Soares (para 50 lugares); a sala de exposição Almiro Filho; e o Centro de Pesquisa em Teatro, composto por uma biblioteca, núcleo de referência midiática e banco de textos dramatúrgicos.

Com o intuito de praticar a poética do Teatro Radical, houve profícua e intensiva produção de espetáculos, palestras, seminários e oficinas, entre 1998 e 2002. Mesmo num curto período, a ATRL provocou público e comunidade artística com ações e criações cênicas. Na sede do Teatro Radical foram criados e apresentados os espetáculos *68.com.br*, *Pessoa Persona*, *O Marinheiro*, *A Serpente*, *Flor de Obsessão*, *Bravíssimo*, *A*, *Diário de um Louco*, *A Menina dos Cabelos de Capim*, *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, *As Faces de Pessoa*, *Bagaços*, *Amar Verbo Irregular*, *Giz*, *Obscenas*, *Até Que a Vida nos Separe*, *O Rapaz da Rabeca* e *A Moça da Camisinha*. Além dos espetáculos, foram executados seminários, oficinas, exposições e um projeto de depoimentos acerca da memória teatral em Fortaleza, quando foram entrevistados B. de Paiva, Edilson Soares, Geraldo Marcan, Haroldo Serra, entre outros.

Mesmo após o fechamento da sede, que cerrou as portas por falta de efetivas políticas públicas do estado e da prefeitura local, a ATRL deu

continuidade a projetos e montagens, além de realizar as mostras do Teatro Radical a partir de montagens já elaboradas e montagens que estavam em processo de criação com atores e grupos da cidade.

Mais adiante, serão abordados neste trabalho argumentos acerca do movimento dessas mostras, da interlocução com os grupos e com o Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará.

1.2 Tecendo a poética do teatro radical: os fundamentos teóricos, estéticos, o diálogo com a teoria teatral, a cultura brasileira, os conceitos e os procedimentos

Nos anos 1980, as teorias teatrais, sobretudo as materializadas na cena, já se revelavam aprofundadas e amadurecidas em suas bases conceituais, sobretudo porque tinham o respaldo da prática. O que estava sendo pensado e escrito já tinha como substrato a cena com sua heterogeneidade de signos. Nada estava dissociado, não se tratava mais de dar relevo ao texto, ou mesmo ao autor, mas abrir-se para uma dramaturgia própria, construindo-se, tomando forma na tessitura do espetáculo. No que concerne à teoria, Roubine (2003, p.09), assinala:

Toda prática artística se desenvolve a partir de motivações teóricas implícitas ou explícitas. Ao mesmo tempo toda teoria se alimenta da prática por ela fundada. Elas contribuem mutuamente para sua evolução e sua transformação.

Os escritos e a experiência prática de pensadores da cena como Constantin Stanilawsky, Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook e Augusto Boal provocaram a dilatação do pensamento e dos modos de conceber o teatro em vários lugares do mundo. O alargamento dos conceitos vigorou as percepções da cena, gerando uma pluralidade de experimentações nos últimos decênios do século XX. No Brasil, os encenadores, atores, atuantes e *performers* viam-se num território aberto, configurado pela pluralidade de linguagens. Nesse contexto, optou-se pelos autores supracitados ao mesmo tempo que inventou-se modos próprios de criação e de pensamento, buscando outras formas, outras vozes.

A procura pela singularidade, pela construção de uma *poiesis* que tivesse como base fundamental a prática, articulando simultaneamente ética e

estética, fez Ricardo Guilherme gerar a Poética do Teatro Radical Brasileiro. Por que a escolha e definição pelo termo enunciado? Qual o sentido da escolha? As razões motivadoras que o impulsionaram à busca de um caminho, um modo próprio de criar? Sobre a proposição de um teatro conceituado com o termo radical, o próprio Ricardo Guilherme argumenta:

É radical porque transubstancia todo o conhecimento em teatro e teatraliza epicamente a vontade e a contra-vontade determinante do conflito essencial de cada cena e é brasileiro porque se expressa, temática e formalmente, levando em consideração a panbrasilidade, a trans-historicidade e a mestiçagem que caracterizam a antropologia cultural do Brasil. (GUILHERME, 1991)

Ele ainda reforça que se reporta à questão da busca de uma radicalidade, ou seja, daquilo que determina as fontes geradoras, as raízes primárias do fenômeno teatral. Evidencia-se, assim, que a substância primária está presente no ator. Alia-se a esse caminho, a procura da autossuficiência do teatro como uma expressão artística autônoma. Para ele, ser radical não significa ser sectário e abdicar-se da possibilidade de reprocessar influências. “Ser radical é entender o teatro como uma arte auto-suficiente, cujo fundamento não é a interdisciplinaridade, mas a transdisciplinaridade”. (GUILHERME, 1988). O entendimento radical é o de um teatro que independe da junção de todas as linguagens artísticas, porque já contém em si todas elas. Enfatiza:

O que constituiria essa radicalidade? O que há de radical no ato teatral? Para conceituar essa radicalidade, dois pontos que, a princípio, logo se evidenciaram foram: o objetivo de focar o conflito central que gera as ações fundamentais de uma peça e a ênfase a ser dada ao caráter de efemeridade do teatro, ou seja, ao fato de que uma encenação radical deveria depender fundamentalmente das ações físicas e efêmeras do ator. No Teatro Radical é a figura do ator que instaura todos os significados fundamentais da encenação, criando imagens que estimulem a fabulação do espectador, imagens nas quais o espectador possa projetar a sua fabulação e intervir com a sua imaginação e o seu discernimento. (GUILHERME, 1991)

Essa procura esboçou-se primeiramente em reflexões escritas e simultaneamente publicadas. A fase embrionária, urdidura das primeiras noções teóricas acerca do que viria a constituir a linguagem do Teatro Radical, foi lançada no primeiro artigo-manifesto em julho de 1988, no Jornal Correio Braziliense. Ricardo Guilherme estava fazendo temporada em Brasília, lugar onde sempre se apresentou em festivais, realizando oficinas e ministrando

aulas na Fundação Brasileira de Teatro Dulcina de Moraes e no Curso de Artes Cênicas da UNB.

No primeiro artigo-manifesto do Teatro Radical, Guilherme direciona a reflexão com um olhar crítico acerca de produções cênicas que tinham como viés o modelo de interpretação inspirada ou reproduzida pelas telenovelas. Reforça a argumentação apontando a tendência de parte da produção teatral estar atrelada às tecnologias, à espetacularização, proposta reforçada pela emergente pós-modernidade, em detrimento da figura do ator.

Os atores, encenadores e dramaturgos que fizeram coro à pesquisa de linguagem, às questões fundamentais da cena, lutaram na contramão da cultura ancorada na massificação tão preconizada na emergente indústria cultural. Nesse sentido, a proposição do TRB emerge num tempo histórico de transição política, o ano de 1988. Período que gerou volições, transformações na ação de vários artistas do Brasil no que concerne a pensar a cultura brasileira com suas contradições sociais e políticas, com todas as complexidades e singularidades.

Tornou-se, então, emblemático e necessário refletir, verticalizar e efetivar na cena a cultura brasileira, inclusive optando por um olhar transversal, não se prendendo à hegemonia dos centros econômicos. Essa demarcação vem à tona, irradiando um “novo” sentido, uma zona de transição, um modo singular e próprio de pensar e conceber o teatro. O novo sentido é próprio da inquietude necessária no ato de laboração do artista, como muito bem aponta Eugênio Barba:

Fazer teatro quer dizer praticar uma atividade em busca de sentido. O teatro revela-se um resíduo arqueológico, quando tomado por si mesmo. Porém, valores diferentes são injetados no resíduo arqueológico que perdeu a sua utilidade imediata. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura em que vivemos. Podemos, em vez disso, buscar os nossos valores. (BARBA, 2009, p.65-66).

Fruto do compromisso social e da paixão pela prática teatral, a maturação do pensamento teórico de Ricardo Guilherme, no que concerne à sua proposição, ganha relevo no curso dos anos noventa, adensando o estado de arte do Teatro Radical. A concretização dos primeiros experimentos serviu como significativo processo de artesanaria para a construção da poética, visto que a cena tornava-se o espaço-tempo, tecendo e colocando em ação o

pensamento, a sensibilidade, a sensorialidade, os conceitos, os procedimentos. A cada montagem gestada, norteavam-se os pressupostos de uma identidade estética, ética e cultural, configurando um modo próprio de concepção teatral. Como se constrói a dramaturgia do radical? De onde partem seus fundamentos? Como são operacionalizados seus conceitos e temas? Como se articulam os procedimentos no processo de criação da obra de arte, o espetáculo. E como reverberam e se materializam na cena e no corpo-voz do ator?

A tessitura do Teatro Radical Brasileiro nutriu-se substancialmente pela concretização prática. No que concerne ao pensamento teórico, embaixador da prática e da constituição da poética enfatiza o diálogo com os respectivos autores-encenadores: Bertold Brecht, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba.

Há paralelos com Brecht, no concernente à dialética, ao pensamento hegeliano. Não no intuito de caracterizar divisões e lutas de classes, mas no objetivo de estabelecer o conflito, as forças opositoras que deflagram a ação dramática. De Grotowski vem a inspiração de um teatro centrado no ator, na busca de um teatro pobre. Outra influência é, mais recentemente, Eugênio Barba e a sua antropologia teatral, o estudo do homem em situação de representação, onde nós buscamos a noção dos polos corporais. Do ponto de vista estritamente teatral, são esses os pensadores que referenciam nosso trabalho [...] Não se trata, pois, de uma compilação ou de uma atualização dessas tendências. Essas influências se efeturaram em mim, independentemente da conceituação do Teatro Radical. São teóricos enraizados na reflexão do aprendizado. Somos, afinal, fruto de leituras e vivências. (Entrevista concedida a Ruth Guimarães, 1995).

Quanto à relação com o pensamento de Brecht, antes mesmo da construção da poética, Ricardo Guilherme, em *Apareceu a Margarida (1982)*, seu primeiro solo, já assinalava princípios de uma atuação com ênfase no distanciamento. Na respectiva encenação, o ator já não mais tipificava a personagem numa padronização feminina, mostrava-se como ator distanciado, representando uma professora vestida com um figurino masculino, numa alusão aos militares, provocando, sobretudo, a discussão sobre o poder.

Todavia, o diálogo com Brecht adquiriu contornos mais substanciais em espetáculos que foram estruturados com os princípios da poética do radical. Relata em entrevistas, cursos e seminários, a proposta do teatro épico dialético, onde assimila a relação com o autor:

O teatro brechtiano parte do pressuposto de que os conflitos são fundamentalmente de uma ordem político-social e originários e emblemáticos da luta de classes. Em função da luta de classes é que se estabelecem os conflitos humanos. Esta é uma visão de mundo. Se você estuda Brecht, mas não quer levar em consideração esse pressuposto na realização de seu espetáculo, está desconsiderando uma característica básica, fundamental, que o teórico Brecht estabeleceu [...] O distanciamento, portanto, é uma proposição objetiva do Brecht, um recurso pensado em função de uma visão de mundo dele. Para o teatro brechtiano, a energia do espectador não deve ser consumida pela empatia e pela catarse [...]. O espectador deve ter com o espetáculo uma relação dialógica, crítica, que o faça pensar tendo em vista sempre a possibilidade de reversão, de transformação do mundo real. Ele não tem de ser seduzido pelas emoções e argumentações dos personagens, mas estimulado a analisá-los, desfrutando do imenso prazer de pensar. (GUILHERME, 2000).

Das diferentes visões que cruzam o pensamento e as referências de Ricardo Guilherme para a constituição de sua poética, o teatro de Bertold Brecht gerou o interesse e o diálogo com as noções de épico, distanciamento e *gestus* e de como se materializavam em cena. Os respectivos conceitos serão problematizados no segundo capítulo, no processo de análise da montagem *68.com.br* (1998).

Quanto a Jerzy Grotowski, nos anos 1960 provocou um ponto de mutação na cena mundial ao manifestar em suas encenações novos paradigmas estéticos, éticos e poéticos. Diante de um mundo que se globalizava com a indústria cultural através do cinema americano, da emergente televisão que ampliava o sonho de consumo e de sucesso propagado pela mídia cultural, o teatro não se tornou incólume a esse vultoso processo. Diante dessa realidade “positiva”, focada num ideal de progresso, Grotowski cria a *via negativa*, uma nova concepção de realização processual com o teatro. Seu pensamento e sua prática se contrapunham às produções da Broadway, à espetacularidade das encenações, que disseminavam para o mundo ocidental o culto à estrela, ao artista celebrizado pela mídia.

Constituíram-se os princípios de um teatro focado no ator, eliminando a espetacularidade do cenário, das luzes, do figurino, dos efeitos plásticos, e modificando a noção de quantificação de público ao fazer o encontro da obra de arte, o teatro, com o espectador, muitas vezes configurando intencionalmente a cena. Aderir a esse projeto teatral mostrava não estar a serviço do consumo, da emergente sociedade do espetáculo. As experimentações cênicas de Grotowski, tendo como principal elemento o

corpo-voz do ator, tornou-se a matriz, o laboratório, por excelência, singular para demarcar o poder do Teatro enquanto fenômeno efêmero.

No final dos anos 1980, a indústria cultural televisiva no Brasil mostrava tentáculos cada vez maiores através das produções de novelas. O teatro não ficou incólume. Ao contrário, encenadores, homens e mulheres da cena procuraram aproximações, reproduzindo mecanismos de efeito com a grandiosidade das cenografias e da presença de atores e atrizes das telenovelas. Ricardo Guilherme, antenado com a cultura teatral brasileira, percebeu a encruzilhada e a força das mídias, fazendo-se presente na cena, mas também percebeu o fluxo oposto a essa tendência por artistas brasileiros que estavam experienciando processos colaborativos, a exemplo de Luiz Alberto de Abreu. Nesse sentido, não como uma nostalgia, mas afirmando um enfrentamento artístico, adere ao pensamento e aos princípios de Grotowski ao enfatizar a performance do ator destituída do aparato tecnológico, e ao mesmo tempo focaliza os estudos na substância primordial da cena, o ator com seu corpo-voz. Dialogando com os princípios grotowskianos, no que tange à crítica ao excesso de elementos midiáticos que tomaram conta da cena teatral no Brasil, Guilherme enfatiza seu ponto de vista, sua escolha:

Geralmente, quando se quer colocar o Teatro outra vez impactante, renovado, atualizado, em função do desenvolvimento científico-tecnológico dos campos da comunicação e das artes, é experimentada uma teatralidade, que redundando na junção do ator a uma série de elementos não-teatrais. Esse entendimento reduz o Teatro a um mero aglutinador de outras fontes de expressão, reafirmando a concepção de que por estar enfraquecido pela indústria cultural – o Teatro precisaria incorporar algumas conquistas tecnológicas, para então ser novamente convincente. Pretendendo fortalecer o Teatro, essa ideia enfraquece o Teatro naquilo que ele tem de mais característico, essencial [...] a relação interpessoal espetáculo e público [...] (GUILHERME, 1991).

O poder exercido pela televisão constituiu uma forma de interpretação cristalizada, respaldada no realismo, na identificação com a personagem, que se tornou uma via presente em produções teatrais que faziam o culto à vedete televisiva, imagem fetiche de espetáculos. Na via contrária, primando pela fabulação e teatralidade, Ricardo Guilherme reafirma suas convicções ao tecer a crítica:

O Teatro, muitas vezes tentando se ajustar aos interesses da mídia, consagra uma linguagem que não contraria expectativas, não

ambiciona perspectivas, numa preocupação em satisfazer horizontalmente o público. Uma dessas tentativas de ajustamento é fazer o ator interpretar no palco como se estivesse no vídeo. Paira sobre o ator o fantasma da TV, sob a alegativa de que, sem a tutela de seu tônus realista ou naturalista, o espectador – por ser telespectador habitual – refutaria o Teatro. Esse entendimento o Teatro Radical Brasileiro deseja erradicar. (GUILHERME, 1991).

A busca, a prática por uma ruptura com o realismo, os processos de identificação ator-personagem, o psicologismo que condicionava o ator a uma redoma, provocou em Ricardo Guilherme um fecundo diálogo com a interpretação épica, distanciada:

O Teatro Radical Brasileiro rompe a quarta parede, assim como a romperam outras vocações teatrais ao longo da história na linha do teatro épico e enseja pesquisas na relação espetáculo e plateia, buscando subsídios no séquito, na arena, no carnaval, nos terreiros. (GUILHERME, 1991).

Fazia-se necessário aliar os processos estéticos e cênicos aos culturais, surgindo então a necessidade de também pensar o Brasil e sua cultura, perscrutar como o teatro brasileiro estava dialogando com suas bases antropológicas, seus mitos, arquétipos, suas singularidades culturais. Para Ricardo Guilherme, na perspectiva de consubstanciar uma poética, uma visão de teatro, urgia adentrar na cultura brasileira numa visão vertical:

Se os que se habilitam a fazer Teatro no Brasil geralmente aspiram a um espaço da telenovela ou sonham com os sapateados da Broadway, é preciso fazer com que estudem nossas danças dramáticas, nossos autos, folguedos, as lendas, os mitos, os ritos, o mamulengo, o carnaval, o palhaço da calçada e do terreiro, o rádio-teatro, o circo-teatro, o teatro de revista, a teatrografia genuinamente brasileira. É preciso que o brasileiro e conseqüentemente, o seu ator-síntese compreendam Canudos, o Contestado, o Calderão, a Pedra do Reino, Palmares, a Confederação do Equador, o Cangaço [...] é preciso que o ator do Brasil saiba o Mateus, os Orixás [...] Como ser ator brasileiro sem conhecer do Brasil as falas, o gesto, as gestas? (GUILHERME, 1988).

A Antropologia Teatral tornou-se também fecundo material de interesse para o TRB, disseminada na América Latina nos anos 1980, com a passagem de Eugênio Barba por vários países, dentre eles o Brasil. Os estudos de Barba com o coletivo de atores e atrizes do Odin Theatre fortaleceram a cena pela intensiva prática, pelo treinamento sistemático como princípio fundamental. A publicação de *A Canoa de Papel* e *A Arte Secreta do Ator*, esse último com participação de vários autores, tornaram-se referência para grupos, atores e atrizes, no que concerne à compreensão efetiva das

noções de extracotidianidade, equilíbrio, dilatação, oposições, corpo ficcional, treinamento.

As referências enunciadas não se encerram nelas mesmas, configuram a dimensão dialógica com a cultura do teatro, constituinte das heranças que atravessam as gerações. Os fundamentos do Teatro Radical Brasileiro, além dos aspectos intrínsecos ao campo da teoria do teatro, respaldam-se no intensivo diálogo com a antropologia da cultura brasileira. Para Ricardo Guilherme, tornava-se urgente e necessário ao ator brasileiro conhecer o Brasil, sua diversidade de práticas, seus mitos, arquétipos, conhecer o Brasil nos diversos brasis, procurando suas relações e interseções. Para isso, recorre com perspicácia e atenção a autores que aprofundaram os significados antropológicos, sociais e ontológicos do ser brasileiro, ao pensar e problematizar verticalmente o cruzamento das etnias.

Para tanto, orienta-se nos estudos de Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, Câmara Cascudo, Gilberto Freire, Roberto DaMatta, João Ubaldo Ribeiro, Mário de Andrade, além de dramaturgos como Oswald de Andrade, Ariano Suassuna, entre outros. A visão de Guilherme nos faz estabelecer inferências históricas, estéticas e culturais com aspectos do projeto do modernismo brasileiro no campo das artes, expresso nos manifestos Antropofágico e Pau Brasil de Oswald de Andrade, que reivindicava uma arte genuinamente brasileira, antropofágica. Também na proposta da escrita rapsódica de Mário de Andrade, que tematizou o mito emblemático, síntese antropológica da cultura brasileira, no romance *Macunaíma*, o anti-herói, protótipo do cruzamento das etnias formadoras do Brasil. Inserir seu pensamento cênico no contexto da cultura brasileira só adquiriria sentido na medida em que era passível obter uma leitura histórica, antropológica, política e ética sobre o teatro.

O debruçar-se à procura de uma verticalização e compromisso social e artístico com a cultura brasileira sintetizou-se na imagem simbólica da árvore que se estende em galhos-braços, metáfora e síntese do Teatro Radical Brasileiro. Criada e disseminada nos materiais gráficos, foi concebida por Ricardo Guilherme e desenhada pela atriz Eugênia Siebra.

A árvore, que contém as cores vermelha, branca e preta, simboliza a síntese antropológica das três etnias formadoras da cultura brasileira. A figura

14 nos revela o movimento das três etnias no corpo da cultura, que se entrelaçam, se interseccionam, complementam-se num fluxo dinâmico, tradução do corpo do homem brasileiro em movimento, movido pelas três forças primordiais.

Figura 14 - Símbolo e Logomarca do Teatro Radical



Fonte: Acervo DOC-Teatro/UFC

O estudo da cultura brasileira não tinha um sentido reducionista e com um fim em si mesma: conectava-se com outras culturas, estabelecendo diálogos, tendo como referência o mito. Emerge dessa leitura uma visão transcultural, ultrapassando limites geográficos, vendo o homem brasileiro e sua cultura numa visão ontológica. Para isso, todavia, não significava uma atitude xenófoba, mas de busca das marcas, do corpo-voz que o ator brasileiro não deveria negligenciar diante de uma forte globalização da cultura:

Fazer um teatro radicalmente brasileiro não implica em exilar-se no Brasil ou em xenofobia. Tampouco defendemos um teatro etnocêntrico. Pode-se relacionar o Homem e o Teatro brasileiros ao Homem e ao Teatro de outros países, principalmente os de língua portuguesa e ibero-americanos. Inter-relacionar os nossos e esses referenciais: eis uma tendência a ser adotada. Uma outra consiste em abordar a universalidade do brasileiro, exprimindo-o ontologicamente (GUILHERME, 1988).

A ideia de compreender a cultura brasileira numa perspectiva transcultural foi reforçada pelos estudos acerca do inconsciente coletivo, tendo como suporte a fundamentação junguiana, bem como os conceitos de arquétipo e mito. Carl Gustav Jung, ao provocar rupturas na abordagem do inconsciente freudiano, circunscrito à dimensão individual, e partir para um

estudo do inconsciente coletivo, dos mitos e arquétipos como potência humana inserida nas culturas, promoveu uma revolução nas percepções, nas formas de compreensão do humano. Os estudos de Jung deram urdidura, balizaram os campos de pesquisa das artes nos últimos decênios do século XX. Tratando-se do fenômeno teatral, a abertura aos estudos junguianos tornou-se perceptível em diversos encenadores.

No Brasil, Antunes Filho incorporou os princípios em suas montagens, tendo como base a dramaturgia de Nelson Rodrigues, expressa nas montagens *O Eterno Retorno* (1984), e *Paraíso Zona Norte* (1991), quando afirma explicitamente em entrevistas a fecunda relação com o pensamento de Jung e Mircea Eliade. Para Ricardo Guilherme, os respectivos autores também se tornaram referências para abrir campos de compreensão, ao estabelecer relações e analogias com os elementos simbólicos de outras culturas, focalizando a cultura local, procurando compreender suas singularidades a partir de práticas espetaculares.

Os conceitos e procedimentos que norteiam a construção da poética, e que balizam a dramaturgia da cena no modo de compô-la na proposta radical, adquirem sentido e relevância na encenação, espaço-tempo onde assinalam caminhos da prática. A arte está no campo do imponderável, não admitindo fórmulas ou verdades que legitimem sua construção, feita, na forma de obra tida como “pronta”. De que modo se estruturaria a encenação? A partir dessa questão, lança-se o ponto de vista relacionado ao conflito radical, que, segundo Guilherme, no viés proposto pelo Teatro Radical, deflagraria as ações fundamentais de uma peça:

O Teatro Radical teatraliza os conflitos radicais (fundamentais, propulsores) que as originam e embasam, a partir de movimentos (verbais e corporais) que se compõem, se repetem e se alternam ao longo da cena, deflagrando forças em confronto e constituindo ações fundamentais que estruturam a concepção cênica. (GUILHERME, 1991).

Busca-se o conflito radical, que se descreve em axioma (síntese das cenas e da peça) e em polaridades (verbos de ação referentes a essas sínteses). Toda a sua atenção se concentra na tentativa de delimitação da ação fundamental, do conflito matricial gerador e nutriente da cena. Os processos de criação, na perspectiva de consubstanciação da encenação, têm

como base o impulso para o "trabalho das ações", as fundamentações, as conceituações e, sobretudo, o treinamento prático proposto por Ricardo Guilherme, que problematiza e coloca sua proposta em movimento, instigando-nos a pensá-la e a entender como essas noções se concretizam na dramaturgia do ator, do espetáculo, e como se materializam cenicamente na relação com o espectador.

Os espetáculos criados a partir dos princípios do Teatro Radical tornaram-se a substância, a matéria prima de concretização de um modo de criar, a inscrição de um projeto de sentido. No entanto, cada espetáculo ganhava um contorno original, revelando que a obra de arte é própria de cada processo. Problematizar o pensamento que embasa a criação, refletindo e interpretando as noções, possibilita-nos compreender o processo como integração de vários fatores, que envolvem escolhas, diálogos, rupturas. O que interessa a Guilherme é a forma como é construída a cena, geradora da encenação como um todo; configuração da dramaturgia do espetáculo. Seu foco é procurar pela materialização da linguagem teatral, torná-la cena, esculpi-la, tendo como eixo o ator.

Na proposição do Teatro Radical, a noção de conflito materializa-se na ação fundamental da peça, quando duas forças agem, gerando oposições, energias contrárias: no movimento do atuante, alternam-se, polarizam forças, atraem-se, complementam-se. A configuração do **conflito radical** não brota de maneira instantânea, ele é fruto de todo um pensamento cênico que o provoca a surgir. No processo de construção do espetáculo, o conflito começa a ter nuances com a busca pelo **axioma dialético**, norteador do pensamento em movimento da cena. Acerca do axioma, Guilherme(1991), problematiza:

Para ser dialético o axioma tem que conter um impasse, um confronto de ideias, numa contraposição que se estabelece em função da existência e persistência de um problema. Nosso pensamento é o de que as ações são feitas de contrários que se interpenetram e se completam. O axioma, então, deve ser a interface dessa problematização que revela vontades e contra-vontades, ideias contrárias que se interpenetram, se chocam, e se completam.

A proposição ganha sentido e relevo com os ensaios. A questão não é resolvida estritamente pela via da razão, mas pelo treinamento, os exercícios com o tema, o corpo em ação, a procura da constituição das partituras, fruto do jogo imaginativo do encenador e dos atores, bem como de todo o conjunto

envolvido na montagem. Relevante para compreensão do processo de construção da cena, a noção de **mito** é que instaura a ação do conflito, materializado simbolicamente no corpo-voz do ator e no todo da dramaturgia do conflito radical.

O mito é o material que mais se adequa a essa ideia da síntese dialética que nós ambicionamos. O mito é uma figura cuja configuração representa uma totalidade. Para nós o mito incorpora um conflito radical e nos aponta onde no nosso inconsciente coletivo a dialética do nosso axioma já está configurada. Por este motivo o mito é o referencial antropológico do TRB. Cabe a nós descobri-lo, relacionando-o com o estudo teórico que realizamos, estudando o seu significado em função do axioma. A pergunta-chave passa a ser: qual o mito que encarna nosso axioma? Ou ainda: que mito o nosso axioma enseja? (GUILHERME, 1991).

O mito catalisa o cerne, o pensamento, a ação fundamental, e ao mesmo tempo gera uma abertura, proporciona uma compreensão transcultural da proposta cênica a ser materializada:

Na nossa pesquisa, o que interessa não é estudar o mito para dar a ele uma delimitação histórica, datada, e reproduzir seus contextos e suas circunstâncias. O que nos interessa é a energia potencial em si que o mito contém e que se dinamiza e se atualiza (GUILHERME, 2000).

A configuração do lócus adiciona-se e dimensiona os significados das noções abordadas, espaço simbólico onde se potencializa o "trabalho com as ações", onde o corpo-voz do ator se dilata e instaura a cena:

É o lugar que deflagra o conflito e que, em função do impasse estabelecido, determina a ação fundamental da peça. O lócus acaba sendo, conseqüentemente, o lugar da ação da peça, o que corresponderia à ideia de cenografia, mas o que peculiariza o lócus é que, mais do que o local onde ocorre a ação, ele é o lugar que gera a ação, o útero onde se dá a gestação do conflito fundamental. (GUILHERME, 2000).

A dinâmica do processamento dos conceitos materializados nos ensaios ganha sua potência dialógica, sua condição de arte, de teatro, na relação com o espectador. Este é o partícipe em relação com o ator, ambos sujeitos da instauração do fenômeno. Nesse sentido, a dramaturgia do Teatro Radical pensa a posição do espectador no fenômeno teatral enquanto signo actante que potencializa o fenômeno:

A criação de imagens dialéticas matriciais que fundamenta o Teatro Radical tem por objetivo não somente estabelecer unidades sintéticas

mas também solicitar do espectador o ato de inventar, em interação com o ato de ver. A proposta seria tornar essas imagens, que se repetem com diferentes nuances de significação, mais permeáveis à imaginação do espectador, ou seja, convocar o espectador para imagens que provoquem a deflagração criativa de outras imagens (...) Se cabe ao ator instaurar a relação, o espectador é o signo provocador da ação e da reação. O teatro é a invenção do ator que deve despertar a inventividade do espectador. E nesta afirmação se encontra uma das preocupações do Radical: O redimensionamento da função do espectador [...] a fruição do fenômeno comunicacional do teatro se radicaliza quando a inventiva do espectador completa a invenção do ator. (GUILHERME, 2000).

A argumentação de Ricardo Guilherme em via de mão dupla ao falar que “a inventiva do espectador completa a invenção do ator”, toca no conceito de fabulação, imaginação. Ator e espectador no ato de encontro são estimulados à fabulação, a uma inventiva que se constrói tendo como estímulo a cena, os símbolos, que se movimentam no corpo-voz do ator e em todos os elementos sígnicos da encenação.

O ator fabula com o espectador a partir da construção criativa de uma outra realidade, inventada, adquirindo uma sintaxe própria, sem mediar as mensagens em sua literalidade, adentrando no campo dos símbolos, das sugestões.

A opção, então, é por um teatro inventivo, que assuma sua radicalidade teatral, ou seja, a teatralidade, permitindo ao espectador o confronto com uma construção transsubstanciada, onde os elementos, os signos em movimento na cena, não devem ser uma reprodução da realidade.

Seguimos com a análise focalizando o primeiro experimento cênico, que congregou vários artistas da cidade, a peça *Valsa N° 6*, de Nelson Rodrigues. A respectiva peça serviu como laboratório, esboço radical para a prática dos postulados em gestação.

Urgia concretizar no espaço-tempo da cena a proposição, dar forma e sentido no corpo-voz do ator e de sua relação com o espectador.

1.3 “Partimos para a experimentação concretamente teatral”: *Valsa n° 6*, o primeiro experimento cênico

O pensamento, a fundamentação teórica, é um dos caminhos para impulsionar a criação, todavia só adquire forma no processo de artesanaria da

cena, sendo necessário, para o artista, tecer, agir com o corpo-mente. O teatro constitui-se a partir de intensiva prática. As ideias do Teatro Radical Brasileiro gestadas em manifestos, esboços para a escritura cênica, necessitavam da laboração prática, tomar forma no espaço-tempo da cena.

Nesse sentido, urgia o ato de fazer. Na cena, foi se dando o contorno do pensamento do Teatro Radical, quando revelou seus primeiros traços cênicos, a partir da montagem de *Valsa N° 6*. Imprimia-se, assim, a tessitura da poética em processo, corporificando a dramaturgia da encenação. Todavia, o primeiro experimento cênico surgiu mais na procura da forma, visto que o tema divergia da proposição social, política e antropológica da poética. *Valsa N° 6* dá relevo à dimensão psicológica inconsciente da personagem. Nesse sentido, a proposição na via prática procura sedimentar um horizonte com relevo na forma.

A obra de arte, mesmo ancorada num pensamento, em postulados teóricos, dá saltos para além da razão. O ato de criar é imponderável por natureza, e o artista, na contramão do experimento científico, não tem a obrigação de provar uma fórmula. Nesse sentido, a obra de arte está um passo adiante, e, em se tratando do teatro, a pulsação da criação dá-se no acontecimento, na comunicação com o espectador, parceiro cocriador, por excelência, do ato teatral.

Vamos, então, redimensionando a nossa equação, já que a linguagem do corpo e da voz abre novas perspectivas de compreensão, deflagra significados, porque aciona não apenas nossos mecanismos de racionalidade, mas a nossa memória corporal, desafia os nossos limites físicos, nos impulsiona a pensar não com o pensamento, mas com o desempenho do corpo. **Partimos para a experimentação concretamente teatral.** (Entrevista concedida a Ruth Guimarães, 1995, grifo nosso).

Cada montagem, além dos processos subjetivos imanentes à tessitura cênica, é norteadora de uma intensiva vida relacional. Nesse sentido, vários espetáculos montados com Ricardo Guilherme provocavam uma volição na cena local, visto que aglutinava atores e atrizes, tanto do Grupo Pesquisa, quanto do Curso de Arte Dramática. Essa atitude, geradora de encontros e parcerias, foi sempre profícua para a vida artística do teatro cearense. Essas aberturas provocavam a junção e, conseqüentemente, afirmativas trocas entre gerações, visto que se revelava como um saber orgânico, não se restringindo a

um indivíduo ou mesmo a um grupo. Argumenta Barba (2010, p. 194):

Para se compreender o valor social do teatro não basta olhar somente para as mercadorias, ou seja, os espetáculos produzidos. Deve-se olhar também para as relações que as pessoas estabelecem ao produzir esses espetáculos.

Em dezembro de 1990, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, estreava *Valsa N° 6*, de Nelson Rodrigues. A montagem gestava para o teatro cearense o primeiro experimento cênico com a proposta do Teatro Radical Brasileiro. O passo inicial de um profícuo trajeto artístico estava sendo iniciado na condição inicial de encenador, experiência sendo perpassada através do corpo-voz do outro. O grupo heterogêneo de atuentes contava com adaptação e encenação de Ricardo Guilherme. Valéria Albuquerque, do Grupo Pesquisa, protagonizou a personagem Sônia; as atrizes Fabíola Líper e Sandra Albano, recém formadas pelo Curso de Arte Dramática, representavam os corifeus, com falas das vizinhas, da mãe e do pai; o ator convidado Marco Maciel personificou o Dr. Junqueira. Coube ao recém-criado Coral Zoda, composto por mais de trinta vozes, com regência de Elvis Matos, o canto da *Valsa N° 6*, de *Um Minuto*, de Chopin; o músico e compositor José Tarcísio de Lima fez as partituras para as vozes; Valéria Albuquerque também compôs o figurino; e a Iluminotécnica de Álvaro Neto Brasil, profissional do Curso de Arte Dramática.

Valsa N° 6 configurou a abertura, via Teatro Radical, para uma fecunda pesquisa de Ricardo Guilherme com a dramaturgia de Nelson Rodrigues. A relação com o autor tornou-se emblemática no curso de sua carreira. A dramaturgia do cognominado “*Flor de Obsessão*” inspirou e motivou várias montagens. A brasilidade presente na obra rodrigueana foi esteio em vários momentos. A inventividade dialógica não se circunscrevia à reprodução do texto para a cena, procedendo na desconstrução, procurando um modo próprio de tratar a dramaturgia, deslocando cenas, fazendo cortes e colagens e adicionando personagens que compunham o universo do autor, mas que não estavam necessariamente no texto matricial trabalhado.

Adentrar no processo de análise e interpretação da montagem nos requer primeiramente uma breve reflexão acerca do monólogo escrito por Nelson Rodrigues na década de cinquenta. *Valsa N° 6* se define por uma

linguagem de forte teor psicológico, visto que se trata de um processo inconsciente da personagem Sônia. A peça, que se desenvolve em dois atos, focaliza o rito de passagem da menina Sônia para a adolescência, numa transição que se intensifica no limite entre a vida e a morte quando é assassinada pelo Dr. Junqueira, o médico da família, que nutria intenso desejo pela adolescente. Diante desse delírio, a personagem remonta, através de pedaços da memória, o amor, a paixão, a relação com Paulo, seu suposto amor, e o médico pedófilo Dr. Junqueira.

Ricardo Guilherme estabeleceu um diálogo com o texto, primando pela ruptura, estruturando a dramaturgia para a cena, não se deixando conduzir pelas indicações — as didascálias, muito presentes na obra de Nelson Rodrigues — propostas. O encenador, pelo contrário, utilizou-se dos seus princípios, do seu modo de pensar a poética, para, na prática, tecer sua criação. O encenador colocou em cena não somente a personagem Sônia, constituindo o monólogo, mas um conjunto de vozes-personagens presentes na dramaturgia rodrigueana, que foram protagonizados pelo Coral Zoda. Tratava-se, assim, de transubstanciar o texto, modificando a forma primária em prol da cena, da dramaturgia do encenador. Argumenta Ricardo acerca do processo de montagem do espetáculo:

Partimos para a experimentação concretamente teatral. Já não estamos no campo das abstrações intelectuais. Estamos fisicalizando uma tentativa de criação [...] Nesse estágio, as discussões se aliam às experimentações cênicas e o processo prossegue até que a gente possa decidir. [...] A encenação ocupava o palco e a plateia do Teatro Universitário. Dentro do palco, nas laterais de uma passarela, instalada por nosso projeto de encenação, ficava o público. Nas poltronas reais do Teatro Universitário ficavam as duas senhoras austeras que contracenavam com a personagem Sônia, depois que a cortina se abria. Ocupando os demais assentos da plateia, ficavam os figurantes, caracterizados como personagens representativos do universo rodrigueano: a grã-fina, o marido traído, o jornalista, o médico, a mulher de véu, a vizinha. [...] Essa versão de Valsa Número Seis, a primeira encenação do TRB, já conseguia, em 1990, a proeza de sintetizar uma peça de dois atos em duas unidades, duas ações fundamentais, uma para cada ato. (GUILHERME, 2000).

A transubstanciação do texto para cena, na perspectiva do Radical, toca em um dos pilares da proposta do Teatro Radical Brasileiro, onde o texto constitui-se como uma das matrizes, podendo ser removido, recortado, transmutado, e não ser uma reprodução para a cena conforme a estrutura concebida pelo autor.

Posto em arquibancadas sobre o palco, o espectador tornava-se o signo do *voyeur*, observando a transição da adolescente para a mulher. Entre as coxias, o camarim e a plateia movimentava-se o coro, representando não somente personagens do delírio de Sônia, mas do universo de personagens-símbolos da dramaturgia de Nelson Rodrigues: a prostituta, a noiva, o gigolô, o bicheiro, os vizinhos, o torcedor, a grã-fina, o delegado, o psicanalista. O coro transsubstanciava-se na família, com a Mãe, o Pai, os vizinhos e diversos outros. O lócus radical, um espaço fechado com um piano e uma passarela de desfile. A figura 15, nos lança na ação da personagem querendo romper com a clausura, simbolizada na porta, signo paradoxal do fechamento e também da abertura para o mundo.

Figura 15 - Valsa N° 6, *Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno*

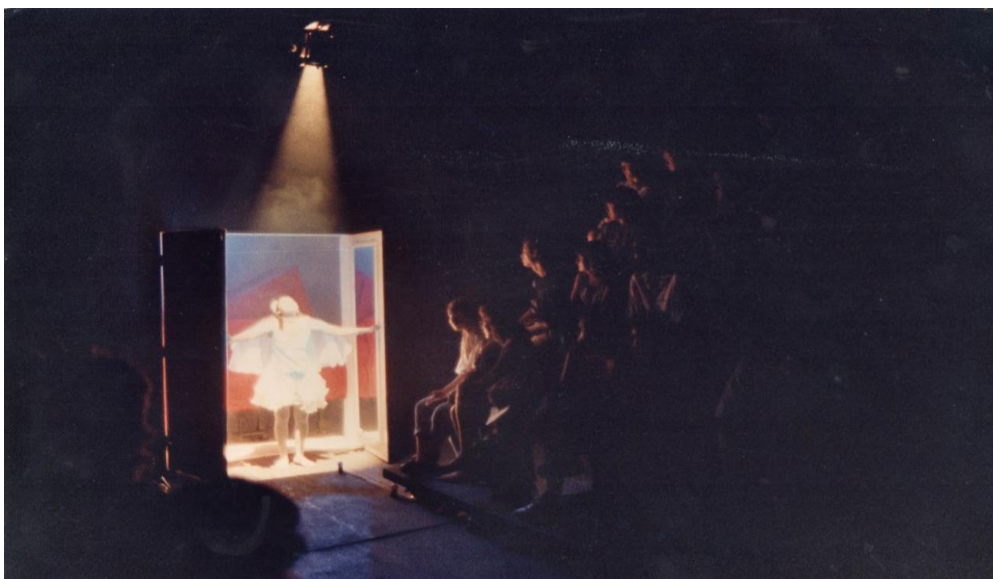


Foto: José Albano. Fonte: DOC-Teatro/UFC

A personagem abria e fechava a porta com variações e reptições, constituindo a ação fundamental, até romper e estabelecer a relação com o mundo exterior. A passarela gerava o trânsito, o movimento da menina Sônia em transição para a fase adulta. Através da ruptura com o espaço fechado, as cortinas se abriam mostrando a carnavalização da família, a multiplicidade de personagens que surgiam do teatro imaginário, cantando obsessivamente a *Valsa N° 6*, de *Um minuto*, de Frederick Chopin.

Figura 16 - *Valsa N° 6*, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Foto: José Albano. Fonte: DOC-Teatro/UFC

Já a figura 16 nos apresenta a personagem Sônia, tendo superado a clausura, colocando-se face ao coro e aos corifeus. Trata-se da cena, a ação fundamental presente em todo segundo ato, quando a personagem passou pelo processo de transição e agora se vê na condição de mulher. Ao conseguir romper, fazer a passagem, Sônia deixava para trás as vestes de adolescente, mostrando-se agora com mulher, inclusive sendo provocada pelo coro, as máscaras da realidade ou de seu delírio.

Propondo-se à concretização de um teatro sintético, equacionado no conflito matriz da peça, o encenador focalizou as diversas situações e ações vivenciadas pela personagem em duas unidades, uma para o primeiro ato e outra para o segundo. Argumenta:

Todo o primeiro ato era uma unidade e todo o segundo ato era outra unidade. Cada unidade tinha sua antonímia. No primeiro ato a antonímia era mostrar-se e esconder-se. E no segundo ato era adolecer e infantilizar. Então, durante todo o primeiro ato a personagem Sônia permanecia ora trancada, em um compartimento, sem ser vista pelo público, ora exposta ao olhar da plateia, quando abria a porta desse compartimento. Confinada, a personagem falava o trecho da peça que para nós era correspondente ao verbo-ação mostrar-se. No desenvolvimento dessa polaridade (esconder e mostrar) havia variações de ritmo, de intensidade emocional e até de pequenas mudanças de marcação [...] No segundo ato a personagem saía do confinamento, atravessava uma passarela e seguia na direção do proscênio, deixando no trajeto partes de seu vestido tipicamente infantil, para, de ombros despidos e com postura sensual, ver abrir-se diante dela a cortina do teatro e contracenar com dois personagens, as matronas rodrigueanas, que estavam sentadas na plateia. Terminada esta cena, a personagem caminhava de costas, apanhando as vestimentas deixadas ao longo da passarela, cobrindo

outra vez o corpo seminu, até postar-se encostada na parede, com o recato de uma criança acuada. (GUILHERME in Entrevista concedida a Ruth Guimarães, 1995).

A iluminação dialogava com o conflito, as ações fundamentais, os princípios de oposição presentes na encenação, reveladores do drama da personagem Sônia. O pudor dimensionava-se na imagem-cor da luz azul, a presença metafísica, a morte, a contenção do desejo; já a luz vermelha dimensionava a sensualidade. E havia momentos em que se dava a fusão das cores revelando os duplos em tensão, simultaneamente agindo com o movimento da personagem:

No trajeto de ida e volta até o proscênio, a luz do espetáculo se expandia, se ampliava em tamanho e intensidade, e no trajeto de volta, do proscênio até a parede, a luz ia gradativamente se retraindo até restar somente um foco sobre o rosto da personagem encostada na parede (GUILHERME, ENTREVISTA CONCEDIDA A RUTH GUIMARÃES, 1995).

A atriz e educadora Valéria Albuquerque, membro do Grupo Pesquisa, argumenta sobre a experiência com o Teatro Radical na mesma montagem:

Representei “A Valsa Nº 6” em duas montagens. A primeira em 1978 e a segunda em 1990. Essa última foi a primeira experiência dentro da pesquisa do Teatro Radical. As duas montagens foram bem diferentes. Na segunda, vivenciei uma forma nova de representar. Muitas atividades de pesquisa e vários exercícios foram realizados. “A Valsa nº 6” realizada na linguagem do Teatro Radical foi um marco na minha carreira de atriz. Não é à toa que, nessa época, o grupo dirigido por Ricardo Guilherme chamava-se Grupo Pesquisa. Ricardo era incansável na busca por um teatro novo que divergisse de um realismo tradicional. Pelo pouco que aprendi de Teatro Radical, entendi que era uma linguagem que transcendia o gestual e o realismo cotidianos. Ao ser dirigida por Ricardo Guilherme, percebi que nascia ali uma linguagem nova, que trazia uma grande força para a encenação, e que tinha um diferencial através da pesquisa de intenção e ação. As vivências e exercícios durante o processo de ensaio possibilitavam ao ator uma força interior que impulsionava o personagem e a encenação, e tinham o poder de emocionar e transformar a poética teatral em algo novo e contundente. (ALBUQUERQUE, 2013).

Valéria Albuquerque toca em um ponto que é fundamental para todo o processo criativo do atuante: a vivência, o exercício. Desse ponto se estabelecem os procedimentos, os sentidos que norteiam uma proposta. A atriz, que já tinha realizado uma montagem de *Valsa Nº 6* anteriormente, sentiu-se aberta e impulsionada a outra experiência com o mesmo texto, dessa vez tendo como traçado e caminho a proposição do Teatro Radical. Evidencia

em seu discurso a pesquisa de linguagem que perpassa a proposição e que se torna um caminho a ser expandido na trajetória do pensamento de Ricardo Guilherme.

1.4 O movimento do teatro radical: experiências e partilhas

O projeto artístico do Teatro Radical, implicado em proposições, princípios éticos e estéticos, tomou forma e adquiriu estado de arte e relevo tanto por ter sido processado e dimensionado no próprio corpo-voz do ator e autor da Poética quanto, e sobretudo, porque foi passível de partilhas coletivas disseminadas na cena teatral em Fortaleza. Nesse sentido, não ficou restrito à individualidade, ao laboratório de si mesmo. Ao contrário, irradiou-se, gerando movimento, arte-ação, ganhando dimensão artística, estética e política, de afirmação e defesa do teatro. Enquanto projeto, pressupunha planos de criação, produção e recepção, visto que não se tratava de um fim em si mesmo, mas, propositivamente, de estabelecer fluxos, conexões, relações.

Ao concretizar os primeiros experimentos cênicos com as montagens *Valsa N° 6* e *Sargento Getúlio*, Ricardo Guilherme inscrevia no espaço-tempo da cidade uma forma respaldada pelo conteúdo, pelos temas, princípios e fundamentações, instaurando um modo próprio de pensar e praticar a linguagem do teatro.

1.4.1 Processos de criação no contexto do Curso de Arte Dramática

Nos anos 1990, a dilatação da poética foi dimensionada tendo como espaço de criação o Curso de Arte Dramática (CAD), vinculado à Universidade Federal do Ceará desde os anos 1960. Tratava-se de uma escola de formação de atores de nível médio que exerceu durante várias décadas um papel relevante no processo de articular com a cidade o sentido do treinamento e o respaldo teórico para a formação do intérprete. Foi fundamental para a formação de vários atores e atrizes. Ao mesmo tempo que enfrentava dificuldades, impasses pela falta de uma política institucional para a arte e a cultura, era o espaço que aglutinava professores, diretores e atores que buscavam a formação profissional.

Ricardo Guilherme, professor do Curso de Arte Dramática tanto em disciplinas teóricas quanto em práticas de montagem, verticalizou a proposição cênica do Teatro Radical a partir de processos de montagem de finalização do curso. Em 1991, dirigiu o espetáculo de finalização do curso lançando como proposta uma montagem realizada a partir da poética do Teatro Radical. Mesmo diante de estudantes com pouco tempo de formação, ousou direcionar o processo utilizando os procedimentos do Teatro Radical e tendo como base dramática *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. Para o grupo de jovens atores, o momento revelava uma experiência completamente diferenciada dos padrões vivenciados no contexto da própria escola. O primeiro passo diferenciador estava relacionado à literatura dramática de Nelson. A proposta foi de desmontar o texto, não montá-lo na íntegra, mas utilizar as rubricas, didascálias, colar e fazer inserção de falas do autor, condensar personagens e o coro dos vizinhos e das mulheres do cais em dois atores.

Essa primeira fase já assinalava perspectivas novas no sentido da visão tradicional que norteava o ensino, no contexto do Curso de Arte Dramática. Os ensaios aconteciam de segunda a sexta no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Foram etapas substanciais para o processo, e através de intensiva prática, delineava-se nas ações, nos desenhos dos movimentos, na relação com o espaço cênico, o projeto cênico da montagem. Houve uma apresentação do processo, já em vias de finalização, para estudantes, atores e o figurinista convidado Lino Villaventura,¹² que ainda residia em Fortaleza.

A proposta que caminhava para a finalização e estreia não chegou a ser vivenciada com o público, pois a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), através de representação da família do autor, impediu a execução, afirmando que a montagem transgredia o texto pelas mudanças executadas por Ricardo Guilherme, admitindo-o se o texto fosse usado na íntegra, sem cortes, fazendo apenas concessão à inserção das falas pessoais de Nelson, visto que era personagem da encenação.

Face aos interditos a montagem passou a configurar mais um laboratório com os estudantes do CAD, do que um espetáculo, no entanto ficou

¹² Estilista paraense, radicado em Fortaleza, onde iniciou a carreira com figurinos realizados para teatro, cinema e moda. Tornou-se conhecido no cenário nacional pela singularidade de seus desenhos e sua potente linguagem, com marcantes relevos na forma, valorizando o trabalho manual e os elementos nativos.

para o grupo de formandos o aprendizado, que se concretizou na montagem de *Quartet*, de Heiner Muller, com direção de Karlo Kardozo, que havia sido assistente de direção de *Senhora dos Afogados* e optou, juntamente com os atores, pelo prosseguimento à proposta do Teatro Radical.

Em 1994, Ricardo Guilherme conseguiu concretizar de forma substancial, como projeto de finalização da turma do CAD, a montagem de *A Cantora Careca*, de Eugene Ionesco, já de um modo bem mais amadurecido. A materialização da encenação revelou que o projeto do Teatro Radical, mesmo tendo como veio questões e temas relacionados à cultura brasileira, mostrava-se aberto ao diálogo com materiais de outras culturas a partir do modo de pensar e colocar em cena princípios e procedimentos.

Nesse sentido, a escolha da peça apontava para outras incitações, tanto pelo tema abordado quanto pelo desafio pedagógico de efetivar o projeto com estudantes.

Figura 17 - *A Cantora Careca* – Curso de Arte Dramática/UFC



Fonte: Karlo Kardozo

A Cantora Careca (1995) ficou em cartaz por vários meses. Em 1995, o grupo foi convidado por Cristina Sobreira, diretora da Casa do Teatro Amador, para apresentações em Brasília. Acerca dessa encenação, salientou o

espectador e jornalista Marcos Salvini, do Jornal de Brasília, com o título *Cantora Careca Radical*:

A montagem emprega o método do Teatro Radical Brasileiro desenvolvido por Ricardo Guilherme com fundamentos na dialética e na mitologia. Todos os aspectos da peça, da compreensão do texto ao gestual dos atores em cena, são divididos em movimentos opostos e complementares – cada um com suas sub-unidades de tese e antítese. Servindo como inspiração para traduzir a incomunicabilidade das personagens de Ionesco que nunca se entendem e sempre estão falando para si mesmo. O diretor Ricardo Guilherme utiliza os mitos de Narciso (o que só olha para si mesmo) e Eco (a Ninfa que só repete as palavras dos outros). É aí que a cisão de cada personagem em seu duplo faz sentido na concepção da peça. “Cada ator fala com sua própria imagem espelhada. O texto de Ionesco fala da incapacidade de sermos seres individualizados, da massificação da sociedade moderna. A polaridade entre o ego e o outro está bem traduzida nos mitos de Narciso e Eco. O primeiro só olha para si. O segundo não tem discurso próprio. (SAVINI, 1995).

Outra apresentação aconteceu no *IV Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga*, conseguindo manifestar para a cidade de Fortaleza que o projeto do Teatro Radical era viável junto a estudantes de uma escola da região. A direção foi de Ricardo Guilherme, e a assistência de direção ficou com os alunos Demitri Túlio e Tito Freire. O estudante Dimitri Túlio, em entrevista ao Jornal O Povo, argumentou acerca dos sentidos da peça:

Os diálogos começam com uma certa lógica até que a própria palavra perde o sentido e depois a forma, reduzindo-se a um fonema. O que queremos dizer é que só se consegue ver a outra pessoa quando você deixa de se ver. No teatro, o público se identifica com as personagens no palco. Daí o símbolo usado para divulgar a peça seja o espelho. O espectador se vê dentro do espetáculo. Quem está na peça é ele. (A CANTORA CARECA, 1995).

Já o estudante Tito Freire, ator, assistente de direção e também responsável pela produção, em entrevista acerca do processo de montagem, salientou:

Ali era nosso processo que nos alimentava. É tanto que quando chegamos à cena, nada era estranho, nada, tudo tinha sido construído a partir desse estudo, que era um estudo coletivo, eu, estimulado por todo o processo, propunha coisas que ficavam. Para mim foi a experiência mais importante da minha vida, que só foi esta também, mas que por ela se basta em mim como artista, que queria ser artista. Foi ótimo por ter sido um processo em uma escola, eu ter encontrado essas pessoas e participar dessa metodologia maravilhosa, de significar, dar uma significância para a encenação do ator, não é só uma coisa de dizer um texto, mas toda a construção do gesto, tudo está baseado sem fugir das ações. Toda a simplificação, todos esses conceitos, a dualidade, uma certa dialética, a coisa da

brasilidade, então, todos esses aspectos a gente se alimentava para construir e até fazer a cena [...] Foi interessantíssimo o contato com o teatro do Ionesco, o absurdo, o que na verdade é o absurdo que nós somos [...], essas personagens esvaziadas de sentido e mergulhadas numa norma que às vezes era insólita [...] (FREIRE, 2012, Entrevista concedida ao autor).

Após a afirmativa ressonância em Fortaleza com *A Cantora Careca*, cinco anos depois, em 1999, foi montada *A Serpente*, retomando a temática rodrigueana. O espetáculo foi dirigido por Ghil Brandão, com supervisão de Guilherme. A encenação foi concebida a partir do mito bíblico cristão do paraíso perdido. O estudo do mito focalizou as polaridades da serpente e da(o) santa(o), o impulso do desejo simbolizado na serpente, o da contenção na santa. Partimos da imagem arquetípica bíblica da santa que pisa na cabeça da serpente. Salientou o professor e espectador Araújo (1999):

O espetáculo, como o nome já indica, ritualiza, através de movimentos circulares, o desejo aceito e o denegado, o desejo que como a serpente, está debaixo da terra, no porão de cada um dos homens; ele que é subliminar, vil, sórdido e traiçoeiro, mas que nos ataca e nos seduz por não ter um princípio nem um fim, mas sempre um intermezzo (...). À medida que o espetáculo avança, o conflito das personagens vai se tornando cada vez mais complexo e, nesse momento, se revela o trabalho de pesquisa dos atores e diretor no que diz respeito aos elementos da cultura que se entrelaçam e fazem referências severas às questões internas do ser(...) A peça é desestabilizadora, sem dúvida nenhuma, pois não nos permite enxergar uma consonância entre pares, mas nos possibilita ver que tudo é um fluxo contínuo e, por sermos os únicos a poder nomear o nosso desejo, somos também capazes de suportar a dor da expulsão do nosso Éden(...).

No texto original, a ação está circunscrita a um apartamento no 14º andar de um bairro carioca, espaço onde vão morar as duas irmãs Guida e Lígia, com seus respectivos maridos Paulo e Décio. O conflito se instaura a partir do momento em que Guida cede o marido à irmã Lígia para que ela possa descobrir o prazer do sexo. Lígia, que havia sido abandonada pelo marido e nunca tinha realizado o ato sexual, aceita a entrega. A intensa realização do prazer faz com que Lígia queira Paulo para além de uma noite. Após o ato, instaura-se a conseqüente falha trágica de Guida, que resolve não ceder mais o marido, conduzindo a relação à extrema tensão, margeada por ciúmes, traições e morte.

Figura 18 - Espetáculo *A Serpente*, Curso de Arte Dramática/UFC



Fonte: DOC-Teatro/UFC

Figura 19 - Espetáculo *A Serpente*, Curso de Arte Dramática/UFC



Fonte: DOC-Teatro/UFC

A configuração realista do espaço proposto pelo texto original foi transubstanciada para um altar-covil, onde embaixo habitavam os corpos-serpentes, os desejos submersos do inconsciente. Já a parte de cima, foi transformada no espaço duplo da sacralidade do desejo, de expulsão do prazer, mas também de realização. À medida que o altar vai sendo invadido pelas serpentes, estabelecia-se a tensão, a entrega e a repulsa. Ao som de músicas sacras gregorianas e com o público próximo do altar-covil, o conflito

radical se dava no espaço simbólico marcado pelo contraste da luz vermelha, azul e lilás, acompanhado de toques de sinos e berimbaus.

O figurino criado de tramas dava a textura de uma pele de cobra, que adquiria relevo pela luz alternada em tons de vermelho e azul, dimensionando a simbologia sacra e profana. O espetáculo na cena teatral em Fortaleza recebeu as premiações de melhor montagem, atriz, figurino e iluminação. Vale resaltar que se trata de uma premiação, criada pelo Grupo Balaio, de Fortaleza, no sentido de proporcionar, através da votação de representantes de todos os grupos da cidade o reconhecimento das qualidades que envolvem todos os elementos da cena. No que concerne à montagem do espetáculo *A Serpente*, salientou acerca do processo de montagem o ator Cícero Teixeira Lopes (2013):

Experimental *A Serpente* de Néilson Rodrigues na montagem de conclusão da turma de 1999 do CAD, além da oportunidade do contato com o dramaturgo, foi bastante enriquecedor, pois pude também reviver o método do Teatro Radical Brasileiro que você, na condição de diretor do espetáculo, utilizou como forma de apreender os conflitos e obsessões rodrigueanas. Entre muitas das coisas que me marcaram nesse processo foi o nosso trabalho físico no intuito de captar e ampliar as potencialidades dos corpos dos atores, que compunham o elenco como instrumento independente de acessórios que talvez não acrescentasse a encenação. Lembro também de uma sensualidade muito latente que atingia o próprio público. Algumas vezes, percebíamos a excitação sexual de alguns indivíduos na plateia, que não deixa de ser um modo de recepção do jogo cênico em si. Outro detalhe que contribuía para essa eroticidade se dava muito também pelo sugestivo figurino que criava um efeito muito provocativo sexualmente

Em 2003, com direção de Ricardo Guilherme e Ghil Brandão, foi montado o espetáculo @, texto de Guilherme. O tema focado nas relações virtuais foi abordado no Teatro Universitário, que passou por uma intervenção cenográfica, configurando uma caverna verticalizada em três planos: o fosso do teatro, onde ficava um ator com parte do público; o palco com visão para o fosso, onde atores ficavam com parte do público e em torno; e o urdimento, com um único ator.

Todos os atores e os espectadores portavam uma lanterna, que era acionada no curso da ação, transformando-se em microfone, câmera e tela do computador, ao mesmo tempo que era utilizada para iluminar a si mesmo, o outro e o espaço.

Figura 20 - Espetáculo @



Fonte: Doc-Teatro. Foto: Karlo Kardozo

Figura 21 - Espetáculo @



Fonte: Doc-Teatro. Foto: Karlo Kardozo

Figura 22 - Espetáculo @, Curso de Arte Dramática/UFC



Fonte: Doc-Teatro. Foto: Karlo Kardozo

Um dos pontos fortes da encenação acontecia, no momento em que era instalado na cena uma sala de bate-papo, um fórum virtual, em que os espectadores tinham a liberdade de se posicionar, opinando, intervindo, agindo enquanto internauta simbólico no “internet-teatro”.

O improviso marcava a cena, através das falas, dos bate papos que aconteciam entre os atores e os espectadores e entre os próprios espectadores. Aquecia a cena, visto que lançava atores e espectadores em discussões calorosas, sendo interrompida para continuação e término do espetáculo pela queda da rede, cabendo ao ator a ingerência sobre a cena.

Argumenta Magela Lima, jornalista e pesquisador acadêmico, com estudos sobre o teatro no mestrado da UNIRIO:

O terceiro e último segmento da montagem propõe uma ruptura com esse universo virtual. Nesse instante as portas da caverna onde se passa a trama são abertas e os personagens ressaltam a necessidade de se restabelecer a conexão com o mundo real. E assim o teatro vai cumprindo seu papel de problematizar a vida. Fazendo o homem atentar para o seu cotidiano naqueles mínimos detalhes que tanto caem no esquecimento. Ao que parece, @, apesar de não ser uma montagem oficial da trupe dos radicais não fica a dever, na medida em que discute questões importantes para o homem, para a vida e para o mundo. (LIMA, 2003).

Acerca do processo experienciado, salienta o ator Chicão Oliveira:

Para mim foi um marco @, foram três anos e meio de curso [...] O TR nessa concepção nos possibilitou perceber que o ator, ele é muito mais intenso, muito mais presentificado, a ação em cena. Nos dá uma liberdade de pensamento, a @, um espetáculo que a gente consegue, mesmo sendo escrito por um dos maiores dramaturgos cearense, uma direção, etc, o espetáculo tem um momento que chama internet-teatro, que é uma espécie de uma sala de bate papo, onde a gente se liberta como ator, e portanto a gente se lança como figuras cênicas, dentro do campo da criatividade. Então com o TR, que eu tive a minha primeira experiência foi com @, para mim foi um processo extremamente gratificante, extremamente rico, eu vinha de um tempo extremamente conturbado da minha pesquisa, da minha busca o que é o teatro, o que a ação dramática, da performance. Eu acabei me encontrando com pessoas que tinha esse norte, essa diretriz do TR. Então eu queria definir o TR em duas palavras corpo-voz-ação seria uma palavra, a outra seria criatividade. (OLIVEIRA, 2013, Entrevista concedida ao autor).

Em 2007, foi montado o espetáculo *Curral Grande*, com texto do autor cearense Marcos Barbosa, direção de João Andrade Joca e supervisão de Ricardo Guilherme. *Curral Grande* denuncia e focaliza a perversidade da seca, geradora do caos, da fome, dos campos de concentração, das diásporas, da morte e migração de milhares de famílias do sertão cearense. No contexto das secas, ainda reverbera na memória do povo cearense a emblemática seca de 1915, substrato do romance *O Quinze (1930)*, da escritora cearense Raquel de Queiroz. A montagem primou pela síntese radical ao colocar o tema narrado pelo coro que se desdobrava nas personagens. Com um palco sem referência realista à seca, primando por provocar a imaginação do público a partir das ações, do movimento dos atores.

Figura 23 - Curral Grande – Curso de Arte Dramática/UFC



Fonte: DOC-Teatro, Foto, David Pinheiro

O ator José de Ipanema, impulsionado pela aprendizagem vivenciada com o Teatro Radical durante o CAD, argumentou sobre a encenação em sua dissertação de mestrado: *O Ator Radical: Fabulação, Presença e Mito*:

Finalmente, a atuação no espetáculo *Curral Grande* proporcionou-me experiência com a tentativa de concentrar a cena no ator. Essa ideia é um objetivo dos procedimentos radicais [...] *Curral Grande* procurou reduzir a cena à expressividade do rosto, mãos e pés dos atores. O palco completamente nu, os corpos dos atores cobertos pelo figurino preto e a rotunda igualmente escura configuravam uma tentativa de fazer com que a atenção dos espectadores não se dispersasse em nenhum outro elemento cênico. (BRASIL, 2010, p.12-13).

A peça encerrou o ciclo institucional do Curso de Arte Dramática, visto que estava sendo criada a graduação de Licenciatura em Teatro através do projeto REUNI, do governo federal, voltado para a qualificação e expansão de cursos de licenciatura. Além disso, o corpo docente já estava com número bem reduzido por falta de uma política para concursos específicos nessa categoria. Fruto de toda a importância histórica do CAD na cidade, foi criada a graduação, em 2009, tendo como autores do projeto os professores Ricardo Guilherme, Ângela Linhares, Gilson Brandão Costa, Orlando Luiz de Araújo e Elvis Matos. Provocou, assim, a inserção de profissionais no campo do ensino

de teatro, reivindicação conquistada depois de quatro décadas de ensino de teatro na Universidade Federal do Ceará.

1.4.2 A montagem do Solo *A*, da Associação de Teatro Radicais Livres

Em 29 de novembro de 1999, os leitores do jornal *O Povo* recebiam, pela capa do caderno *Vida e Arte*, um convite para a estreia do espetáculo *A*. Na capa, a manchete *Hóstia Profana* veio emoldurada pela imagem da personagem seminua com um cálice e uma camisinha — metaforicamente, esta se contrapõe à hóstia, simbolizando o alimento de proteção para o corpo. *A*, com texto de Ricardo Guilherme, encenação do mesmo em parceria com Karlo Kardozo e interpretação da atriz Eugênia Siebra.

A matéria do jornal destacando a peça também reproduzia trechos da peça “*A desimaculada*, a consagrada na gandaia, a santíssima dadeira e dadivosa”. Não tinha nenhum sentido de provocação, não sugeria mexer com o imaginário reprimido dos leitores fortalezenses. No entanto, resultou imediatamente numa acirrada polêmica nos bastidores do teatro, tornando a montagem conhecida até pelos que não assistiram.

O solo *A* foi montado para compor a I Mostra Nacional de Expressões Artísticas, que visava à conscientização e educação acerca de prevenção contra a AIDS, apresentada na recém criada sede do Teatro Radical.

A matéria enunciada acirrou os ânimos de leigos ligados à igreja católica, que exigiram o boicote da peça, ameaçaram desistências de assinaturas em massa do respectivo Jornal e, através do vereador Paulo Mindêlo, lançaram uma nota de repúdio na Câmara Municipal de Fortaleza, além de dar entrada em processo por vilipêndio.

O solo *A*, na sua concepção artística, não tinha intencionalidade de polemizar e dessacralizar as imagens religiosas, visto que se tratava da produção de sentidos via linguagem da arte, que antes de tudo pressupõe liberdade de expressão. O movimento dos sentidos, da sensorialidade e das matrizes criadoras.

Figura 24 - Solo A, com a atriz Eugênia Siebra



Fonte: Doc-Teatro. Fotografia de Karlo Kardozo

Figura 25 - Solo A, com a atriz Eugênia Siebra



Fonte: Doc-Teatro. Fotografia de Karlo Kardozo

A ação de censura tardia do grupo gerou um debate na cidade acerca do direito de expressão e liberdade artística, colocando setores da sociedade em tensão. A controvérsia provocou na cidade intensivos debates, que mobilizaram vários segmentos sociais que se posicionavam favoráveis ou contrários tanto aos artistas quanto ao segmento religioso da igreja católica:

“Vilipêndio, todos sabemos é o ultraje, o ludíbrico aviltante, o desdém injurioso. E tudo isso foi feito, com muita clareza ou subrepticamente [que palavra é essa?], contra o Santíssimo Sacramento da Eucaristia e contra a augusta, sagrada e venerável pessoa da Virgem Maria, na peça teatral intitulada A, de autoria de Ricardo Guilherme, encenada no Teatro Radical [...] Só desejamos, por outro lado, por força da caridade, que os autores de tão lamentáveis e clamorosos erros se compenetrem de sua culpa e se emendem” (Juvenal Arruda Furtado, advogado e professor da UECE em 30-11-1999). (TEATRO..., 2000).

O ponto de vista expresso no discurso do advogado e professor, revela-se unilateral, reducionista e preconceituoso, pois mesmo sem ter assistido ao Solo A, lança um pensamento que beira o interdito, a censura ao pensamento do artista. Na outra margem tensiona com a visão enunciada o olhar também de um professor, que qualifica sua leitura ao de fato assistir, ter a percepção da cena em sua complexidade de instauração e ação;

“Essa tentativa de desordem social, engendrada pela nostalgia dos tribunais de Inquisição e barulho das botas, se insere na lógica suicida da moral contra a Ética [...] tudo isso é de enorme gravidade para o equilíbrio da democracia. Que a censura não toque, pois, na poesia! A rigorosa criação A, de Ricardo Guilherme, é um raro momento de poesia, inteligência e, sobretudo, saúde, vida, juventude!” (Daniel Lins, sociólogo e professor da UFC em 19-12-1999, TEATRO, 2000).

A voz dos que ainda tentam cercear, criar barreiras contra a livre expressão da arte, confirmam as ressonâncias, os interditos tão preconizados pela ditadura. No Brasil, a força do estado enquanto instância de poder durante a ditadura, que culminou na promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI 5), protagonizou um período nefasto para todos os segmentos sociais, que se viram coibidos da livre expressão. No campo das artes, a ação do estado também foi de extrema crueldade, pois perseguiu, torturou e lançou no exílio vários artistas: atores, músicos e escritores, provocando lacunas no país que até hoje parecem não ter sido sanadas. No entanto, a luta pelo processo de redemocratização consistiu numa batalha dos segmentos que primavam pela liberdade. Demorou décadas para ser reconquistada pela sociedade civil, que se via cerceada por vários lados: sem direito a voto e, muito menos, a se expressar através da arte e contra os tentáculos do poder.

No âmbito teatral, a força da linguagem artística não pactua com o Status quo, com a cristalização da moral e das ideias. O solo A provocou o inconsciente coletivo, tocou na ferida de parte da elite cearense, que não assiste teatro e conspira contra os que o fazem. Objetivavam unilateralmente colocar na “fogueira” e julgar parcialmente a criação cênica:

“A camisa a se vestir contra a Aids é camisa do amor. Por tudo isso, ingressei com um requerimento na Câmara Municipal, solicitando uma moção de repúdio aos autores da peça e a suspensão da peça em ofício a ser enviado ao Dr. Nicéforo, Procurador Geral do Estado, para a concretização desse objetivo. [...] Não ficaremos passivos diante da ofensa desta natureza. Não podemos confundir liberdade com “libertinagem” ou “licenciosidade”. A liberdade de um termina quando começa a do outro, tudo isso para o bem da própria democracia. Que todos nós possamos vestir a camisa do amor, esta sim capaz de vencer todos os combates, inclusive o da Aids”. (Jornal O Povo, Vida e Arte, 2000).

O discurso do vereador Paulo Mindelo citado na matéria do Jornal O Povo manifesta a representação de um determinado grupo que se esconde e se sombreia na falsa máscara do purismo. Que bem é esse para a

democracia? A democracia deve se pautar na liberdade total e irrestrita no campo da arte. No limiar do terceiro milênio, ainda sumariamente, em prol de um moralismo reacionário e de intimidação, o agente da ação, o vereador, alimentado por uma matéria e não pela cena, pois não havia assistido ao espetáculo, mostra a face “carismática” e superficial da representação de um segmento religioso.

O corpo é matriz primordial do ator, que num ato de despojamento necessário entrega-se ao rito da cena enquanto ato “sagrado”, visto que a matéria de criação do ator se irradia nos pensamentos, nas pulsões, nos sentimentos, nas intensidades. A atriz Eugênia Siebra, em defesa de sua criação, escreveu:

“A”, sofreu censura religiosa e eu, a atriz, o autor e os diretores foram processados por ultraje a uma instituição religiosa. Muito prazer. Meu nome é Eugênia Maria. Eu também sou Maria. Eugênia Maria. E me sinto honrada em poder representar o papel de uma prostituta, neste espetáculo que foi duramente execrado por um grupo de falsos beatos e vereadores fanáticos, como se fosse aviltante para qualquer atriz interpretar uma prostituta. Esses machistas, preconceituosos, me acusaram de descompostura, falta de decoro, sacrilégio e me processaram no Ministério Público sob a acusação de ultraje a uma instituição religiosa. Na verdade, essa não foi apenas uma manifestação de discriminação social contra a prostituta ou apenas mais uma tentativa de censura ao Teatro, mas também e sobretudo foi uma reação do preconceito milenar contra todas nós, Marias, impingidas a resguardar no corpo e no espírito a nossa sexualidade. Como se em nós ainda coubesse a pecha bíblica da Eva expulsa e pecadora. Esta peça, ao falar de todas as Marias, fala da Mulher. Por isso a peça se chama A. A é o artigo feminino, singular. É o que antecede o substantivo mulher. A mulher. A, na língua portuguesa, define a essência feminina, provedora e mantenedora dos filhos, fonte de prazer sexual e nascedouro do homem. (SIEBRA, 1999).

O depoimento da atriz Eugênia Siebra provoca e norteia uma profunda reflexão no que concerne à escolha da artista, a liberdade em representar qualquer personagem, independentemente de valores, moralidades e interditos cristalizados na sociedade. A defesa de Eugênia quanto ao seu ofício abre margem para uma reflexão crítica da própria inserção da mulher no teatro, que num longo tempo da história ocidental foi associada à prostituta. A escolha da profissão de atriz, historicamente, nunca foi fácil. A inserção delas no universo do teatro demorou e muito.

A Grécia, que instituiu o teatro como função social, política e religiosa, no entanto, negou à não participação delas. Ação que só foi

superada, ainda de forma tímida, no século XV, com companhias da Comédia dell'Arte. No Brasil, no curso do século XX, várias atrizes lutaram a ferro e fogo para ter direito de escolher a profissão e muitas delas foram expulsas do lar pela escolha. Tornou-se conhecido e notório o caso de Dercy Gonçalves, que foi veementemente tachada de prostituta. A breve digressão que faço é um modo de percebermos, a visão conservadora que predominou, durante longo tempo histórico, no que concerne a não participação feminina no teatro

O discurso de Eugênia Siebra reflete a voz coletiva de inúmeras mulheres que têm o direito de optar seja pela condição de atriz ou de outra profissão. E no caso da atriz, tem plenos direitos de estar no palco, metamorfoseada em prostituta, ou em outros personagens, personas, lançando, as questões que lhe interessam numa perspectiva individual ou coletiva.

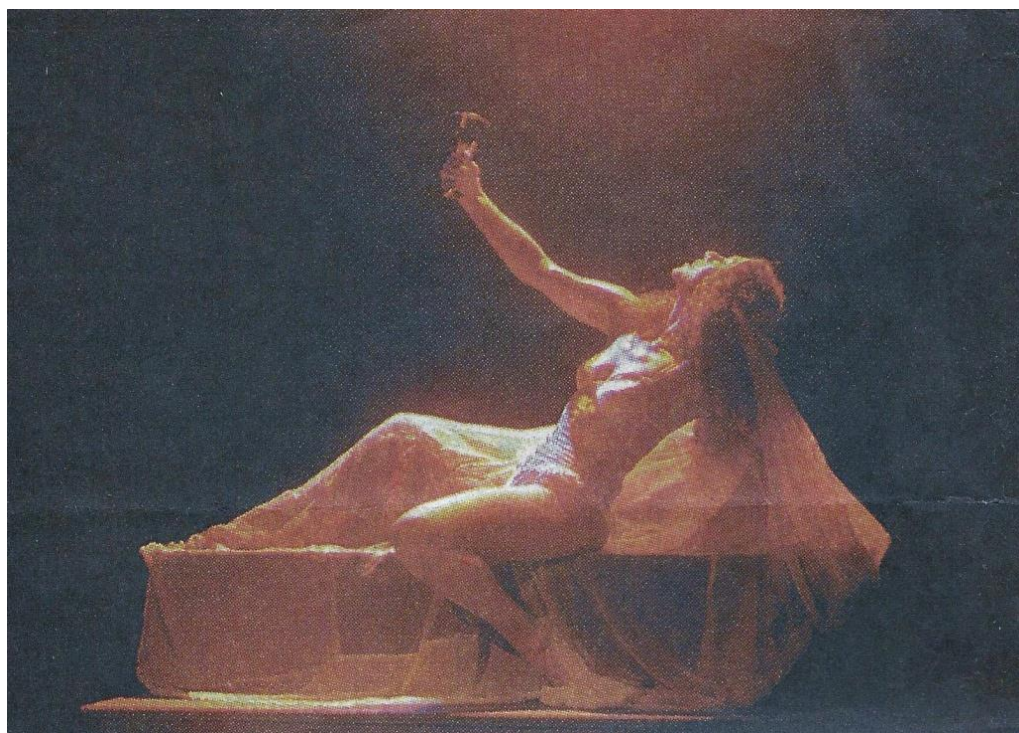
Essa Maria é qualquer uma e é cada uma de nós, porque a mulher, além de ser uma matriz geradora, é uma geratriz do prazer, e isso com certeza incomoda as mentes tacanhas que querem que a criação artística seja comportada, a serviço do que é ordenado e regular. Mas pra mim, a arte tem de ser transgressora e implacável, para tocar o inconsciente coletivo, estimulando o espectador pela via da razão e da irracionalidade, causando a alegria e a dor que só acontecimento estético proporciona. Afinal, é também com a letra A que nós escrevemos a palavra Arte. E a Arte não comporta o cerceamento à liberdade de expressão. Porque é preciso que as pessoas se expressem e falem. Ser prostituta é pecado? Usar camisinha é pecado? A arte é livre para questionar inclusive Deus e as religiões? (SIEBRA, 1999).

A encenação e a dramaturgia de *A* revelam forte inspiração nas hierodulas, prostitutas e sacerdotisas pagãs, que tinham um sentido sagrado na cultura antiga da Grécia. No seu altar, a personagem do espetáculo, num ritual de sagração do corpo, desvela-se com o cálice e a hóstia, contendo a camisinha como alimento.

A mulher é esse lugar, é esse dentro onde o mundo se reinaugura. Eu sou esse onde e pronde eu vou levo comigo essa matriz onde o mundo se reelabora. Porque sou eu que aconcheço a semente do mundo que me entra pela fresta da carne. Esta fresta entreaberta contém o imã e esse imã atrai e traga o macho que adentra, embebido na minha água que brota. É a minha correnteza que arrasta o derramamento do homem desfiladeiro abaixo até o fim do abismo. É no meu abismo que o homem se reprocessa, e é de lá, do estuário das minhas entranhas, que um novo homem se expulsa para tentar recomeçar, mesmo sabendo-se finito. (GUILHERME, 1999).

No solo *A*, o universo feminino adquire, para além da problemática provocada, a sensibilidade em tocar em temas que possam se tornar panfletários, caso se volte exclusivamente para a instrumentalização da mensagem. Mesmo procurando explicitar a mensagem da preservação, através do uso da camisinha, a cena é revestida de poesia, de tributo ao prazer mediado pela mulher enquanto potência de vida.

Figura 26 - Solo *A*, com a atriz Eugênia Siebra



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

1.4.3 Os experimentos cênicos de grupos e atores

A dinâmica do movimento do Teatro Radical na cena local, e com trocas também em Brasília, estendeu-se em parcerias e experiências processadas por grupos e atores. Dos grupos e artistas que se abriram à recepção e partilhas, estão O Grupo Bagaceira, com a montagem *Meire Love*, dirigida por Yuri Yamamoto e Suzy Élida, com texto de Suzy Élida; Otacílio Alacran, com a montagem *Quem Dará o Veredito*, texto de Gero Camilo¹³; o

¹³ ¹³ Ator, diretor, dramaturgo e músico, começou sua carreira em Fortaleza, no curso Princípios Básicos de Teatro, ingressando em seguida na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Produziu, dirigiu e atuou no espetáculo *A Procissão*, pelo qual foi indicado ao

grupo Menospausa, com a montagem *As Idades da Loba*, texto de Ricardo Guilherme; o Grupo Mirante, com a montagem *Viúva Porém Honesta*, de Nelson Rodrigues e *Era uma Vez Nós Dois*, de Ricardo Guilherme; e o ator Joca Andrade, com a encenação *Babel: Solo Número 1*, dramaturgia de Ricardo Guilherme e Mário Cruz com o solo Curupirá de dança-teatro. Após essa breve apresentação, deterei-me — tendo como referencial temas, processos e análise de conteúdo — em algumas montagens analisando os sentidos que nortearam grupos e artistas a terem o interesse pela interlocução com o Teatro Radical.

1.4.3.1 *As Idades da Loba, do Grupo Menospausa*

O que vem a ser mulher? É ter intuição, sexto sentido? Mas o que na mulher não é só natureza, não é só animal? O que na mulher é aprendizagem e modo de fazer? Como é que se fica mulher? Quando é? Afinal, que idade tem a mulher? A idade da terra, a idade da pedra, a idade média, a maioridade, a terceira idade, a idade da loba? (GUILHERME, 2001).

A montagem-solo *As Idades da Loba* veio à lume a partir do encontro da atriz e professora Ruth Guimarães, cearense radicada em Brasília, com Ricardo Guilherme. No auge de seus 50 anos, a atriz sentia a necessidade de colocar em cena as questões relativas ao tempo da mulher processadas em seu próprio corpo, os ciclos de transformação vivenciados no curso de sua vida. A atriz nos diz: “A ideia nasceu de uma necessidade pessoal. A certa altura da vida, precisei rever valores, identidade, não só minhas, mas de toda uma geração”. (GUIMARÃES in SODRÉ, 2012).

Quais os sentidos desse fluxo, das mudanças que se dão em cada etapa, as crises, os prazeres e as mutações do corpo? O corpo, alvo de metamorfoses, muitas vezes é massacrado pela sociedade, que almeja sempre o ideal da juventude. O que significa para uma mulher e atriz lidar com essa questão? A atriz Ruth Guimarães, numa “quase” confissão, lançou, através da dramaturgia de um homem que narra como se fosse uma mulher, os dramas do mundo feminino em *As Idades da Loba*. O solo tornou-se uma experiência

prêmio Shell na categoria ator, em 2003. Atuou nos filmes brasileiros “Bicho de Sete Cabeças”, “Cidade de Deus”, “Carandiru”, “Narradores de Javé”, dentre outros. É autor do livro “A Macaúba da Terra.” (Fonte: Folder do Espetáculo, 2005).

artística singular na vida da atriz, que há mais de dez anos vem apresentando-o em diversas cidades e festivais.

Com atuação de Ruth Guimarães e com a dramaturgia e encenação de Ricardo Guilherme, o solo estreou em 2001 no Teatro Mapati, em Brasília, numa produção e realização do grupo MenosPausa em parceria com o grupo Pesquisa e a Associação de Teatro Radicais Livres. Segundo o autor, em *As Idades da Loba*:

Uma mulher, motivada pelos processos de transformação oriundos da menopausa, faz uma análise de sua condição feminina através da retrospectiva dos rituais de passagem vividos desde a sua pré-adolescência até o encerramento de sua capacidade reprodutiva. Contrapondo-se aos valores que circunscrevem o gênero feminino em parâmetros estritamente físicos, a personagem conclui que a destituição de suas funções biológicas não a impede de transcender o determinismo do envelhecimento e suas recorrentes imposições comportamentais. (GUILHERME, 2001).

A encenação estrutura-se em uma ação fundamental, concentrada na cadeira de balanço que deflagra e torna-se a semiose do conflito matricial da encenação do solo.

Figura 27 - *As Idades da Loba*, com a atriz Ruth Guimarães



Fonte e Foto: Sérgio Vianna

A protagonista encarna a tensão de tentar romper com estigmas relacionados ao tempo “construído”, que insiste em aprisionar as mulheres da chamada meia-idade. Ganha relevância na cena, junto à cadeira, o figurino do

vestido, revelador do signo do corpo, que se espraia feito um fio umbilical que perpassa o espaço-tempo, incorporando-se à narrativa da atriz-personagem.

Figura 28 - *As Idades da Loba*, com a atriz Ruth Guimarães



Fonte: Edu Barros / Arquivo do Festival Solos Fértéis

A cadeira de balanço engendra o movimento pendular, o tempo cíclico. A ação da atriz, condensada e sintetizada em dois movimentos, de entrega e repulsão, que se polarizam, complementam-se e repetem-se no jogo das tensões e do drama da persona-mulher. Segundo o encenador-autor,

Uma situação na qual alguém luta contra a inexorabilidade do mito de Cronos. Cenicamente, a resolução desse dilema que implica na superação dos aspectos biológicos que demarcam a transição da maturidade para a velhice remete o espectador à imagem primordial de Atlas. Assim como esta figura mítica consegue, pelo mérito de seus esforços físicos, sustentar em suas mãos o Mundo, a protagonista da peça, na cena final, consciente dos seus processos de maturação, consegue se erguer e erguer a cadeira em que estivera confinada, demonstrando simbolicamente que é capaz de superar as limitações cronológicas e os estigmas sociais impostos àquelas que chegam à idade da loba, para reinventar a sua história e redimensionar a essencialidade da natureza feminina e da condição sociocultural da Mulher.(GUILHERME,2001).

As Idades da Loba, mesmo tendo estreado em 2001, continua fortalecendo a discussão e gerando apresentações e convites. Em 2012, foi reapresentado em Brasília, no Festival Internacional de Mulheres de Teatro, intitulado *Solos Fértéis*, com temática totalmente voltada para discussão de problemáticas do gênero feminino.

As Idades da Loba fortaleceu a abordagem e problematização de

questões referentes ao universo feminino. Mesmo com o passar dos anos, percebe-se a atualidade do tema, por ser algo que é parte da vida, do tempo de toda mulher.

1.4.3.2 *Quem Dará o Veredicto?*

A peça *Quem dará o Veredicto?* foi escrita por Gero Camilo para o ator Otacílio Alacran. Alacran tinha participado da oficina Encenadores Radicais, cuja aprendizagem processou-se na montagem do respectivo texto. Trata-se de uma contundente narrativa, focalizando a crítica na alienação do ser humano diante do trabalho no mundo moderno, que gera a apatia diante de um cotidiano que se repete dia a dia sem oferecer nenhuma novidade. Contudo, a ruptura se dá quando a personagem Virgínia, telefonista de um escritório de advocacia, protagonizada por Alacran, decide romper com sua rotina diária e não ir trabalhar, gerando, assim, consequências caóticas para sua vida.

Figura 29 - Espetáculo *Quem Dará o Veredicto?*



Foto: Jorge Luiz Viana. Fonte: Otacílio Alacran

Em 2004, o ator-encenador Otacílio Alacran participou da primeira Mostra de Teatro Radical, revelando, através de sua montagem, as ressonâncias, o movimento da proposição na cidade, cuja proposta transcendia a prática do próprio autor, ou mesmo de um grupo, revelando uma proposição

artística, com um veio ético, estético e político, que objetivava uma articulação em Fortaleza.

No mesmo ano, a montagem participou dos principais festivais do estado, obtendo os principais prêmios, revelando, assim, novos atuantes para a cena local, com uma visão de teatro norteadora de um amadurecimento cênico:

Mesmo numa comédia, não é fácil para um intérprete masculino dar vida a uma personagem do sexo oposto sem incorrer em caricatura, arremedo óbvio e grosseiro de feminilidade. Otacílio dribla – pelo menos a maior parte do tempo – esse desafio, com um minucioso trabalho de composição. Os gestos, posturas, jeito de andar, sentar, tom de voz e suas variações, etc., para além de tentativa de representação da mulher, traduzem o estado de alma, os conflitos da personagem que, desse modo, se torna crível para o espectador. A dinâmica do espetáculo é tecida a partir da repetição constante das mesmas ações físicas, uma interessante tradução visual do tema proposto pelo texto. (MENDES, 2004).

A análise do espectador e crítico Edilberto Mendes toca na questão da repetição como uma qualidade da encenação. Há de se considerar que é parte não só do texto, mas da proposta do Teatro Radical, que, ao sintetizar as ações, propõe ao autor fazer com que ganhe força e ressonância nas repetições, que são matizadas por ritmos diferenciados no corpo e na voz.

1.4.3.3 A performance do ator-dançarino em *Babel: Solo Número 1*

Babel: Solo Número 1,¹⁴ montado por João Andrade Joca, teve um longo percurso até a concretização da montagem. A partir de temas ligados à antropologia do homem cearense, construía ações, mediadas por impulsos e sensações. Convidava atores para assistir e debater os experimentos improvisados. Após dilatado percurso, Ricardo Guilherme foi convidado para compor a dramaturgia e supervisão cênica e dessa iniciativa surgiu o tema fundamental do solo.

Com atuação e encenação de João Andrade Joca, tendo como assistentes de encenação Acácio de Montes, Eurico Bivar e Mário Cruz Filho, o solo teve pré-estreia em Tejuçuoca, cidade do sertão cearense, em 14 de novembro de 2004. Depois estreou no Theatro José de Alencar, em Fortaleza, em 13 de abril de 2005. Rendeu vários prêmios para o ator, que se apresentou

¹⁴ O ator Joca Andrade, dando continuidade à pesquisa com montagem solo, intitulou seu atual espetáculo, estreado em 2012, de *Jacu, Solo Número 2*.

em vários festivais, dentre eles o Festival Nordestino de Teatro, em Guaramiranga, e o Festival de Teatro em Fortaleza.

1.4.3.4 Aspectos do processo de criação e composição da montagem

Joca Andrade, com 30 anos de experiência e de intensiva dedicação ao teatro, iniciou sua formação no Curso de Arte Dramática, da UFC, nos anos 1980. Além de ator, é arte-educador no Curso Princípios Básicos de Teatro, projeto do Theatro José de Alencar. Após profícua carreira em espetáculos coletivos com atores de Fortaleza, resolveu enveredar por uma carreira solo a partir dos anos 2000. Impulsionado pela vontade de concretizar ideias e processos autorais, sobretudo na pesquisa do movimento, da dança-teatro, salienta

que o desenho construído pelos gestos desse corpo, que é indissolúvel em relação à alma é simbólico. Estimulam o perceber e não o compreender. Nessa arte, o que interessa é o que se sente e não o que se entende. Que as intensidades com que os afetos atravessam o corpo pelo ritmo, movimento, música, são visíveis através dos gestos e que esses expressam os elementos vitais: terra, água, fogo e ar. Que ao resgatar os gestos primitivos, significa também, resgatar os sentidos que os homens perderam. (JOCA, 2004).

A singularidade de sua pesquisa enquanto ator de solos tem como base o treinamento, o corpo-pensamento em ação. O processo de construção de *Babel: Solo Número 1* foi sendo construído a partir de improvisos, tendo como impulso o corpo grotesco e a perspectiva de abordagem do homem cearense:

A nós interessava identificar os elementos simbólicos da estética do “realismo grotesco” para criar uma dramaturgia inspirada essencialmente no “corpo grotesco”, em que se coloca ênfase nas partes que se abrem ao mundo exterior, ou que, por elas, o mundo entre. Nosso propósito era abstrair do “realismo grotesco” o aspecto animalesco, ritual, cósmico, ambivalente, cômico, sagrado e profano. Queríamos, com o corpo do ator, pautar movimentos que, codificados através das “ações físicas”, expusessem as sensações orgânicas e espirituais próprias do sentir humano por meio de gestos, ritmos e sons dissonantes. Assim, desestabilizar o fio lógico involuntário do raciocínio do espectador na tentativa de fazê-lo regressar ao mais íntimo de suas memórias sensoriais, e sobretudo, no que se refere às lembranças coletivas. (JOCA, 2004).

A busca de uma composição em meio aos intensivos experimentos mediados pela improvisação tornava-se necessária. Para tanto, o acompanhamento e a intervenção dramaturgica de Ricardo Guilherme assinalaram caminho fundamental no processo.

Em busca dessa condensação simbólica dos elementos cênicos, fomos encontrar no Teatro Radical Brasileiro – TRB. Sinaliza para a necessidade de encontrarmos a expressão fundamental das situações, numa visão macro, dialética, [...] a diversidade da síntese. Buscamos então, objetivamente, a partir do material gestual já construído pelo ator, a identificação do que poderíamos dizer como sendo o *nosso conflito radical*. Em síntese, como resultado dessa criação cênica, temos uma ‘personagem/figura’ que emerge em um lugar úmido e sai em busca de conhecer o desconhecido, mas logo percebe que para isso terá que se libertar de seu ‘casulo’ do qual ainda depende para sobreviver. Isso o torna prisioneiro de si mesmo, impossibilitando-o de alcançar seu objetivo. (JOCA, 2004).

A partir do encontro com Guilherme, que passou a acompanhar os ensaios e fazer as anotações dos improvisos, a dramaturgia foi tomando forma e se direcionando com os caminhos cênicos desenhados pelo ator Joca Andrade:

O texto recorre ao emprego de diversos idiomas (português, inglês, francês, latim, ioruba, árabe, aramaico, espanhol, italiano, esperanto etc.) e também à criação de neologismos. No entanto, as rubricas indicam que, mesmo sendo Babel um texto plurilíngue, as falas devem ser ditas segundo os parâmetros da escrita em língua portuguesa, de maneira a que se engendre uma espécie de dialeto no qual recursos de emissão vocal como inflexão, pontuação, ritmo, etc sofram intervenções em sua lógica sintática para tornar ininteligíveis os enunciados. (GUILHERME, 2004).

Outro aspecto que se tornou relevante e adquiriu a singularidade no curso da pesquisa e de composição cênica foi a inversão do processo criativo. Joca Andrade fundamentou a construção, tendo como impulso os improvisos e não um texto previamente escrito.

Todo o material gestado em seu corpo-voz pautou o trabalho dramaturgico de Guilherme. O processo experienciado pelo ator Joca Andrade assinala outra percepção na composição dramaturgica do autor. Revela-se como um momento singular na escrita dramática, abrindo novos campos de conhecimento:

O campo de pesquisa e criação em que *Babel* se insere constitui a experiência e uma literatura dramática auto-referente, na qual a peça, mais do que aludir a uma determinada temática, se converte estruturalmente na tradução textual da temática abordada. Propõe-se uma dramaturgia em que a forma em si mesma transfigura-se no conteúdo. Resulta desta transfiguração uma dramaturgia cujo tema

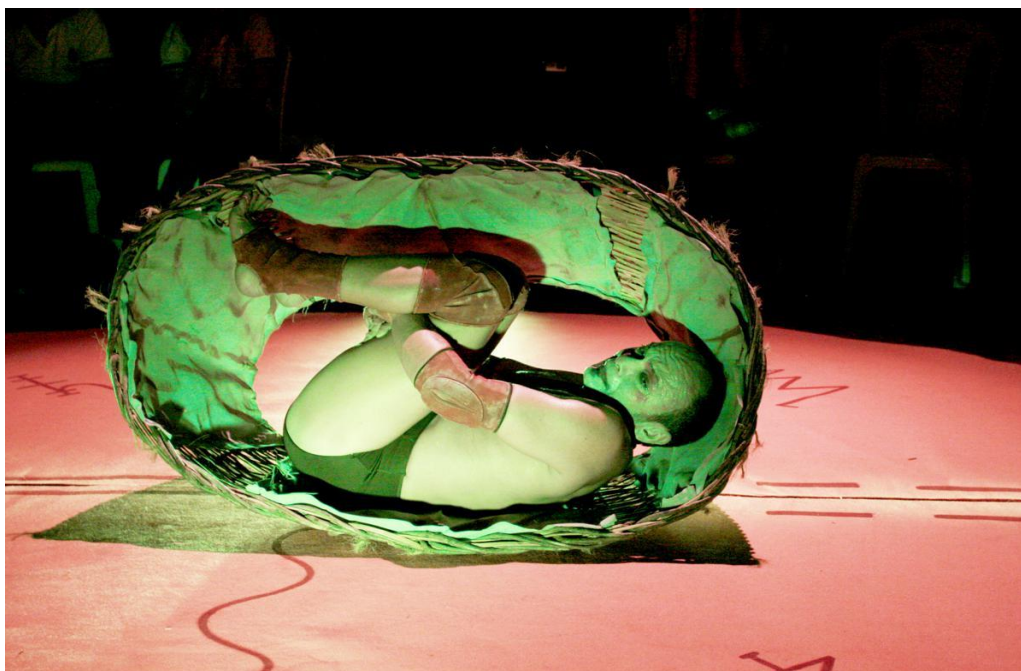
está expresso no modo em que o texto se estrutura. (GUILHERME, 2004).

Babel: Solo número 1 representa o caldeamento do homem cearense. Tudo isso organizado e desenhado, como nos diz Joca (2004):

O espetáculo objetiva *dar forma à alma*, fazer emergir o que há no inconsciente coletivo, trazendo à tona as sensações que provocam, involuntariamente, as reações e necessidades do corpo para manter-se vivo.

No palco, apenas um balaio sem fundo, de onde nascerá Sê, que, segundo o ator, trata-se de uma corruptela de Ser. Sê carrega o balaio consigo, uma espécie de casca, a manifestação do Ser não civilizado, mas potencializado em devir-animal. O balaio, torna-se na cena o locus por excelência da ação fundamental do solo, o signo movente, a forma-força. Do balaio vão surgindo as diversas personas performadas pelo ator: a índia, o magarefe, a negra, o feirante, hibridizações da formação da cultura cearense. O balaio configuração da casca, da pele que reveste o corpo de Sê. A cultura condensada num cesto que carrega a história, a vida, as matrizes do povo cearense.

Figura 30 – Babel: Solo Número 1



Fonte: Joca Andrade. Foto: Ulisses Narciso

Figura 31 – Babel: Solo Número 1



Fonte: Joca Andrade. Foto: Ulisses Narciso

Figura 32 – Babel: Solo Número 1



Fonte: Joca Andrade. Foto: Ulisses Narciso

O solo performado pelo ator Joca Andrade prima pelo rigor das partituras, do desenho minucioso dos movimentos, revelando a arte de ator ensinada pelo intérprete e pelo Teatro Radical. Nesse sentido revela-se o fecundo diálogo de Joca Andrade com Ricardo Guilherme, no processo de composição do solo.

1.5 A realização das mostras do teatro radical: socialização coletiva das produções artísticas

Em dezembro de 2004, a ATRL, mesmo sem a sede do Teatro Radical, realizou a primeira mostra de montagens elaboradas a partir de princípios e procedimentos da poética. Além da mostra, foram realizados os ciclos de estudos radicais e uma exposição fotográfica sobre a ATRL, de Karlo Kardozo. Foram apresentados espetáculos da ATRL e dos seguintes grupos: Grupo Teatro e Ato; Grupo Mirante; Grupo Menospausa; Salientou Magela Lima (2004):

Nesses 16 anos, a proposta se consolidou, firmou parceiros, conquistou espaços e fez história, mesmo tendo que rivalizar com um cenário inóspito ao desenvolvimento cultural. Ao longo desse período,

o Radical conseguiu atrair olhares interessantes não só pela intensidade de sua tessitura dramática, mas, principalmente, pelas possibilidades novas que passou a reivindicar para a arte da encenação, como um maior envolvimento buscado entre ator e espectador, tornando vivo, assim, as ideias discutidas por Grotowski, com o tal Teatro Pobre.

A segunda mostra foi realizada em dezembro de 2005, no SESC SENAC Iracema, com espetáculos; exposição-instalação de Clauber Mateus e Eugênia Siebra; debates e relato de pesquisas acadêmicas de Hertenha Glauce: *Teatro Radical Brasileiro: Invenção e Inventiva*, e apresentação da dissertação de mestrado de Ednéia Gonçalves, *a partir do processo criativo experienciado na peça Tempo Temporão*.

A realização da segunda mostra revelou novos processos de criação que tiveram o Teatro Radical como impulso e diálogo. O jornalista Delano Rios escreve acerca do sentido e da realização da mostra para o teatro na cidade:

No Teatro Radical Brasileiro, conforme proposto por Guilherme, a expressão artística assume uma forma voltada para a essencialidade dos elementos que compõem o jogo teatral. Proposta ousada e criativa que pode ser vista nos palcos na segunda edição da Mostra de Teatro Radical, que acontece de 9 a 18 de dezembro, no Sesc Senac Iracema [...] Das dez peças que serão apresentadas na mostra, cinco são inéditas. São elas: “Meire Love”, “Iracemãe”, “Iracema”, “Curupirar” e “Depois do fim”. Novamente, a maioria das peças é de autoria do próprio Guilherme. Outras três são assinadas por autores que receberam o auxílio do teatrólogo na hora de embarcar no radical. Entre os novos voos alçados pelo grupo reunido em torno da proposta inicial de Ricardo Guilherme, a peça “Curupirar”, de Mário Cruz Filho, se destaca - abolindo o uso da palavra na cena e apostando na fisicalidade. Na peça, a figura folclórica e fantástica do Curupira serve de metáfora para as complexas relações do homem com a natureza. A II Mostra de Teatro Radical ainda traz a estreia da atriz e diretora Suzy Élide Lins como autora teatral. “Meire Love” retrata o universo de meninas marginalizadas e vítimas da exploração sexual na metrópole. O trabalho marca a primeira parceria do grupo Radicais Livres e A Bagaceira, do diretor e ator Yuri Yamamoto. (RIOS, 2005).

O estudo desenvolvido no curso desse capítulo procurou compreender, interpretar e analisar a construção do pensamento e da prática do Teatro Radical no contexto da cena contemporânea cearense, adensando sua relevância e focalizando as dinâmicas históricas, sociais e estéticas que o envolveram. No capítulo que segue, impulsionado pelo conceito de dramaturgia da cena, focalizarei três elementos fundamentais para a estruturação do pensamento e da prática cênica do Teatro Radical: o ator, o trabalho com narrativas e o espectador. Os respectivos elementos serão pensados e

analisados a partir do pensamento e da artesanaria de montagens, visto que a cena torna-se o espaço-tempo de concretização do pensamento-corpo da arte, da linguagem do teatro.

CAPÍTULO 2

DRAMATURGIA DA CENA: O ATOR, A NARRATIVA E O ESPECTADOR

Dramaturgia é constituída materialmente de ações que interagem nos diferentes níveis de organização de um espetáculo. Podem essas ações vivas, incrustadas na ficção, se transformar num caminho em direção às origens da vida? Em direção às origens da injustiça do mundo? Em direção às origens de nossas várias identidades? (BARBA, 2010, p.44).

Teatro: arte que se concretiza no instante efêmero da cena. É nela que se corporifica o pensamento movente do ato criativo; espaço-tempo movido pela relação sensorial, onde o corpo do espectador é acionado, gerando o duplo para constituir e dar vida ao rito, instaurar a comunicação. A dramaturgia da cena no Teatro Radical será interpretada a partir do ator, das narrativas e da posição do espectador face ao ato cênico. A tessitura das ações, ideias, conceitos e procedimentos adquirem forma e sentido no corpo da cena, mediado pela dimensão orgânica do atuante, em relação dialógica, evocativa com o espectador.

Como nos esclarece Barba, em *Queimar a Casa* (2010), o conceito de dramaturgia — o que fundamenta a presente análise — durante muito tempo, na história do teatro ocidental, esteve bem mais associado ao texto dramático, à literatura e sua composição horizontal, aristotélica. Estimulando-nos a pensar por outro viés, a partir de uma releitura etimológica do termo drama-erguein (trabalho das ações); assim, novos significados emergem. Salienta Pavis:

Dramaturgia designa, então, o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas, que a equipe de realização, desde o encenador ao ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula, no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica (1999, p. 114).

A ampliação dos sentidos gera a polissemia do conceito, que passa a não se restringir ao texto dramático em si, mas ao espetáculo, tecido por vários componentes, dentre eles o processo de composição do ator e o “bios” do espectador:

Dramaturgia, nesse sentido, era a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações. Era também um modo de pensar. Era uma propensão a desencadear com total liberdade um processo de associações e a misturar, de forma consciente e acidental, fatos e componentes preestabelecidos para desconfigurá-los, torná-los estranhos para mim e difíceis de identificar. Intencionalmente eu criava situações que era incapaz de reconhecer. Dessa forma, era obrigado a identificar uma nova coerência e a transmiti-la, sensorialmente, ao espectador, através das ações dos atores. (BARBA, 2010, p.41).

A flexibilidade do conceito nos servirá de guia, procurando compreender e analisar a arte da cena, a dramaturgia da cena no Teatro Radical, que, reafirmo, far-se-á tendo como eixos a figura do ator, os materiais narrativos e a relação dialógica com o espectador.

A posição do ator configura-se como eixo basilar, constituindo a *dramaturgia orgânica*¹⁵ — no Teatro Radical, princípio ativo, vetor por excelência da encenação. Cabe ao ator, na presente perspectiva, a função primária e fundamental de agir no sistema nervoso do espectador, potencializando a comunicação. Pensar o ator, no presente ponto de vista, é pensá-lo tendo como referencial a compreensão dos princípios teóricos que regem o pensamento do Teatro Radical e que dão sentido ao modo de tecer, criar e colocar-se em cena, com seu movimento, sua plástica corporal e vocal em ação, no espaço-tempo da cena.

Poeta da cena: “o ator é um pássaro, que com uma das asas desenha na terra e, com a outra, alcança o céu” (MEYERHOLD *apud* VALIN, 2006, p.23). O ator escreve, desenha, age no espaço-tempo com seu corpo em movimento — principal parceiro — para a arte do teatro se instaurar no espectador. No curso do século XX, ainda que a cena como um todo, com sua pluralidade de signos, tenha sido praticada e experimentada sempre na busca de outras formas e sentidos, o ator teve seu espaço próprio nas poéticas, constituindo uma dramaturgia específica.

Compreender a prática do ator a partir de seu corpo-voz, de sua posição estética e política, norteou caminhos de estudos. Pensar a própria prática, constituindo um saber, um modo próprio de atuação, tornou-se ponto fundamental para criadores e encenadores-intérpretes. A estruturação, construção de um pensamento, tendo como alvo a prática, um modo próprio de

¹⁵ Termo criado por Eugênio Barba no livro *Queimar a Casa*, ao tratar da dramaturgia do ator no processo de composição.

pensar e criar, envolve variadas noções conceituais que norteiam o modo de composição objetivado por um determinado criador. O paradigma que, na contemporaneidade, abre-se para o ator refletir a sua criação, revela-se tanto nos aspectos estéticos, filosóficos e metodológicos quanto nos aspectos éticos.

O ator, no ato efêmero do encontro com o espectador, torna-se a materialidade potencial do teatro. Seu corpo-voz nos toca os sentidos e nos lança à fabulação, imaginação, tendo como um dos principais referenciais suas ações. A arte do ator, a partir do século XX, passou a ser observada e pensada de outros e diferenciados ângulos — teoria, processos e produções cênicas —, construídas sobretudo pela prática de sujeitos da cena, que simultaneamente agiam ao lado de ou em tensão com as novas investigações da emergente dramaturgia da encenação.

Na história do teatro vê-se atores-encenadores, artistas movidos pela necessária vontade de sempre dar um passo a mais, procurando outros modos de tecer a arte do teatro, criando singularidades necessárias para invenção e reinvenção da tessitura cênica.

Antenado com a formação do ator, no final dos anos 1980, Ricardo Guilherme não se eximiu de problematizar a questão, debatendo as lacunas nos processos de construção artística e profissional do ator brasileiro no que concerne aos estudos, à compreensão sobre a história e à antropologia cultural das diversas regiões do País. Enfatiza e faz a crítica aos atores que se tornaram secundários face aos recursos visuais do espetáculo, tão preconizados com a emergência das mídias em cena: “Na época da memória eletrônica, do filme e da reprodutividade, o espetáculo teatral se dirige à memória viva que não é museu mas metamorfose” (BARBA, apud PAVIS, 2003, p.39). Salaria Guilherme:

Porque eu achava e ainda acho que o teatro pós-moderno é um teatro de convocação exacerbada de imagens. Eu ia na contramão dessa tendência da pós-modernidade de fragmentar as imagens: em três segundos, apresentar centenas e centenas de apelos visuais. E o Teatro Radical é exatamente o contrário, a contramão disso. Se põe na contramão dessa tendência quando ele sintetiza o átomo da cena de energia bipolarizada. (Entrevista concedida ao autor, 2013).

Na produção de artistas que optaram por essa tendência midiática, os materiais de luz, cenografia e figurino assumiram o primeiro plano da cena, cabendo ao atuante, muitas vezes, a figuração, o segundo plano. Na

argumentação e análise de Guilherme, é tecida a crítica à formação de atores, que estava sendo processada à margem de um conhecimento crítico. Além disso, o trabalho do ator não estava protagonizando a cena contemporânea.

O autor assinala que sua proposta, todavia, não era fazer o ator reaprender e reconstituir, digamos, “o primeiro teatro”, originário, mas fazer o ator aprender e constituir o teatro num horizonte transdisciplinar, no sentido de pesquisar como praticar o teatro, preservando as suas matérias-primas, seus princípios ativos, que, uma vez articulados entre si, alicerçariam o que enunciou de radicalidade. Argumenta Ricardo Guilherme (1988):

O teatro, entendido aqui como a arte do ator, é transdisciplinar não porque aglutine várias linguagens mas porque ele é em si mesmo várias linguagens. O ator, agente definidor do fenômeno teatral, é por natureza transdisciplinar. Sua performance implica, por exemplo, música, literatura. Quando diz um texto em cena o ator não constitui tão-somente um meio, uma mera transposição da expressão literária para a fala. A própria emissão da fala, com seu ritmo, suas entonações, etc cria uma sintaxe, uma semântica.

Ao pensar e problematizar a posição do ator enquanto principal veio da composição da cena, tornava-se necessário vê-lo e colocá-lo em ação no processo de composição do espetáculo. É pensado o ator movendo-se no horizonte da busca e concretização da arte da cena, na perspectiva da teatralidade que “não se organiza em torno do personagem, mas em torno do próprio ator, como “produtor” dessa ficção, a partir da sua realidade e de seu trabalho-atuação”.(PICON-VALLIN, 2006, p.58).

Evidencia-se o ator atento à construção de sua partitura, ao desenho de seu movimento, à procura de sua “dança pessoal”, colocando-se como sujeito da criação, refletindo o processo criativo como algo necessário e fundamental para a ampliação do seu trabalho cênico. Através do processo, no Teatro Radical, o ator é direcionado a compreender a distinção entre persona e personagem, o que norteia modos diferenciados de agir e criar.

A noção de persona é parte fundamental nas dinâmicas de construção e composição da cena. Persona, no seguinte contexto, não se refere ao sentido específico da máscara enquanto instrumento, adereço. Adensa o sentido problematizando-a na esfera da semiótica, da vetorização, metáfora que perpassa o modo de atuar, da performance, de trabalhar os materiais no corpo-voz e de sua relação com o espectador. Guilherme

estabelece a equivalência entre persona e forças, energias acionadas pelo ator, conceito movente e que foi operacionalizado com ênfase no solo *Flor de Obsessão*. Definidoras do modo como a máscara surge e revela suas formas e sentidos, através das ações, das nuances rítmicas e do lastro das emoções. No esteio dessa acepção, salienta:

A caracterização não é de personagem, mas de energia que amalgama esses personagens. O que é fundamental porque eles todos estão em função de um determinado núcleo de energia, então, estão em função do núcleo. Eu faço então a polaridade entre os núcleos e não na partitura pessoal, específica de cada personagem. (GUILHERME, 2013, Entrevista concedida ao autor).

Ainda reforça a aproximação com o teatro épico-dialético, no que tange a pensar, estranhar e problematizar o modo de ver o mundo social. Estimula o ator a perceber, a ter uma posição crítica face à história e à sociedade:

Um das mais indispensáveis qualidades do Ator vem a ser a sua estranheza em relação a si mesmo e ao que o cerca. É esse olhar de estranheza que revela ao Ator a essência, a ambiguidade, a ambivalência e a dinâmica das coisas humanas para remontá-la. Por isso o Ator não deve encarar nada com naturalidade. Para ele, o natural é estranho. Estranhar a natureza em todas as suas manifestações, a cultural, a psicológica, a social e a política. (GUILHERME, 1989).

A pesquisa com o épico suscitou e gerou a abertura para o trabalho com as narrativas. Na cena contemporânea, a relação entre o épico e as narrativas tornou-se fecundo procedimento de encenadores, atores e dramaturgos. Ganhou relevo nos estudos desenvolvidos por Jean-Pierre Sarrazac em Paris. No que concerne ao teatro brasileiro, dimensionou-se com a pesquisa teórica e prática de Luiz Arthur Nunes, ator e encenador, criador do grupo Núcleo Carioca de Teatro, em 1991, e a vasta dramaturgia concriativa de Luís Alberto de Abreu. Abreu produzia seus textos em profunda relação com processos criativos, colaborativos com grupos tais como O Galpão, de Belo Horizonte; a Fraternal Cia. de Artes e Malasartes, de São Paulo; a ELT, de Santo André; e o Teatro da Vertigem, de São Paulo.

O interesse pela pesquisa com as narrativas e o épico também passou a balizar a prática de Ricardo Guilherme, que salienta:

No ponto de vista da narração, do épico, é porque me tirava do ponto

de vista dramático em si, me dava a ideia de evocação de imagens e não só de convocação de imagens. Quando você está narrando, você provoca imagens no espectador. Já o teatro dramático tem por sua natureza, princípio inerente, a convocação de imagens do espectador para uma determinada imagem que a cena dá. E no caso do teatro épico, a gente invocava, provocava imagem no outro, invocava no outro, que o outro fabule também. (...) E a épica, o gênero épico, o narrativo, por tratar do que aconteceu, sem necessariamente mostrar o que aconteceu, dá a ele a capacidade que imagine, de fabulação. Quando falo de fabulação do espectador é a tentativa de enriquecer a imaginação do espectador, a capacidade de imaginar do espectador. (GUILHERME, 2013, Entrevista concedida ao autor).

Na condição de ator e encenador, a partir dos anos 1990, com a montagem de *Sargento Getúlio*, Guilherme passou a fazer intensiva interlocução com textos narrativos nas suas criações, perspectivas que nos relata a atriz Suzy Élide Lins de Almeida (2013, p.94.) acerca da dramaturgia da cena:

Isto acontecia, sim, essa transfiguração do texto. Desse modo, o texto em fusão com a cena que se fazia era definidor do processo de montagem da peça, esse processo fusional funcionando como *start*, como base das discussões para a encenação teatral.

Guilherme, ao trabalhar com o gênero narrativo, não tinha como foco contar as tramas, as histórias, mas problematizar os conflitos radicais, matriciais, a qualidade expressiva, adensando os temas, os mitos que perpassavam as narrativas. Tratava-se da busca por uma forma de contar, narrar, tendo o ator como principal vetor da comunicação com o espectador, além de focalizar a cultura brasileira em sua dimensão crítica, social e política, constituintes nos materiais que serão focalizados no estudo.

O ator e a narrativa ganham relevo na relação que se estabelece com o espectador. A cena, na perspectiva do Teatro Radical como espaço-tempo da fabulação, adquire seu estado de comunicação com o espectador enquanto signo, vetor fundamental na tessitura da relação:

Eu achava que era fascinante essa ideia de fabulação, de permitir que o teatro retomasse ou reinventasse essa função que é tão ligada à literatura, que é a capacidade de invocar imagens em quem lê. Para que o espectador tivesse uma atitude, enriquecesse mais ainda sua atitude ativa, a sua participação, que o espectador já tem a ação. A gente confunde quando diz que o espectador não é ativo, que só é ativo se entrar na cena. Na verdade, o espectador é ativo. Ele está fazendo uma ação, a de especular, de entender, de ver, de se conectar com aquilo que está sendo colocado. Mas eu queria qualificar mais ainda o espectador dando a ele a possibilidade de não convocá-lo para imagens, mas invocá-lo para imagens, dando a ele uma possibilidade de fabricação de imagens dentro dele. (GUILHERME, Entrevista concedida ao autor, 2013).

O conceito de fabulação propõe-se a provocar a inventiva do espectador, que, numa ação dialética e numa via de mão dupla, completa a invenção do ator. Ator e espectador, no ato de encontro, são estimulados pelo movimento da cena tecida pela invenção, a imaginação. Ao não mediar as mensagens em sua literalidade, mas adentrar no campo dos símbolos, das sugestões, o ator fabula com o espectador a partir da construção criativa de uma “suprarrealidade”. A opção de Guilherme é por um teatro inventivo, que assuma sua radicalidade teatral, ou seja, a teatralidade, permitindo ao espectador o confronto com uma construção transsubstanciada, extracotidiana, onde os elementos, os signos em movimento na cena, não sejam uma reprodução fotográfica, mimética da realidade — ao contrário, sejam de ruptura com o realismo.

A dinâmica do processamento dos conceitos materializados nos ensaios ganha sua potência dialógica, sua condição de arte, de teatro, na relação com o espectador. Este é o partícipe, o sujeito por excelência, da instauração do fenômeno. Nesse sentido, a dramaturgia da cena no Teatro Radical procurou sempre pensar a posição do espectador no fenômeno teatral: a posição deste enquanto signo que potencializa o fenômeno.

A criação de imagens dialéticas matriciais que fundamenta o Teatro Radical tem por objetivo não somente estabelecer unidades sintéticas, mas também solicitar do espectador o ato de inventar, em interação com o ato de ver. A proposta seria tornar essas imagens, que se repetem com diferentes nuances de significação, mais permeáveis à imaginação do espectador, ou seja, convocar o espectador para imagens que provoquem a deflagração criativa de outras imagens. (GUILHERME, 2000, p.8).

Ao pensar a posição do espectador na dramaturgia do espetáculo, o Teatro Radical lança uma intrínseca e fundamental questão necessária ao teatro: o espaço social e político do espectador, sujeito necessário e fundamental para a cena tomar corpo, bios.

Se cabe ao ator instaurar a relação, o espectador é o signo provocador da ação e da reação. O teatro é a invenção do ator que deve despertar a inventividade do espectador. E nesta afirmação se encontra uma das preocupações do Radical: o redimensionamento da função do espectador. [...] A fruição do fenômeno comunicacional do teatro se radicaliza quando a inventiva do espectador completa a invenção do ator. (GUILHERME, 2000, p.8.).

A perspectiva de fazer mover os signos enunciados — o ator, a narrativa e o espectador — teve como primeiro impulso prático a interlocução cênica com a narrativa do romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, e, em seguida, com os contos de *A Vida como Ela é*, de Nelson Rodrigues. Após a concretização dos solos, que tinham como substratos os textos dos autores enunciados, vê-se impulsionado para a prática de uma dramaturgia autoral. Então, Guilherme escreve *68.com.br (1998)*, texto dimensionado na cena, focado no *gestus*, na rapsódia.

A partir dos respectivos materiais narrativos concretizados em encenações, descreverei e analisarei as montagens, tendo como referencial os princípios, os fundamentos, os procedimentos, aliados a um conjunto de evidências, de fontes escritas e de imagens, em busca de restaurar os gestos, o desenho dos movimentos.

Os três elementos que serão abordados no presente capítulo — o ator, a narrativa e o espectador — são vetores significativos no processo de construção do pensamento e da prática do Teatro Radical. Adquiriram relevância na cena, espaço-tempo, por excelência da tessitura, da corporificação do ato, intermediado pelo ator e pelo espectador.

2.1 A experimentação com narrativas em montagens solos e em grupo: romance, contos, relatos, memórias

A busca por outras e “novas” formas tomava espaço na cena contemporânea, ganhando relevo e ampliando-se significativamente a partir da tessitura e do diálogo com outros gêneros, sobretudo os que tinham foco na narração. Buscava-se a “restauração da narrativa” não como uma nostalgia, mas pelo tônus crítico, a presença do épico e a abertura para uma relação mais direta com o espectador, provocando-o a não ser mais um elemento, instigando-o ao olhar crítico, signo constitutivo do espetáculo.

No Brasil dos anos 1980, essa tendência se fortaleceu tanto na produção dramatúrgica quanto cênica. Dentre os autores brasileiros, Luis Alberto de Abreu passou a investir intensivamente na proposta, tendo produzido junto a processos criativos de grupos de teatro de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Abreu explica:

Penso que o sistema narrativo é um sistema de ganhos. É um sistema complementar ao sistema dramático/representativo e não exclui nenhuma conquista desse último. Ao contrário, provoca, lança desafios a todos os criadores e reintroduz o público como elemento construtor do espetáculo teatral. Sem a imaginação do público o teatro narrativo não existe. (ABREU, 2011, p.609).

A experiência, tendo como base, substrato criativo, as narrativas, ganhou relevo na cena brasileira com a montagem da rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, encenada por Antunes Filho, em 1978, com a Companhia Pau Brasil, no Teatro São Pedro, e tornou-se marca criativa no teatro de Aderbal Freire Filho com a montagem do romance *Mulher Carioca aos 22 anos* (1988), de João de Minas, que foi levado à cena sem nenhum corte ou alteração do texto original, cabendo ao modo de conduzir a direção e aos atores os sentidos de trazer para o palco o romance. A tendência se expandiu nos anos noventa com *Vau da Sarapalha* (1992), conto de Guimarães Rosa montado pelo Grupo Piolin, da Paraíba, e com os contos extraídos do livro *A Vida como Ela É* (1991), de Nelson Rodrigues, por Luiz Arthur Nunes, que criou o grupo Núcleo Carioca de Teatro. Nunes salienta que

Este tipo de experimentação tem gerado um incontável número de realizações altamente significativas desde seus primeiros ensaios nos anos 70, na França, com os trabalhos do encenador Antoine Vitez, e, na Inglaterra, com a famosa montagem de *Nicolas Nickleby*, de Charles Dickens, pela Royal Shakespeare Company. Jean-Pierre Sarrazac explica a presença do romance no teatro europeu como reflexo de uma necessidade do encenador de se dirigir diretamente ao público sem passar pela intermediação do diálogo. Sarrazac julga detectar aí um renascimento do "impulso rapsódico" que remonta a Homero. Já Anne Übersfeld enxerga nesse fascínio pelo ato narrativo explícito um desejo de romper com a camisa de força da continuidade enquanto eixo estruturador da narrativa dramática convencional, substituindo-a pelo relato descontínuo do romance, com suas rupturas, espaçamentos e idas e vindas na montagem da ação, no fluxo temporal e no percurso espacial. Dono de uma nova liberdade de manipulação da ficção, o encenador se lança na exploração de um enunciado flexível, fragmentário, multiforme, que lhe dá acesso a inesperadas zonas de significado e de ressonância poética no campo da mais pura teatralidade. (NUNES, 2000, p. 01).

O "impulso rapsódico" referenciado por Nunes, a partir de Sarrazac, no contexto da escrita e análise do objeto, merece a reafirmação para que possamos adentrar mais à frente na análise da montagem de *68.com.br*, construída tendo como impulso e procedimento o diálogo com o conceito de rapsódia e gestus, noção que baliza a compreensão e interpretação de

determinados processos de composição dramatúrgica do Teatro Radical. No livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012), organizado por Jean Pierre Sarrazac, este nos salienta acerca dos sentidos que delineiam o termo rapsódia:

A rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costurar” -, “costura ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo que se assemelha igualmente à do “costurador de laís” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar -, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico; o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade (SARRAZAC, 2012, p.152).

O teatro radical estruturou-se, adquiriu relevo, forma e conteúdo, a partir de criações que tiveram e têm um fecundo sentido com procedimentos articulados com a rapsódia, as narrativas, gerando, assim, uma interpretação épica sem negligenciar o dramático, além de vê-las como substratos dinâmicos que referenciam e dão sentidos às identidades locais. Ao compor a dramaturgia da cena utilizando a rapsódia, Ricardo Guilherme, na montagem de *68.com.br*, que será analisada no presente capítulo, agiu de forma substancial como um autor-rapsodo, valendo-se de romances, contos, memórias e relatos. Neles, Guilherme junta, mescla, recorta e esboça tecendo a escrita cênica num cruzamento de signos e elementos narrativos diferenciados.

Experimentada e dimensionada em si mesmo, bem como em atuantes do teatro cearense, Ricardo Guilherme expressou-se tanto em montagens coletivas quanto em montagens solos. No entanto, os solos adensaram a configuração de singularidades criativas. Norteou processos próprios, gerando nos atuantes novos modos de artesanaria e caminhos de descoberta, visto que o gênero lança o artista num território mais fluído de escolhas.

Na perspectiva de compreender a tessitura, o modo como foi construída a artesanaria das encenações tendo como substrato as narrativas, focalizarei no presente capítulo a análise das montagens-solo *Sargento Getúlio* (1991), de João Ubaldo Ribeiro; *Flor de Obsessão* (1994), adaptação de contos de Nelson Rodrigues com atuação e encenação de Ricardo Guilherme; e a montagem, com a Associação de Teatro Radicais Livres, *68.com.br* (1998), texto e direção de Ricardo Guilherme e assistência de Karlo Kardoço. Ao dialogar com

romances, contos, memórias e relatos para composições cênicas, o autor-encenador deu relevo à pesquisa prática do Teatro Radical. No curso de sua trajetória e de membros da ATRL, o trabalho com as narrativas tornaram-se materiais substanciais para articular trabalhos cênicos.

2.1.1 O ator rapsodo nas montagens solos

Antes de adentrar na interpretação e significados das narrativas e do ator rapsodo nas montagens solo, farei uma breve análise dos significados da linguagem focada no solo para processos de composição cênicos. Na cena contemporânea tornou-se inventivo e criativo o modo de tessitura teatral. Na trajetória artística, Ricardo Guilherme constituiu um expressivo repertório em sua carreira. Tornou-se um modo cênico substancial para sua prática, gerando a potencialidade e o amadurecimento na condição de ator, encenador e autor.

A consolidação estética do solo, no contexto da história do teatro brasileiro, dimensionou-se no momento em que os atuantes sentiram a necessidade artística de ruptura com o encenador e o autor, abraçando a tripla função — ator, autor e encenador — e adquirindo a liberdade de exercer essas qualidades na tessitura de sua criação. Urgia a busca por uma singularidade, um modo próprio de pensar e praticar a arte do teatro. Sobre o gênero monólogo ou solo, no que concerne à definição, a pesquisadora Ana Amélia Brasileiro Silva (2010, p. 15) assinala que

O monólogo, antes de ser o *discurso de uma pessoa*, tem a potência de se constituir, por exemplo, como uma *mise en scène* em que vários discursos se desenrolam, através de muitas personagens, vividas por apenas um ator ou atriz, que assim o faz sem que os espectadores deixem de se envolver reflexiva, imaginativa e emocionalmente com a narrativa, entrando no jogo cênico a partir de novos pactos entre a realidade da plateia e a realidade da cena.

A consolidação do gênero solo deve-se à qualidade, criatividade e profundo empenho dos solistas, que agiam na contramão de críticos tradicionais, que não viam com bons olhos a prática. Reforça Ana Amélia Brasileiro Silva (2010, p.108):

Como aponta a mais famosa crítica de teatro carioca, Bárbara Heliodora, em declaração publicada na Revista Aplauso, especializada na divulgação das peças em cartaz no Rio de Janeiro, na edição de novembro de 2007, a “chuva de monólogos que nos atinge” seria uma consequência (aparentemente negativa) da falta de

recursos e investimentos na produção teatral brasileira. Para ela, não seria “por livre escolha que hoje em dia as pessoas fazem monólogos, peças de duas pessoas, superproduções de três [...]”. A pulverização de verbas para o teatro, a partir de critérios, segundo ela, mais assistencialistas que artísticos, impossibilitaria o investimento em produções de “temas relevantes”, nas quais fosse possível unir e remunerar bem grandes elencos, assistidos por bons profissionais técnicos e artísticos.

Todavia, na primeira década dos anos dois mil, fruto da experimentação que vinha se fortalecendo e ampliando nos anos 1980, a cena contemporânea nacional ganhou relevo de forma extraordinária com os solos. Nos anos dois mil dilataram-se os experimentos, as *performances*, cujas propostas revelam singularidades inovadoras. Gênero aberto, o solo permite em sua estrutura a inserção de esquetes, músicas, depoimentos autobiográficos, artes plásticas, além de dar margem para uma relação direta com o público.

Neste sentido, a cena contemporânea assinala a profícua expansão do gênero, nas mais variadas localidades, permitindo a interlocução das práticas. Ao se pensar a linguagem do teatro, o solo norteou campos plurais e diferenciados de pesquisa, necessários para a invenção e reinvenção da linguagem cênica. O campo da arte deve se mostrar sempre aberto à dinâmica do tempo. O artista é um ser movido e motivado pela vital e incessante busca de inovação. A cristalização de formas e pensamentos é, muitas vezes, preconizada e manipulada pelos que detêm o poder e o status artístico, que, ao julgar que estão preservando a arte do teatro, em tese, congelam e represam a criatividade.

O solo provocou e deu margem para a pesquisa de ator no Brasil. Ganhou relevo e ressonância em processos criativos de atores e grupos, tais como o teatro essencial de Denise Stoklos, que rendeu à atriz-encenadora e autora notório reconhecimento nacional e internacional. Vários solos da atriz *performer* tornaram-se referência para a cena contemporânea, tais como *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico* (1983), *Mary Stuart* (1987), *Casa* (1988) e *500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristovam Colombo* (1992). A atriz *performer* também foi criadora do projeto Solos do Brasil, em 2002, integrando atuantes de todas as regiões do País.

Os solos revelaram-se na pesquisa com a mímica corporal dramática de Luiz Otávio Burnier, que, juntamente com Carlos Simione, fundou

o LUME, grupo gerador de várias criações. Na prática do Teatro Radical, o solo potencializou a pesquisa prática de Ricardo Guilherme e fortaleceu vários atuantes da ATRL, reforçando o estado de presença do ator.

2.2 Sargento Getúlio: o romance no corpo-voz do ator-criador-encenador

Sargento Getúlio, romance escrito por João Ubaldo Ribeiro,¹⁶ foi publicado em 1971, período ditatorial, de profunda tensão política e social no Brasil, e representa para a literatura nacional a interpretação crítica sobre o poder. A colisão entre forças ressalta-se na narrativa. O personagem protagonista é a ponte que liga e separa os poderes. A ação mostra a trajetória de um policial, a serviço de um chefe político sergipano dos anos 1950, fazendo a escolta de um preso político numa tortuosa viagem de Paulo Afonso, na Bahia, até a Barra dos Coqueiros, em Aracaju.

No trajeto, Getúlio recebe a contra-ordem de libertar seu prisioneiro, pois em função de reviravoltas no comando do poder, já não fazia sentido tratá-lo como adversário. O policial, no entanto, não acata as determinações, e, por conta própria, decide levar adiante a sua missão, enfrentando o contingente armado que a ele se contrapõe, ação que assinala a intertextualidade com *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Argumenta o jornalista Eliézer Rodrigues:

O texto é vigoroso e sai das entranhas da terra nordestina como a vitalidade de um homem preso às suas raízes, tradições e valores que não a natureza/alma. Sargento Getúlio é um ente que desmorona qualquer teoria onde a mutação é o vetor primordial do crescimento. (*Sargento Getúlio*, a sintaxe da emoção, Diário do Nordeste, 1991).

Personagem marcado por profundas contradições, Getúlio apresenta-se com uma força muitas vezes destrutiva, uma manifestação caótica da natureza humana, mítica, capaz de vencer grandes batalhas até de forma inconsciente, sendo conduzido pelo que Jung nomeia de “inflação psíquica”, desmesurada, na tentativa de cumprir a “missão” individual, que o conduz à morte.

¹⁶ João Ubaldo Ribeiro nasceu em Itaparica, na Bahia, em 1941. Em 1957, começou a trabalhar como jornalista. Ganhador do prêmio Camões, é autor de livros de contos, crônicas e romances como *Viva O Povo Brasileiro* e *O Sorriso do Lagarto*. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1994, com *Sargento Getúlio* ganhou o prêmio Jabuti de Literatura em 1972, quando tinha trinta anos.

O trágico perpassa a narrativa, visto que o personagem não se submete às forças superiores, rompendo com sua condição de subalterno. A *Areté* torna-se vetora, força impulsionadora do trágico, termo referenciado pelo próprio autor, que, na acepção grega, faz do protagonista o símbolo do herói trágico, numa analogia com Antígona. O romance de João Ubaldo se constrói a partir da hibridação dos gêneros épico, lírico e dramático, cujo discurso tem aspectos de uma fala em primeira pessoa, próximo à oralidade, constituindo o monólogo do personagem Getúlio.

O cinema transpôs a obra, dirigida por Hermano Pena, em 1983, com interpretação de Lima Duarte. No que concerne ao teatro, Ricardo Guilherme foi o primeiro ator brasileiro a transpor o romance para o palco em seu corpo-voz. No solo do ator-encenador, o romance torna-se fonte, material impulsionador da criação, e não um objeto fim, visto que a linguagem alvo é o teatro, arte com suas especificidades, suas “leis” e sintaxes próprias. Para tanto, o material “fonte” foi reprocessado, transubstanciado, ou mesmo transgredido, para gerar outros sentidos: “Estou usando o texto arbitrado pelo teatro” (GUILHERME, 1991). Ricardo Guilherme argumenta acerca das motivações de escolha do romance para o palco:

Sargento Getúlio tem a ver, especificamente, com o sentido que eu descobri no texto. Primeiro, o texto é uma narração, mas uma narração em primeira pessoa e isso me motivou a incorporar essa primeira pessoa narradora da sua própria história, comentando fatos, ambientes e situações e personas que surgem em sua trajetória. O outro ponto de vista é o ponto de vista da identidade cultural do nordeste, do cearense. (...) E o *Sargento Getúlio* dava essa resposta quando ele dizia “eu moro andando”. Ele dramatizava esse impasse, desse homem que queria morar andando. Uma das falas é essa: “Eu moro andando”. Mas ao mesmo tempo esse homem tinha uma necessidade enorme de enraizar-se, por isso que o chão na peça é tão presente. A situação é tão telúrica a ponto de o chão ser um personagem. Eu tenho uma relação com o chão até erótica. O fato do personagem não tirar os pés do chão, o andar dele é arrastando os pés no chão, que é o mito de Anteu, que se alimenta da força telúrica para ser forte. (GUILHERME, Entrevista concedida ao autor, 2013).

Se *Valsa N° 6* motivou no encenador a busca e concretização da forma, era chegado o momento de problematizar com verticalidade questões antropológicas que envolviam os sentidos da identidade do homem brasileiro. Para isso, Guilherme recorta e assume como referencial de estudo cênico a cultura nordestina, além de procurar adensar a pesquisa com o épico e a posição do ator na cena enquanto agente fundamental da fabulação.

A montagem de *Sargento Getúlio* assinalava a verticalização desse olhar, consubstanciando também o interesse fecundo pela temática de narrativas épicas nordestinas, concentração no minimalismo, na síntese, mínimo de elementos e máximo de teatralidade. Ao fazer a montagem do romance para a cena, Ricardo Guilherme deu um impulso substancial na estruturação de sua poética em processo de construção. Com a montagem, provocou a abertura e a maturação da pesquisa de linguagem do Teatro Radical. Tinha agora o desafio de experimentar no próprio corpo-voz a proposta.

Vários aspectos tornaram-se desafiadores. Dentre alguns, adaptar para um solo o romance, concentrando-o num intérprete polifônico, passível de materializar a multiplicidade de vozes, sensações, imagens e ações engendradas na longa narrativa. Montar *Sargento Getúlio* significava trazer para o palco o universo político, mítico, fantástico e telúrico da cultura nordestina que o romance de Ubaldo problematizava. Significava pôr em prática a pesquisa focada numa narrativa de contundente viés político e antropológico. O diálogo com o romance perspectivava e gerava fecundo estudo prático na cena.

2.2.1 Dramaturgia da montagem e análise do espetáculo

Desde que assistiu à transposição do romance para o cinema, Ricardo Guilherme nutria a vontade de levar para o palco a narrativa, ação que se concretizou em 1991 como processo de pesquisa da linguagem do Teatro Radical Brasileiro com temas acerca da identidade e da cultura do homem nordestino. No curso de mais de um ano, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, o ator-encenador entregou-se intensivamente ao processo de artesanaria da montagem do romance para a cena, investindo em seu próprio corpo-voz os conceitos, tecendo e articulando os sentidos de todos os elementos-signos, lapidando gesto a gesto, constituindo a partitura. O processo, matizado por todo o envolvimento do ator-encenador, dava urdidura à proposição do TRB, transformando a abstração conceitual em prática, em bios. A dramaturgia da cena balizando a eficácia de um modo de pensar.

A experiência com solos maturada na bem sucedida montagem de

Apareceu a Margarida (1981) dera-lhe uma fecunda aprendizagem: “o ator arquiva em si mesmo antigos papéis, faz sua manutenção, os consulta, os compara, os refere à sua experiência passada e presente” (PAVIS, 2003, p.39). O processo moldava o ator-encenador, trazendo à tona a subpartitura:

Ela é essa sólida massa branca imersa sobre a qual se apoia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que ele baseia sua atuação. Trata-se, do conjunto dos fatores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o ator e a atriz se apoia quando realiza sua partitura. (PAVIS, 2003, pp.89-90))

Subpartitura: eu profundo do ator, manancial do consciente e inconsciente que agem simultaneamente. Memória, sensorialidade, “bios” das experiências do artista, que no curso da vida molda sua competência ética, estética e técnica. A subpartitura é fundamental para os primeiros impulsos do processo de composição teatral, tempo da preparação, margeada pelos fragmentos, pelos materiais em estado de silêncio, de imprevisibilidade.

Para a construção do novo solo, Ricardo Guilherme contava com as várias aprendizagens, tanto no ponto de vista da arte em si, tecida por montagens, apresentações e leituras, quanto pela própria experiência de vida, o olhar para o mundo circundante. Tinha as bases para lançar-se ao desafio, na condição de ator-encenador-artesão, propondo-se à tessitura orgânica dos materiais, de escuta, de abertura às sensações, integradas ao pensamento.

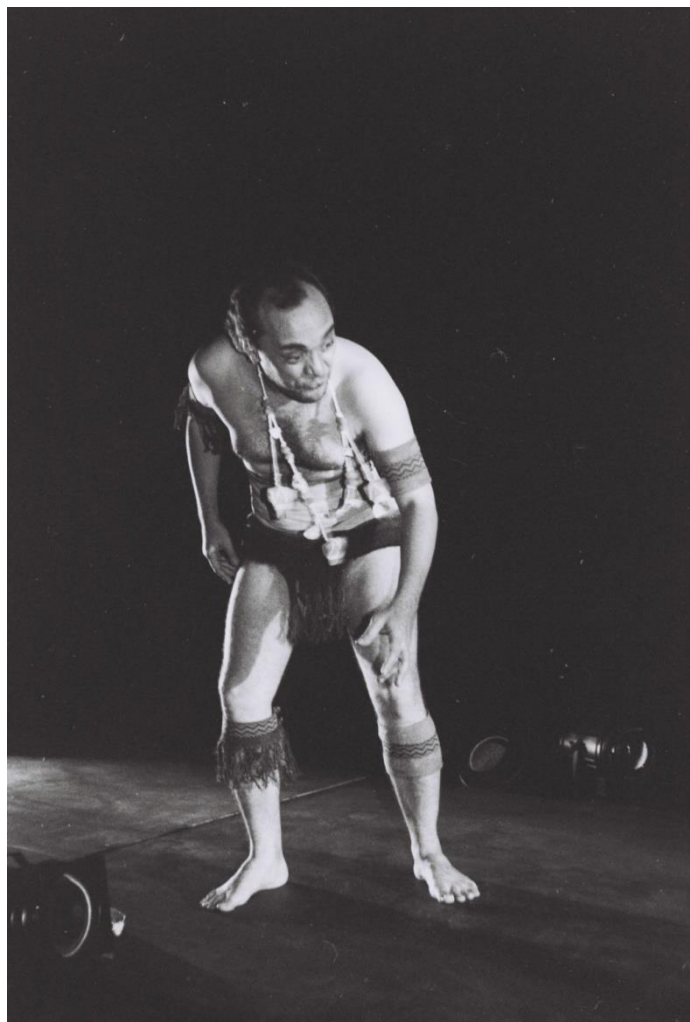
A primeira busca em dar forma e sentido ao personagem Sargento Getúlio foi impulsionada pelo conceito de identidade, norteadora da brasilidade, presente tanto nos princípios da poética do Teatro Radical quanto na narrativa elegida.

Fruto das primeiras experimentações, moldou o personagem com símbolos da cultura indígena — tratava-se de um dos passos. Nesse sentido, a configuração ainda não correspondia ao ensejo, visto que revelava mais uma determinada tipificação, respaldada na ideia de brasilidade, do que uma forma-síntese, matricial, fundamental.

A figura 33, mostra-nos o ator no processo de pesquisa, configurando tanto no movimento quanto na caracterização a matriz indígena. Imagem captada de um ensaio, todavia não foi levada à cena. Tratava-se do processo de criação, busca da forma-força, da ação fundamental. O

experimento é também parte do processo, não existe uma forma, a priori, ao contrário o sentido ensejado é uma busca, que é atravessada por intensivos ensaios, próprios da artesanaria, do trabalho com as ações.

Figura 33 - Ensaio do solo *Sargento Getúlio*, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte e Foto: José Albano

No processo de construção da montagem do Teatro Radical, o estudo e a busca pelo mito enquanto imagem-movimento, síntese da encenação, e sua intrínseca relação com a personagem é substancial. No caso do solo, *Sargento Getúlio* passou a ser corporificado pelo encenador-ator, tendo como referencial equivalência e analogia com o mito de Anteu. O sentido ganha força a partir da relação intrínseca com a terra enquanto produtora da força e potência, materializadas no mito, motivando a percepção de conexão e equivalência que o ator-encenador estabelece com o personagem de Ubaldo,

dilatado na cena, no gesto, no movimento. Se Anteu conseguiu vencer a considerada invencível força de Hércules, mesmo sendo golpeado por este, depois de cair por terra, reerguia-se mais potencializado, já que se nutria da energia telúrica em função de ser filho de Gaia, a deusa terra.

Quanto ao personagem de Ubaldo, na visão do ator-encenador, a terra é também geradora da força, do poder. A configuração mítica nutriu o ator, gerou a síntese do conflito, corporificando o personagem em cena com suas contradições, intensidades:

O axioma da peça expressava o Homem como um ser telúrico, arraigado à terra, mas reconhecia que apesar e por causa mesmo desse laço, desse apego ao chão, o Homem, para produzir cultura, precisava intervir na natureza, contrariar algumas de suas lógicas, até mesmo para sobreviver e se afirmar como um ser pensante, criador (GUILHERME, in Curso de Encenadores Radicais, 2002)

Após o tempo de preparação e dos ensaios, a composição dramaturgica do solo *Sargento Getúlio* foi estruturada em um prólogo e onze ações fundamentais, ou movimentos matriciais. Apresentarei e analisarei as cenas tendo como fonte o diário de encenação do ator-encenador, as minhas percepções de espectador, reconstituindo fragmentos de memória em diálogo com as imagens do fotógrafo José Albano captadas no instante, no ato ritualístico, relacional e efêmero da cena.

O interesse das fotografias para análise é evidente já que são o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre a obra de arte (PAVIS, 2003, p.37).

Na perspectiva de comunicar um ponto de vista, a singularidade de um olhar, Guilherme, primeiramente, fez a interpretação da narrativa tendo como referencial o gênero épico, e desse modo nomeia a narrativa como uma épica nordestina. Provoca desdobramentos do romance, objetivando construir um modo próprio de narrar o conflito do personagem.

O encenador-ator fez a intervenção no romance, criou o prólogo como um recurso épico, como primeiro impulso para a ação, já indiciando e problematizando o conflito radical da personagem, ao engendrará-lo no porão, fazendo ecoar, através da voz, para o espectador, no tempo-espaco da cena, a força intrínseca de Getúlio com a terra.

No prólogo, relaciona o personagem Getúlio à terra ao nomeá-lo como “o filho da terra”. A relação com a terra torna-se o vetor, a forma-força, expandindo-se em toda a composição, integrando todos os elementos da encenação, concatenando e, simultaneamente, engendrando a dramaturgia do ator e do espetáculo:

Na peça, ele surge como uma extensão da própria terra, aparecendo em cena saindo de um alçapão, como se fosse parido pelo chão. Se ele é filho da terra, deveria, portanto, ter em cena uma configuração igual àquela que o espetáculo dava à terra (GUILHERME, in Curso de Encenadores Radicais, 2002)

A descoberta do lócus radical, na encenação de *Sargento Getúlio*, construiu-se tendo como foco a simbologia do caminho, da travessia do personagem pelo sertão, e de sua fecunda relação com a terra, que adquire a vetorização norteadora de toda a ação. A ação era demarcada no palco, entre duas arquibancadas, de onde o espectador via o espetáculo como se estivesse às margens da estrada, por onde o personagem percorria. O espaço provocava o sentido de tornar o espectador integrado à cena. As ações se davam na travessia ou nos pontos de chegada, as extremidades direita e esquerda da passarela.

Em total escuridão, o espectador apenas ouvia a voz do atuante na cena-prólogo, sentindo o estranhamento, visto que o som surgia de baixo — como nos diz o ator, “das entranhas da terra”. Segundo Guilherme, mesmo o público não vendo o movimento, ele estava andando em círculo, e, através da voz, fazendo reverberar no espaço de cima uma noção de distância e proximidade. O chão-terra vetoriza a ação simbólica da cena, os diversos elementos: espaço, figurino, cor, texturas e o movimento do corpo que a personagem estabelece com a terra. No que concerne ao movimento, o ator pontua, acentua a ação nos pés, estabelecendo a relação intrínseca com a força telúrica. Os pés mantêm-se deslizando, como se estivesse movido pela força que emana desta, irradiando-se por todo o corpo:

A gestualidade criada pelo ator abrange uma série de possibilidades advindas de seu encontro e compreensão visceral da personagem, mas também ligadas ao seu repertório de movimentação (o usual e o desenvolvido em pesquisa corpórea). (AZEVEDO, 2004, p.233).

Ao levantar o alçapão do palco, o ator-personagem inicia o **primeiro movimento**, intitulado **travessia**, cuja ação acontecia em um carro, acentuada e concretizada na voz do ator através de sonoridades. A dramaturgia sonora acompanha o sentido de constituição de uma outra voz: a vocalidade, a artesanaria com a palavra, que se assemelha à criação de um dialeto vocal próprio, específico para a encenação, procedimento chave da poética. Na primeira ação pela estrada seguem Amaro, o motorista, Getúlio e o preso.

O movimento de atravessar o espaço simbólico do caminho tinha como marca os verbos “ir” e “parar” como impulsionadores da ação. O ator desenvolvia o movimento com os pés sempre na relação com o chão, assinalando o deslocamento e sempre estabelecendo a relação com a terra, como nos mostra a figura 34.

Figura 34 - Solo Sargento Getúlio, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, 1991



Fonte e Foto: José Albano

No respectivo movimento, a ação do ator fabula a personagem pela estrada dentro de um carro, conduzindo o preso, juntamente com o motorista. A fabulação concentrava-se no gesto mínimo e na intensidade da voz, provocando a imaginação, a sensorialidade do espectador. Instigando-o via ação física do corpo-voz a ver e ouvir a personagem em movimento pela estrada:

A fala reproduzia um carro em movimento, com uma voz que tinha arrancadas bruscas e derrapagens. Pela voz, o público tinha a ideia do desempenho do carro na estrada. Era o carro mostrado cenicamente através da voz. A própria emissão do texto falado criava

a ideia do carro, mas o efeito não era simplesmente a recriação do som do carro se arrastando pela estrada carroçável. O efeito tinha por objetivo estabelecer o conflito. Quando Getúlio demonstrava estar com raiva do tal preso que ele escoltava, a reprodução do som do carro acelerando correspondia ao ódio que o personagem estava sentindo. Quando Getúlio estava calmo, fazia-se o som do carro deslizando calmamente na estrada como se a estrada também se tornasse menos esburacada, com menos obstáculos a se enfrentar (Curso de Encenadores Radicais, 2002).

No **segundo movimento**, intitulado **contra-ordem**, esclarece-nos o ator encenador que no meio do caminho Getúlio descansa. Dos matos, surge Elevaldo, que traz recado do Dr. Antunes, o chefe político, dando conta de que a conjuntura política mudou, fazendo com que não seja mais do interesse do PSD mandar prender comunistas, pelo menos acintosamente. A contra-ordem é Getúlio permanecer com o preso por algum tempo escondido na fazenda de um correligionário do PSD, até que seja conveniente levá-lo de volta à cidade de Paulo Afonso, onde o preso deverá ser libertado.

Figura 35 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

Figura 36 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

A ação fundamental expressa na figura 35 concentra-se em dois movimentos matriciais, onde, de cócoras, olha para cima na direção da luz, dialogando com Elevaldo, na condição de “subalterno”, e de pé, olhando para baixo na direção da luz concretizada numa abertura do palco, simbolizando a terra de onde extraia as forças.

No **terceiro movimento**, nomeado **tortura**, o ator narra que Getúlio acata a contra-ordem e, na fazenda do correligionário Nestor Franco, de seu chefe político Acrísio Antunes, aguarda a hora de libertar o preso. No entanto, contrariado com a reviravolta em seu plano, impacienta-se pela demora e tortura sua presa. A figura 37 nos apresenta o gesto que se desenvolve nas polaridades dialéticas, com o ator sentado, racionalizando os planos, e de quatro, na posição animal, sendo dominado pelos impulsos instintivos. As duas forças se tensionam, repetem-se intensivamente.

Figura 37 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

Figura 38 - Solo *Sargento Getúlio*

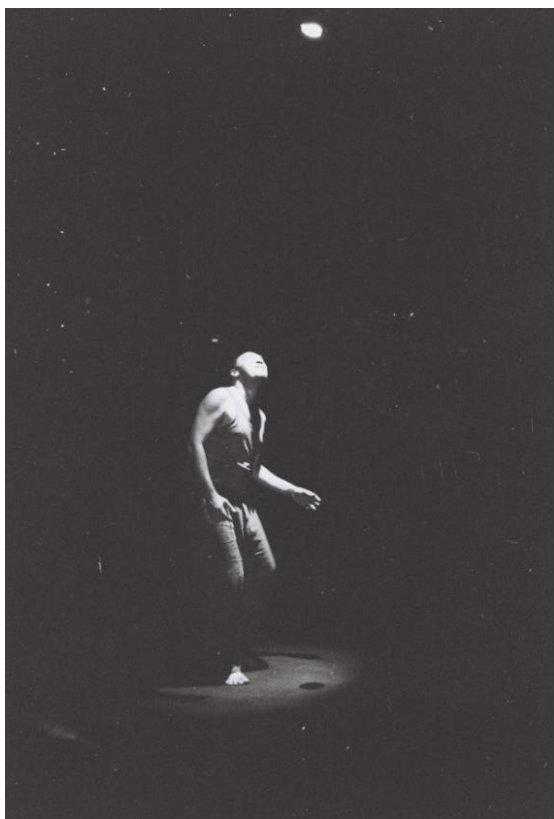


Fonte e Foto: José Albano

No **quarto movimento**, o **confronto**. O ator e encenador descreve que chega à fazenda de Nestor Franco um tenente, comandante de uma pequena tropa, para, em nome de forças políticas agora aliadas ao PSD, levar o preso de volta à sua cidade de origem, Paulo Afonso/BA, e exigir a rendição de Getúlio. Este, porém, resiste; mata o tenente e corta-lhe a cabeça, fugindo em seguida. Com Amaro, Getúlio segue pela estrada escoltando o preso. O movimento matricial é em pé, andando para trás, recuando em ação de defesa, e andando para frente em ação de ataque.

No **quinto movimento, a espera**. O ator narra que escondido numa igreja e acobertado por um padre, aliado político do PSD, Getúlio, indeciso, inseguro e acuado, espera a chegada de emissários de seu chefe que trarão as determinações sobre o que deve ser feito com o preso. O movimento matricial expresso na figura 39, mostra-nos Getúlio de pé, olhando para cima, na ação de oprimido pelas forças superiores, e de costas, olhando para trás e para baixo, na ação do Padre, oprimindo.

Figura 39 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

Figura 40 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

A iluminação configurou-se como um dos signos fundamentais na composição da encenação. Concretizou o diálogo que o personagem mantinha com todos os outros personagens e a relação com a terra e suas variantes simbólicas, expressa na luz vinda do chão:

Com a iluminação busco revelar a dualidade, os contrários. Quando o oprimido fala com o opressor, a luz vem de cima para baixo. O personagem procura como ponto de referência cênica a parte acima de sua cabeça. Quando ocorre o inverso, dá-se uma iluminação de baixo para cima. (Jornal O Povo, Caderno B, 1991).

No **sexto movimento, a decisão**. O ator narra que chegam à igreja, esconderijo de Getúlio, os emissários do Dr. Antunes, líder do PSD em Sergipe, com um recado de que Getúlio deve soltar o preso e fugir. O sargento, após período de indecisão, decide não cumprir a contra-ordem e vai embora da igreja no rumo de Aracaju, conduzindo o preso, acompanhado por Amaro.

O movimento, o gesto desenvolve-se com o personagem andando em círculo, parando, ora seguindo em frente, nas ações de decisão de Getúlio, ora recuando para trás, nas ações de indecisão.

Figura 41 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

No **sétimo movimento, o descanso**. Segundo o ator e encenador Getúlio encontra Luzinete, sua namorada, e, por um momento, cansado de suas peripécias como policial/jagunço, aventa a possibilidade de romper com seus compromissos para ficar no sertão com ela, transformando-se num sertanejo comum, com mulher e filhos. Depois de se considerar inapto para essa condição de vida, compreende que seu destino é ser nômade, sem raízes.

O movimento matricial desenvolve-se na ação de deitar-se sobre o chão, em decúbito ventral, numa alusão ao ato sexual com Luzinete, que faz

evocar a vontade inconsciente de enraizar-se à terra, fixar-se, nutrir e manter as raízes. No entanto, dominado pela dúvida, rompe com a força instintiva, agindo com o impulso de levantar-se, estar de prontidão para seguir com sua empreitada. Continuar cumprindo seu destino.

As imagens configuram a dialética do movimento, do duplo que caracteriza a respectiva cena. Acariciar, sentir, alimentar-e da força que a terra representa, ser movido por ela, mas ao mesmo tempo não ser totalmente entregue ao domínio do instinto. A terra passa a ser na ação, a matéria geradora do alimento, equivalendo ao mito de Anteu, que adquire, restaura e gravita em potência.

Figura 42 - Solo *Sargento Getúlio*



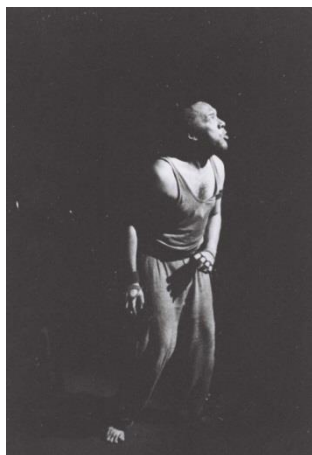
Fonte e Foto: José Albano

Figura 43 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

No oitavo movimento, o ataque, expresso na figura 44. O ator diz-nos que uma força policial cerca a casa de Luzinete. Durante um tiroteio, morrem Amaro, chofer e amigo do sargento, e Luzinete. Getúlio, desesperado, foge, levando o preso consigo. O movimento matricial desenvolve-se na ação meio agachado, de enfrentamento, ao deitar-se, em decúbito dorsal, numa alusão à morte, nas ações de capitulação de Luzinete e Amaro diante do ataque inimigo.

Figura 44 - Solo *Sargento Getúlio*

Fonte e Foto: José Albano

Figura 45 - Solo *Sargento Getúlio*

Fonte e Foto: José Albano

No **nono movimento**, o encenador nomeia de conscientização e diz-nos que Getulio, agora consciente de sua autonomia e de sua libertação, atravessa distâncias a pé, arrastando o preso. Exausto, imagina a convocação de um exército popular mágico e fantástico, formado por homens e bichos, para ajudá-lo a enfrentar e combater a Polícia Militar de Sergipe.

O movimento matricial acontece na ação de caminhar pelas bordas da passarela formando um círculo por toda a sua extensão, olhando para trás nas ações de temor e olhando para frente nas ações de coragem.

Na respectiva cena, a luta ganha relevo e dimensiona-se na articulação que o ator e encenador estabelece com as batalhas presentes nos reisados, no folgado dos bois. Prepara a cena, dimensionando o figurino base ao vestir o gibão expresso na figura 46, potencializando-o como armadura, adquirindo a força e imagem do guerreiro preparado para a batalha.

O ato de paramentar-se, resultando na ação da luta, revela um dos pontos fortes do solo. O ator-encenador instaura a ação com sons de aboios, evocando as forças da natureza para constituir seu exército. Pelo gesto e pela voz toma conta de todo o teatro, gerando ondas de sons em toda a extensão do espaço-tempo da cena, lançando o espectador na tensão da guerra.

A dilatação corporal e vocal do ator provoca potencialmente o sistema nervoso do espectador, instigando-o a presenciar a cena através da força movida pelo gesto e a voz.

Figura 46 - Solo *Sargento Getúlio*

Fonte e Foto: José Albano

Figura 47 - Solo *Sargento Getúlio*

Fonte e Foto: José Albano

No **décimo movimento, a fuga**. O ator e encenador descreve que numa canoa, pelo rio, Getúlio e o preso seguem na direção de Aracaju e chegam a Barra dos Coqueiros, encontro do rio com o mar, sempre fugindo da caçada dos policiais que os perseguem. Durante o percurso, o sargento contempla o rio, o mar, as matas e o povo ao longe, reconhecendo-se como parte e fruto da natureza nordestina.

Figura 48 - Solo *Sargento Getúlio*

Fonte e Foto: José Albano

O movimento matricial: arrastar-se pelo chão em travessia nas ações em que Getúlio está em viagem e levantar-se numa das extremidades, olhando ora para o alto, quando fala Getúlio, ora para baixo, quando fala o chefe, nas ações em que Getúlio imagina e reproduz o seu diálogo com ele.

No **décimo primeiro movimento, o enfrentamento e a morte**. O ator e encenador narra que na Barra dos Coqueiros, defronte à cidade de Aracaju, Getúlio enfrenta decisivamente o contingente armado, lutando contra os que representam seu antigo chefe político, conquistando assim sua condição de cidadão livre. No movimento matricial, o personagem, no centro da passarela, gira em torno de si mesmo, no sentido horário ou no anti-horário, de acordo com as variações de humor e tensão de Getúlio. Totalmente imerso na relação com a terra, o ator intensifica e dá relevo ao significado, tisonando-se com as cinzas vindas do chão. Na cena final como nos mostra a figura 49 e 50, através da armadura, do gibão no corpo do personagem e das cinzas moldando a máscara-corpo, revela-nos o personagem totalmente imerso à natureza e a cultura. Não se entregar, não render-se, faz-nos estabelecer equivalência entre Getúlio e os personagens desbravadores de Canudos, que lutaram até a última gota de sangue em defesa de seus princípios.

Figura 49 - Solo *Sargento Getúlio* Figura 50 - Solo *Sargento Getúlio*



Fonte e Foto: José Albano

Fonte e Foto: José Albano

Segundo o ator-encenador, Getúlio, ainda que referenciado de identidade cultural nordestina e circunscrito a uma determinada época, possui características transculturais, filiando-se, assim, à condição trágica, na qual o herói é ao mesmo tempo cúmplice e vítima de seu destino ao assumir uma opção extremamente pessoal, de uma passionalidade quase suicida, que o liberta do determinismo dos deuses e do *status quo*. Mártir aparentemente reacionário, vitimado pela sua intransigência em não admitir a dinâmica dos fatos, a personagem encarna o veio libertário, transgressor e subversivo daquele que desafia o poder, enquanto promove o encontro consigo mesmo, afirmando-se como cidadão autônomo em detrimento da condição de subjugado.

Após dilatado processo, o espetáculo *Sargento Getúlio* estreia em Fortaleza, em março de 1991, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, com direção, adaptação e atuação de Ricardo Guilherme. A assistência de direção coube a Ivonilson Borges; o figurino e adereço a Valéria Albuquerque; a iluminação a Álvaro Neto Brasil; cenografia a Helder Ramos; e produção ao Grupo Pesquisa. Após temporada no respectivo teatro, Guilherme fez apresentação em Blumenau, no contexto do Festival Universitário, e temporada no Teatro Dulcina, em Brasília, em 1991. Em seguida, foi convidado para participação no projeto do encenador Aderbal Freire, do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, no Teatro Glaucio Gil, no Rio de Janeiro. A passagem pelo Rio de Janeiro gerou significativas análises dos críticos de teatro Armindo Blanco e Macksen Luiz. Este salienta:

Tanto a encenação quanto a interpretação de Ricardo Guilherme demonstram um volume de pesquisa nada desprezível. O maior mérito de *Sargento Getúlio* está em que a sua transposição teatral não amesquinhou a qualidade do livro. Nesse outro veículo, a história se projeta no plano de sua oralidade, com o adaptador, diretor, ator buscando encontrar o ritmo próprio de cada palavra (Pelas estradas da oralidade, *Jornal do Brasil*, 26/06/1991).

O crítico Macksen Luiz, que já havia escrito acerca da performance de Ricardo Guilherme no solo *Apareceu a Margarida*, rever a interpretação do ator-encenador agora pela ótica do Teatro Radical e com a execução da temática nordestina em cena. A reflexão do crítico focaliza e dá relevo à oralidade, o trabalho com a palavra executado pelo ator, que em sua visão torna-se ponto relevante por estabelecer fecundo diálogo com o texto,

redimensionando-o no trabalho desenvolvido pelo ator gesto a gesto, ritmo a ritmo.

Já a jornalista, atriz e espectadora Carmem Moretzsohn, ao assistir o espetáculo no Teatro Dulcina, em Brasília, ressaltou:

A montagem é diferente da maioria que se vê por aí. O ator entra em cena de cara absolutamente limpa, sem música, com trajes pobres adequados à temática. Em palco apenas ator e iluminação, num jogo entre oprimido e opressor, no qual a luz surge como personagem primordial(...) seu trabalho é pura emoção em palco. É vitalidade, transgressão. (Um sargento para a mitologia do poder e da força, Jornal de Brasília, Caderno 2, 1991).

O palco vazio, com o mínimo de elementos e o máximo de teatralidade, pauta a encenação do Teatro Radical, cabendo ao ator com seu corpo-voz dilatar e dimensionar as sensações, provocando a escuta e o olhar do espectador.

2.3. A artesanía do ator-rapsodo em *Flor de Obsessão*

Flor de Obsessão teve pré-estreia em 05 de julho de 1993, no Teatro da Universidade de Blumenau em Santa Catarina, no contexto do Festival Universitário, e logo depois em Fortaleza, no Teatro Paschoal Carlos Magno, onde fez longa temporada. Apresentou-se em Brasília, no Teatro G 51 e na Casa do Teatro Amador, e também em Portugal, 1994, no Projeto Cumplicidades: Mostra de Artes do Nordeste do Brasil, realizada em 18 localidades do país.

Além da atuação, coube a Ricardo Guilherme a direção e adaptação, que contou com parceiros no processo de criação. A assistência de direção ficou por conta da atriz Sônia Vitorino; o figurino, de Garcia Júnior; a iluminação, de Álvaro Neto Brasil; os adereços, de Valéria Albuquerque; e a produção a cargo do Grupo Pesquisa.

O ator Ricardo Guilherme, que já vinha de experiências em montagens-solo com *Apareceu a Margarida* e *Sargento Getúlio*, revela-se, com *Flor de Obsessão*, maduro no modo de operacionalizar a proposição do Teatro Radical. O solo teve como suporte dramático contos de Nelson Rodrigues, o que possibilitou também um novo diálogo do ator-encenador com a escrita dramática rodrigueana.

Nelson Rodrigues é um autor gerador de várias montagens no trajeto artístico de Guilherme, sobretudo no que concerne às peças deste. Através da adaptação de contos, provocou outra recepção estética da dramaturgia rodriguenha, aliando-se a poucos no contexto do teatro brasileiro, a exemplo de Luiz Arthur Nunes e seu projeto Atores Rapsodos, com a montagem *A vida como ela é*. Ricardo Guilherme elucida acerca do modo de leitura e composição dramaturgical, operacionizado com os contos no solo *Flor de Obsessão*;

A seleção dos textos foi determinada pela tentativa de contrariar a compreensão de que a característica essencial do ficcionista se circunscreve à temática das aberrações sexuais ou das anomalias escatológicas. *Flor de Obsessão* tem por objetivo demonstrar que o substancial da problemática tratada por Nelson Rodrigues reflete a sua dilacerada convicção de que o Homem, impotente para promover em si mesmo a reversão de sua pusilanimidade existencial, está condenado à angústia e à neurose, sem outra possibilidade de redenção a não ser a morte. Daí, pois, a escolha de contos nos quais os personagens, vivendo situações-limite, precisam matar ou matar-se para provar que amam (GUILHERME, 1993).

Fez a adaptação resolvendo a narrativa cênica através da figura do contador de história, do ator rapsodo que conta para o espectador, assumindo uma relação mais próxima, direta. O procedimento no respectivo solo focalizou o narrador como elemento de distanciamento e abertura para assumir as vozes das personagens. No que concerne ao distanciamento, é uma das marcas presentes na representação do ator. No solo em questão, É muito tênue a fronteira entre quem é o narrador e o próprio ator. Percebe-se o jogo entre ator e personas conduzindo a cena, operando entre o épico e o dramático:

Eu não estou mais interessado em fazer personagem porque eu não me considero mais um homem voltado a fazer personagem. Eu sou um ator que se assume como ator, que fala no seu próprio nome, que escreve seus próprios textos e que é polifônico. Eu sou agora um ator em processo de metamorfose e não um ator que se metamorfoseia em função de um personagem. É uma espécie de narrador épico, em que os personagens entram e saem de mim. (GUILHERME, 2007).

A experiência de Ricardo Guilherme com a narração ganhou contornos substanciais com a montagem, tornando-se procedimento no percurso de pesquisa com o Teatro Radical. *Flor de Obsessão*, com os contos enunciados de Nelson, torna-se um aprofundamento da prática, catalisando, impulsionando e gerando novos processos cênicos no curso da carreira do

ator.

O ato de contar histórias representa uma necessidade básica dos seres humanos. Vários autores ao longo do tempo colocaram em evidência tal necessidade, desde Aristóteles até Hannah Arendt. Na Poética, por exemplo, Aristóteles considera a ação dramática e a construção da trama de ações humanas fatores que nos permitem perceber o mundo como um conjunto de experiências compartilháveis. Por sua vez, Arendt afirmou que as características específicas mais importantes da vida humana é que ela “é sempre repleta de acontecimentos os quais podem ser contados como uma história”. O ato de contar Histórias humaniza o tempo, ele unifica a vida, assim como ajuda a definir a identidade individual e coletiva. (BONFITTO, 2008, p.92).

Walter Benjamin (1994, p. 205) tece significativas considerações sobre o narrador, ampliando nossa percepção acerca da artesanaria no ato de narrar:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanaria — no campo do mar e na cidade — é ela própria, num certo sentido uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir, o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

As relações com as narrativas adensaram o modo de presença do ator, qualificando-o para outro modo de relação com o espectador, visto que estabeleceu uma relação mais próxima e direta. Ampliava e suscitava à imaginação através do modo de narrar, do jogo com as palavras, da vocalidade, das personas construídas e do sentido de energias geradas nas ações.

2.3.1 Composição dramática e análise do solo

A primeira composição dramática de *Flor de Obsessão* reuniu cinco contos de Nelson Rodrigues: *Morte pela Boca*; *Para Sempre Fiel*; *Missa de Sangue*; *Unidos na Vida e na Morte*; e *A Esbofeteada*. Os respectivos contos foram publicados na coluna *A Vida como Ela É*, mantida por Nelson Rodrigues nos anos 1950 em alguns jornais cariocas. A estrutura dramática era constituída, além dos contos, de um prólogo e um epílogo, concebidos a partir de uma compilação de textos autobiográficos de Nelson, nos quais o autor explicita os temas centrais de sua obra, ou seja, sua obsessiva predileção

por narrativas, em que o amor e a morte se inter-relacionam e se completam.

O amor e a morte tornam-se no solo as forças basilares da ação, simbolicamente sintetizadas nos mitos de Eros e Thanatos, que, na montagem, agem como forças em tensão, gerando oposições e complementaridades, traduzindo o universo obsessivo do autor e suas personagens.

O lócus radical da cena é a calçada, o espaço de acesso à rua ao outro que passa ou muitas vezes se aproxima para prostrar, conversar. Constitui uma tradição que mesmo face à violência urbana ainda é presente em vários bairros da cidade de Fortaleza. As calçadas também são lugares das convivências, dos encontros, de escuta de histórias, de evocação das memórias e de festa. Em *Flor de Obsessão*, o ator e um pequeno banco no proscênio estabelecem uma relação próxima com o público-transeunte e criam esse espaço relacional e vivencial. O ator-narrador conta as histórias, que agitam o espectador pela força arrebatadora das paixões, dos desejos e das pulsões de morte enraizadas na psique, no inconsciente e que transbordam, saltam para fora, através do comportamento e ações das personagens dos contos enunciados.

O narrador abre a cena com um prólogo, cujas falas foram extraídas de reflexões autobiográficas de Nelson Rodrigues, que se auto-cognominava Flor de Obsessão. A partir dessa forte referência houve a abertura para potencializar o tema, tendo como material os contos:

Obsessão entendida aqui não como mais do mesmo, mas como possibilidades de multiplicação de sentidos pela reiteração. É disto que Nelson Rodrigues fala ao refletir sobre seu ofício - não por à toa, o texto inicial do espetáculo é de suprema ironia conceitual, retomado no fim da montagem, num gesto de repetição, em que o contexto atualiza o sentido das palavras, ainda que ditas do mesmo modo, sem alteração; e é disto também que fala Ricardo Guilherme que, esculpindo-se em partituras, distribuídas em um preciso desenho de cena, oferta ao público, ele também, uma flor, pétala por pétala, a desvelar os avessos de uma obra que lida com o amor, pergunta que continua a ser feita e a demandar novas e diferentes respostas. (BASÍLIO, 2013).

A cena do prólogo é condensada no movimento da máscara executada pelo ator, na figura do narrador. No próprio rosto, o ator articula simultaneamente, em dois movimentos, a máscara da tragédia e a da comédia, analogia às duplas máscaras primordiais gregas. Máscaras, coladas ao corpo do próprio ator, que vetorizam a encenação a partir dos movimentos e das

modificações projetadas no ato de narração dos contos:

Ricardo Guilherme não se prendeu a fazer uma narração, escudado no seu talento e na sua expressividade como ator. O que se buscou foi um diálogo criativo. E o ponto base foi a concepção de máscaras, que do rosto partiam para registros corpóreos, intensificados com uma palheta de timbres vocais que davam conta da orquestração polifônica dos mais diversos tipos recorrentes da escritura dramática de Nelson Rodrigues. (BASÍLIO, 2013)

Adensa a cena com as histórias preñes de conflito e tensão vivenciadas pelas personagens do autor, que vivem no limite da emoção. O tratamento cênico do ator e encenador revela a densidade do universo interior, que saltam para fora e se revelam na cena, no desenho intensivo dos movimentos. A força das emoções, das paixões que explodem e beiram ao patético, ao grotesco. Ganham relevo na forma conduzida pelo ator, expressa no minimalismo dos movimentos matriciais e que se dilatam, dando-lhe contornos expressionistas. Forma que muitas vezes é provocadora do riso, mostrando que o espectador se vê com um olhar distanciado, passível da crítica ao personagem no corpo-voz do ator.

A interpretação de Guilherme vale-se dessa intensidade e lança o espectador no limite entre o riso e o espanto, um riso trágico, que é evocado pelo delírio mórbido das personagens:

Naquele universo de exagero, que pretende ser a hipérbole da condição do homem comum, o bom Guilherme trabalha, no limite do frêmito, com novos exageros. Sublinha e distorce criativamente as falas, cheias de “fundos falsos”, torcendo-as e fazendo-as significar outra vez, de modos inusitados e, paradoxo, fiéis à fonte.(...) Os paradoxos de Nelson, como aquele pelo qual determinado sujeito, dono de um “peito fundo de tísico, mãos finas e tratadas”, é, afinal, um homem destemperado e agressivo, comparecem garantindo o riso. Se você perder o espetáculo, o leitor, será digno de figurar na galeria dos desesperados de Nelson Rodrigues. (MARQUES: Paradoxos de Nelson Rodrigues tratados com talento, Jornal de Brasília, 1993)

Perpassa o corpo-voz com força e intensidade dramática, num jogo de distanciamento e corporificação das personas, que saltam dos contos para a cena:

Teatralização pura e simples dos contos. Não há caracterização externa. E como um narrador que se senta em cima de um banquinho e começa a fabular. É para o espectador criar suas próprias imagens, a partir dos contos que estão ouvindo. Deixa que os personagens venham e saiam do corpo do ator. (GUILHERME in <http://kelsenbravos.blogspot.com.br/>).

Conclui-se o solo com o narrador-Nelson retornando no epílogo, numa contundente reflexão-desabafo sobre o amor e a morte. A imagem que segue apresenta parte do prólogo, retomada no epílogo momento inaugural e final do solo, em que o ator-narrador constrói o gesto-símbolo na máscara, a ação com a pele do próprio rosto. Articula dois movimentos verticais, que se alternam, ora simbolizando a tragédia, ora a comédia, ora as duas simultaneamente. A ação do narrador-ator estimula o espectador a adentrar no jogo da cena, enunciando as forças em tensão que perpassarão o solo.

Figura 51 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte e Foto: Felipe Camilo

Após instaurado e concluído o prólogo, a seguir, descreverei a composição cênica de cada conto, detalhando a síntese da partitura dos movimentos: "Falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos" (BONFITTO, 2006, p. 80).

No primeiro conto encenado, *Morte Pela Boca*, a síntese da partitura corporal, como nos apresentam as imagens 52 e 53, expressa-se na máscara-corpo que se irradia para os dedos, signos das garras prontas para o ataque, que arranham o ar como se ferisse alguém. Numa ação dupla, volta as garras contra si mesmo, num ato de punição.

O verbo "matar" e sua ação contrária permeiam os movimentos. Além das mãos, a máscara dá relevo à fúria. O ator-encenador sintetizou o

conflito da ação fundamental do conto a partir da seguinte proposição: “Quem ama, se não é amado, se mata ou quem ama se mata quando o seu amor não supre o desejo do ser amado”. (GUILHERME, 1993).

Figura 502 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte: Doc-Teatro/UFC

Figura 53 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte: Doc-Teatro/UFC

Os movimentos desenhados e seguidos à risca pelo ator-narrador é parte da composição do solo, corroborando com o princípio do Teatro Radical, que prima pela noção de partitura:

Partitura preparatória: É constituída ao longo dos ensaios por uma sequência de escolhas que se concretizam dentro de uma trama em perpétua evolução. **Partitura terminal:** "é a do espetáculo "concluído", ou pelo menos como é apresentado ao público e que fixa (mais ou menos) a escolha dos signos e das ações cênicas" (PAVIS, 2003, p.89-90, grifo nosso).

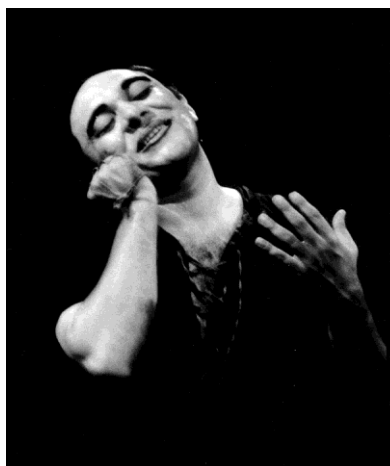
No segundo conto encenado, *A Esbofeteadada*, a partitura do movimento do ator-narrador focaliza-se nas mãos sempre próximas do rosto-máscara. Com uma das mãos fechada, em punho cerrado, impulso para o esbofetear e a outra aberta, em alusão ao afago. Com os verbos “esmurra” e “acariciar”, o movimento assumia várias nuances, presente tanto no gesto quanto na voz. A dialética, a tensão dos contrários das imagens expressas nas figuras 54 e 55, reforça a proposição do Teatro Radical em focalizar e evidenciar o trabalho com as forças contrárias, que se complementam. O sentido dos duplos, que se tensionam, se interseccionam, aproximando-se com o pensamento taoista do *yin* e *yang* e que reforçam o pensamento do autor ao estabelecer o diálogo com o *Tao da Física* (2000), de Fritjof Capra, em seus manifestos e exposições orais.

Figura 54 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte: Doc-Tatro. Foto: Karlo Kardozo

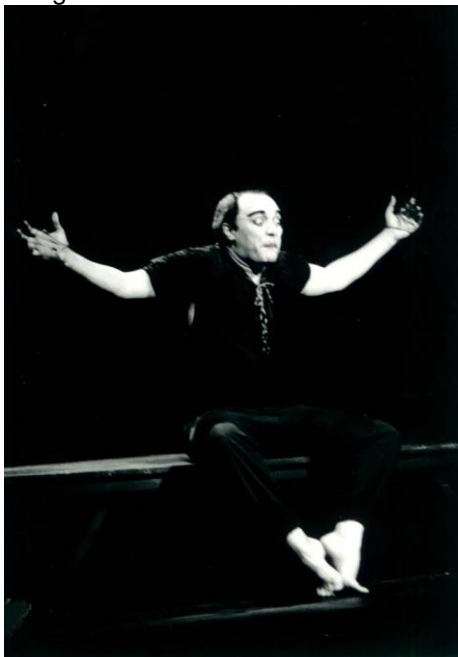
Figura 55 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte: Doc-Tatro. Foto: Karlo Kardozo

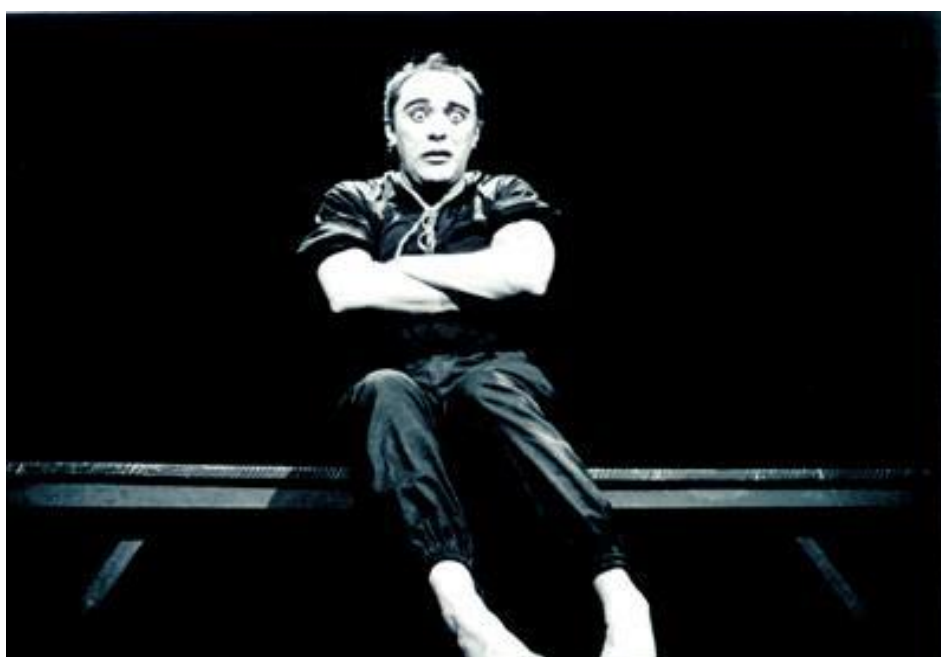
No terceiro conto encenado, *Missa de Sangue*, A partitura do ator-narrador na figura 56 semiotiza a ação de abrir os braços como quem espera dar e receber um abraço e cruza os braços num ato de indiferença em relação ao Outro. Para o ator-encenador, a proposição do conto, sintetizada nos verbos “vingar” e “perdoar” evidencia que “o corpo triunfa sobre a alma.” (GUILHERME, 1993).

Figura 56 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

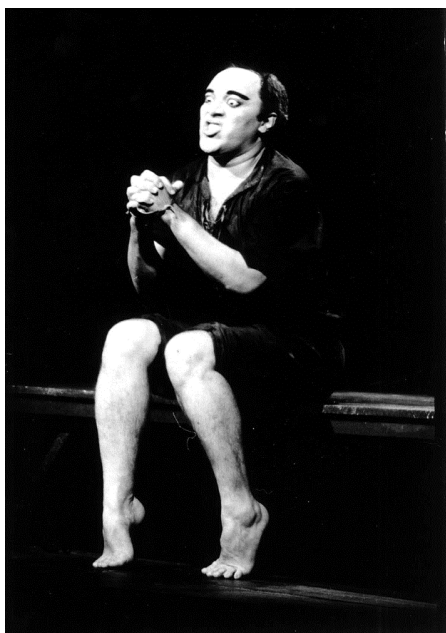
Figura 57 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

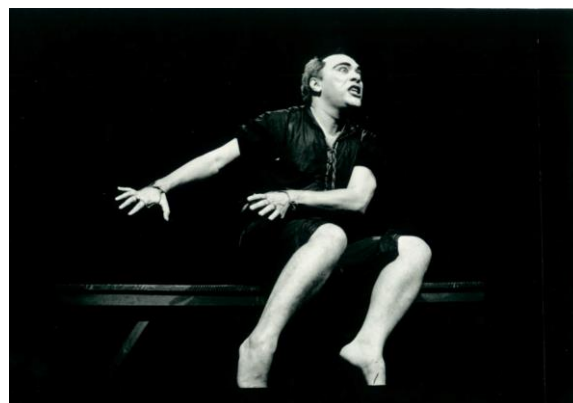
No quarto conto encenado, *Unidos na Vida e na Morte*, a partitura corporal sintetiza-se no enlaçamento de uma mão na outra, simbolizando convergência e aconchego. O movimento contrário, duplo da ação, é do desenlaçar as mãos, revelando-se no movimento de afastamento, estendendo os braços como quem se recusa a receber algo ou afasta qualquer tentativa de aproximação.

Figura 58 - Solo *Flor de Obsessão*



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Figura 59- Solo *Flor de Obsessão*



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

A partitura corporal potencializada na figura 58 sintetiza-se no enlaçamento de uma mão na outra, simbolizando convergência e aconchego. O movimento contrário, duplo da ação, é do desenlaçar as mãos, revelando-se no movimento de afastamento, estendendo os braços como quem se recusa a receber algo ou afasta qualquer tentativa de aproximação.

O conflito radical, a ação fundamental, equacionou-se nos movimentos impulsionados pelos verbos “unir” e “desunir”. Para o ator encenador, “quem ama necessita da companhia do ser amado, mesmo sem ser amado” (GUILHERME, 1993). Todas as imagens configuram a corporalidade do ator focada no tronco. Numa postura minimalista, sentado, em intensa prontidão. O ator potencializa o desenho dos movimentos, partindo sempre do tronco que se irradia para os braços, mãos, dedos e a máscara.

Constrói essa moldura viva, que narra as histórias, gerando uma performance movida pela dança de movimentos minimalistas.

Na cena do epílogo, o narrador retoma a máscara da tragédia e da comédia com falas de Nelson, retomando a temática do amor e da morte. Abre-se o final da cena para o improviso, estabelecendo a comunicação através de uma pergunta aos espectadores: “Alguém aqui ama?”. Conforme a resposta, o narrador lança a réplica e conclui o solo.

Figura 60 - Solo Flor de Obsessão



Fonte e Foto: Felipe Camilo

Artesão da voz, Ricardo Guilherme brinca com a textura das palavras, dando-lhe ritmos e matizes diferenciados, fazendo com que a vocalidade seja um dos recursos que se destacam na composição do solo. As palavras contadas, então, adquirem um aspecto melódico, rítmico, visual; trazem, no jeito que foram ditas, uma concretude que faz o outro ver o que se narra. As palavras, na voz do ator, surgem prenes de intenção, força e emoção. Adquirem a qualidade concretista e comunicam muito mais do que em sua camada fônica:

Há na palavra uma acepção plástica, coreográfica, concretista que motiva no ator não a possibilidade de recriar a naturalidade de uma determinada época ou de um lugar, mas a possibilidade de desmontar e remontar o texto, na perspectiva de compreendê-lo e de fazer com que o público o compreenda, a partir de novas percepções. (GUILHERME, 1991, p.02).

O ator muitas vezes quebra o sintagma, potencializa o significante da palavra, gerando uma expressividade sonora, visto que o foco não é a mensagem, mas os sentidos que a palavra expressam em sua materialização sonora. Quando o narrador, em um dos contos, diz “ele passou a noite inteira”, o significante “noite” se alonga intensivamente para “ele passou a noiiiiiiiiiiiiiiiiite inteira”, gerando uma noção de tempo longo, estendido.

A noção de partitura no respectivo solo envolve tanto o corpo quanto a voz; ação complementar, que dilata a presença do ator no tempo-espaço da cena. O minimalismo da imagem contribui para dilatar a percepção do espectador. A imagem condensada em duplos de movimentos, que se repetem, mas que adquirem na performance as diferenças, as nuances de ritmos, intensidades, transições no tempo-espaço. Predomina na performance do ator-narrador, os recursos substanciais regidos pelo corpo e a voz:

Em cena, o palco nu, com um adereço apenas em que sentou-se. A maquiagem ressaltou a busca de uma poética mais essencial: maquiagem, lápis preto, realçando o contorno dos olhos e a boca pintada em vermelho - aqui estabeleceu-se a base para uma série de partituras corporais e vocais. (BASÍLIO, 2013).

Não há tipificação de personagens, mas um jogo de personas do ator-narrador, que, no jogo da cena, transita entre o épico e o dramático. O épico é acionado pelo narrador-ator ao apresentar o começo de cada conto, as circunstâncias, ou até mesmo a crítica irônica a determinadas ações dos personagens, a voz narrativa do autor. O dramático instaura-se ao assumir diálogos entre personagens representados sem subjetivação psicológica. Em frações de tempo, ressalta-se a emoção da personagem-persona.

A *performance* vocal de Ricardo Guilherme nos solos, e em particular em *Flor de Obsessão*, evidencia com agudeza uma atuação polifônica. Sua proposta de um teatro centrado no ator revela que este deve se assenhorar de todos os recursos, sejam plásticos, rítmicos ou musicais, aproximando-se na *poiesis* cênica do conceito de polifonia. Salienta Ernani Maletta, que tem colaborado para a compreensão e disseminação prática dos princípios que constituem uma atuação polifônica:

Um ator polifônico é aquele que tendo incorporado os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além de teorias e gramáticas de

atuação), é capaz de conseqüentemente se apropriar deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens, ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos. (MALETTA, 2005, p. 53).

Ricardo Guilherme, já nos primeiros escritos, apontava para a perspectiva de uma atuação polifônica ao colocar que,

se entendemos que o teatro é uma arte transdisciplinar é salutar que o ator possa, por exemplo, estudar música, não no sentido de que ele tem de tocar instrumentos musicais ou instrumentalizar sua voz para cantar, mas no sentido de conscientizá-lo de que a fala e o corpo têm princípios de uma musicalidade a ser explorada em cena. Ele, então precisaria desse conhecimento não necessariamente para ser músico ou cantor, mas para ser um ator capaz de apropriar-se de um conhecimento inerente ao exercício de sua atuação. A versatilidade de um ator deve ser avaliada pelo domínio que ele tem da complexidade de seu ofício. E o dimensionamento desta complexidade implica a transdisciplinar de sua atividade, nas quais os princípios da música e da dança devem ser conhecidos. (GUILHERME, 1988, p.03, grifo nosso).

A questão que Guilherme coloca acerca do teatro enquanto arte transdisciplinar aponta para questões intrínsecas ao sentido de polifonia. O conceito ganha relevo nos espetáculos-solo do ator-encenador, que pôde operacionalizar neles a atuação polifônica em seu próprio corpo-voz.

O Teatro, arte essencialmente intersemiótica e polifônica, exige que a formação do artista esteja fundamentada em um projeto pedagógico inter-poli-transdisciplinar, que permita a incorporação dos vários discursos originados nas diversas linguagens inerentes à criação do espetáculo teatral. (MALETTA, 2005, p.252).

Airton Monte, cronista, psicanalista, colunista do Jornal O Povo e leitor da dramaturgia de Nelson Rodrigues, escreveu, ao assistir o solo *Flor de Obsessão*, a partir do olhar do espectador, deixando suas apreensões fluírem numa humorada recepção:

Sinceramente acho que um ator disposto a encarnar seus personagens tem que ser um virtuose como os músicos de jazz. Não é coisa para principiante e sim para quem tem mais hora de palco do que mocréia de motel. Como é o caso, por exemplo, de Ricardo Guilherme ora incorporando a *Flor de Obsessão* no simpático Teatro Universitário. Já vi o espetáculo umas três vezes e achei foi pouco.(...) Um único e solitário sujeito lá em cima do palco, sentado num banco de madeira na boca de cena, mas nunca um só foi tantos.(...) O corpo fala, os gestos precisos do balé de cada personagem, as palavras exploradas em toda sua dramaticidade e a plateia fica seduzida pela figura hipnótica no meio do palco. Participa atenta do ritual de emoções que todo teatro que se preze tem de saber catalisar. Teatro Radical também é isso. (...) Muito justamente

Flor de Obsessão, também podia se chamar ' Ave Palavra, o próprio verbo encarnado no corpo do ator, seu mágico instrumento. (...) Parece que peguei a mania: qualquer dia vou ver de novo" (Nelson Rodrigues mais radical do que nunca, Jornal o Povo, caderno Vida e Arte, 1993).

A palavra, o texto transubstanciado em estado de enunciação, de performance no corpo-voz do ator, é ressaltada pelo espectador. Enuncia como forma-força do solo. O modo de trabalho do ator-encenador ganha relevo, dilata-se no tratamento concreto com a palavra que se torna dança na voz, no gesto.

Entre a voz e o corpo que faz o esforço de fazer passar um sentido, ah as palavras. Ah, aqui, estas duas coisas, a voz e o sentido: aqui não está o problema de acentuar bem as pronúncias lógicas, mas de como as palavras são carregadas de uma energia-sentido. (...) Para fazer passar o sentido, é preciso ter a energia que carrega as palavras, é preciso aplicar a energia- palavra, a energia-voz, a energia corpo-voz, a energia corpo-voz-palavra. (GROTOWSKI, in Avec Grotowski, 2009. p. 81-82).

A palavra em movimento, estado de *performance*, é materializada no espaço-tempo da cena, instante que potencializa a comunicação com o espectador. A voz adquire corporeidade: peso, calor, volume.

2.4 Rapsódia e gestus: a tessitura da escrita cênica de *68.com.br*

O ano de 1998 demarcou dois acontecimentos fundamentais para a prática e verticalização do TRB: a criação da Associação de Teatro Radicais Livres (ATRL), já abordada no primeiro capítulo, mas merecendo a retomada com novos acréscimos, e a montagem do espetáculo *68.com.br*. As duas ações balizam novos movimentos que delineiam e dão relevo à tessitura da poética.

A ATRL surgiu perspectivando, a partir de uma visão coletiva, colocar tanto no plano teórico quanto prático, via processos cênicos, o aprofundamento do Teatro Radical, procurando aliar experiência estética, antropológica, social e crítica. Os pressupostos teóricos que já vinham sendo experimentados ganharam relevo, entre outros contornos, com a intensiva entrega à pesquisa prática da montagem do espetáculo *68.com.br*.

Com a criação da ATRL, Ricardo Guilherme, que vinha de processos criativos vigorosos na condição de ator-encenador, demarcando nos solos a

singularidade de sua atuação, foi motivado a novas experiências tendo como parceiros um coletivo de atuantes que havia estudado com ele em 1991, no Curso de Arte Dramática da UFC. O surgimento da ATRL provocou o amadurecimento do grupo, visto que projetou encontros sistemáticos para discussão da poética e de sua necessária ação em cena. O estatuto (1998) da Associação assinala:

Disseminar o teatro como forma de conhecimento, e proporcionar, nesse processo, os instrumentos necessários para uma visão crítica e criativa da arte teatral e de sua inserção na sociedade. Propiciar o saber sistematizado no teatro, como forma de facilitar a expansão dos temas e expressões da diversidade cultural brasileira.

Simultaneamente à constituição da ATRL, adentramos no tema histórico de 1968 para a montagem de *68.com.br*, que gerou a volição para o treinamento, os diálogos coletivos, dinamizando, assim, o projeto de sentido do Teatro Radical. A narrativa cênica foi se construindo a partir de fragmentos narrativos, de fundo histórico, constituído por relatos, depoimentos, canções e os gestos que se propunham a fazer as conexões entre o tempo passado com o presente, apontando para o devir.

A ação que se construiu no processo de artesanaria da encenação demarcou o primeiro passo em busca de uma escrita autoral. O caudaloso e denso tema pautou-se pela história dos movimentos que eclodiram em 1968, aglutinando segmentos diversificados, que sacolejaram e impulsionaram mudanças nos comportamentos, nas mentalidades da cultura ocidental, deixando suas marcas no tempo.

A força da repressão estendeu-se pelo Brasil. No Ceará, as marcas da ditadura foram notórias, a sociedade civil vivenciou a crueldade e o cerceamento da liberdade. Homens e mulheres; estudantes, artistas e militantes que agiram no combate às impositivas restrições tiveram a coragem de lutar pelas transformações, pela livre expressão, em todos os segmentos sociais. Nesse sentido, o autor e encenador, ao mesmo tempo que tinha um olhar macro do movimento, procurou dialogar com as questões locais, inserindo a cidade e os sujeitos que estiveram na luta contra os interditos, a censura, a repressão aos direitos humanos. “Olhar o mundo a partir daqui, fazer conexões, entre o mundo e aqui, entre o local e o global. [...] Fazer essa transversalidade foi importante, para definirmos nosso olhar de encenação”.

(GUILHERME, 2013).

O tema e a dinâmica do processo dilataram a escrita, que foi se construindo a partir de fragmentos narrativos, além de imagens e da intervenção dos atuantes. O procedimento da tessitura dramática, focada no conceito de rapsódia misturava formas e gêneros:

[...] caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica. (SARRAZAC, 2012, p.152-153).

Além dos materiais narrativos, a escrita ganhou relevo com a experimentação dos atuantes, brotando e dilatando-se nos improvisos, nos treinamentos e muitas vezes na visão de cada ator e atriz, que tinham a liberdade de participar e opinar em todos os elementos da encenação. Salientou a atriz Suzy Élda:

O texto dramático e o seu processo de produção, pois, acabava sendo também conduzido pela encenação, de modo que, a dramaturgia ia se fazendo em cena, na vida diária com o corpo dos atores. Isto acontecia, sim, essa transfiguração do texto. Desse modo, o texto em fusão com a cena que se fazia era definidor do processo de montagem da peça, esse processo fusional funcionando como *start*, como base das discussões para a encenação teatral. “Eu trazia em mim, em meu corpo que representava ou se presentificava em cena, uma memória do que historicamente se pensou como representação? E nesse momento trouxe os diálogos de uma arte de ator que se recompunha como história da encenação”. (Diário de Transcorpo, 2013, p.94)

A pesquisa com os múltiplos materiais históricos, os escritos esboçados e o texto produzido em cena pelos atuantes instalava a dramaturgia da cena. O autor-encenador adquiria o olhar do autor-rapsodo, que agia costurando, tecendo, rasgando, ajustando os vários discursos escritos, as vozes e imagens de personagens emblemáticos do movimento: “reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar”. (SARRAZAC, 2012, p. 152). Argumenta Guilherme:

Vozes de um tempo que eu como dramaturgo achei que estou filtrando e estou misturando, criando inclusive uma voz, eu diria até uma voz inventada. Porque não é só uma edição de várias vozes, é uma invenção também de várias vozes,[...] então eu acho que o papel do artista, de um escritor, no caso aqui, não é ser repórter, não é que não seja extremamente importante, é claro, a reportagem, a figura de um repórter para descrever um determinado acontecimento etc, etc

[...] não é nada disso. Mas eu acho que a função do poeta transcende essa tarefa da reportagem, ele é um poeta, um poeta que vai reeditar todas as possibilidades de vozes e criar uma outra voz. (GUILHERME, Entrevista cedida a Suzy Élide, 2013).

Num primeiro tratamento, o texto recebeu o título de *Ato Confessional N° 5*, numa postura crítica frente ao Ato Institucional N° 5, decretado pela ditadura em 13 de dezembro de 1968, assinado nesse período pelo então presidente Costa e Silva. Ação provocadora de uma caótica restrição generalizada às liberdades democráticas com a institucionalização da censura.

No movimento e na dinâmica dos ensaios, o título já não respondia aos interesses da montagem. Assim, foi rasgado, removido. Tratava-se de trazer à cena os depoimentos, as confissões históricas, mas tangenciados, cruzados, atravessados pelo tempo presente: olhar o tempo passado, problematizando e perspectivando a leitura crítica frente à geração de 1998.

Fruto da laboração cotidiana dos ensaios e dos debates coletivos, o autor gerou a figura do narrador-internauta. Com essa invenção, a narrativa encontrou o rumo procurado, transubstanciando o título previamente concebido, *Ato Confessional N° 5*, para *68.com.br*. Rememorar, restabelecer o diálogo com os temas vividos pela geração de 1968, a partir do tempo presente: para isso, a internet passou a ser o canal, o meio de ligação, conectando os tempos. A metáfora da infovia, do rio-memória, onde o internauta mergulha, evoca e convoca os espectadores a essa experiência;

A escrita reconstituía o ano-síntese da trajetória de uma geração, que, no Brasil e em todo o mundo, encarnou não apenas a vanguarda de uma militância revolucionária de esquerda, mas também a transgressão dos modos de produção dos bens culturais (GUILHERME, in Curso de Encenadores Radicais, 2000)

Mesmo cruzando as funções de dramaturgo, encenador e autor, Ricardo Guilherme credenciava ao ator a interferência na dramaturgia a partir dos materiais que eram gerados pelos atuantes nos improvisos, no ato da composição, do corpo-pensamento em ação no processo de artesanaria da cena:

Quando escrevi *68.com.br* eu não tinha ideia de que aquilo seria feito numa passarela, que a atriz “tal” faria aquele papel, que a atriz “tal” faria aquele outro papel, que o Gil Brandão faria aquela participação que ele fez, entende? Então o corpo do Gil dizendo as intervenções intelectuais, todos os atores, a interlocução que tive com todos os

atores. Aquilo foi construindo estímulos, do mesmo jeito que eu, com meu papel de diretor e autor afeto aqueles atores que estão comigo. Aqueles atores que estão comigo me afetam, me afetam inclusive, às vezes até como escritor, na medida que vou até mudar determinadas coisas para atender reclames, ou seja, o processo criativo intelectual não se fecha quando você tem um dramaturgo que é encenador, esse processo não se fecha no ato da escrita, ele prossegue, ele continua e se redimensiona no processo da escrita cênica, da escrita da encenação.(GUILHERME, IN ALMEIDA, 2013, p. 106-107)

O devir rapsódico procedendo-se na escrita dramatúrgica, alimentando-se da cena, do corpo do atuante:

O corpo do ator pra mim é pensamento. Ele é forma. Ele é uma forma ou várias formas; ele é forma no sentido abstrato da palavra, no sentido lato da palavra, no sentido amplo, e como forma ele me faz pensar. E ele pensa o tempo todo, o corpo significou coisas. O corpo do ator é dramaturgia, é dramaturgia pra mim; ele pode me modificar. Por mais que eu tenha escrito palavras, o ator pode modificar pelo filtro do corpo dele tudo que eu escrevi, e ele possivelmente [...] possivelmente não, fatalmente modificará. Porque todo texto que está dito no palco, em todos os tempos, não é o texto que o autor escreveu, é o texto daquele ator, com aquela voz, com aquela inflexão, com aquele tempo, com aquelas inflexões. (GUILHERME – Entrevista a Suzy Élida, 2013, P. 80).

Essas diversas etapas permeadas pelo estudo, a pesquisa prática, as intervenções dos atuantes, fez emergir a composição do espetáculo *68.com.br*, que ficou estruturado em um prólogo, sete cenas-movimentos e o epílogo. As cenas eram constituídas por solos. O narrador-internauta teve como intérprete Ricardo Guilherme, atuando no prólogo, nas ações de ligações das cenas e no epílogo. Coube à atriz Eugênia Siebra a atuação nas cenas *Sobreviventes*; *Cura pelo Palavrão*; *Mãe Yanomami*; e *Greve Geral*; À atriz Suzy Élida, os solos da *Burguesinha Marxista* e *Lisístrata*. Ao ator Ghil Brandão, o solo *Teatródromo*. Já estruturada, a dramaturgia do espetáculo de *68.com.br* foi posta no espaço-tempo da cena em 13 de dezembro de 1998, no Theatro José de Alencar, deflagrando o necessário encontro com o espectador.

Trinta anos depois de 1968, o grupo trazia à cena discussões sobre os movimentos, numa perspectiva social, política e artística que eclodiram no mundo, no Brasil, no Ceará. Salienta a atriz Eugênia Siebra:

Em *68.com.br* nós não estávamos tratando nem da direita, nem da esquerda, mas do meio, da travessia, um tema transversal, que estava para além da direita e da esquerda, um espetáculo que abordava que tanto a direita quanto a esquerda tinha suas caretes. Dentro do rio, do processo que era a rebeldia, a transgressão. A forma estética era épica, não tinha nomes de personagens. (...) Eram personas, que eram tipos marcantes de 68. Todas as transgressões

sociais e políticas que estavam acontecendo na época. A gente entrava na marcha militar e saía na celebração do samba, da liberdade, eram matrizes que eram incorporadas à cada persona que passava naquele cortejo. Como se fosse uma grande tela digital em que o Ricardo era o manipulador, o internauta das coisas cibernéticas, era o cibernético. (...) A situação narrativa mesmo, perpassa, aquele tipo que você quer contextualizar num tempo histórico, social, a gente se arma dessas peças mais macros, para aquela persona (...). (SIEBRA, Entrevista Concedida ao autor, 2013)

A peça tornou-se o esteio para debater a força do movimento de 1968 e suas ressonâncias no tempo presente. Todavia, não se tratava de uma leitura saudosista, mas problematizada no modo como a geração no final dos anos 1990, limiar da mudança de século, compreendia a importância das atuações de sujeitos, homens e mulheres, que mudaram diversos modos de pensamento, de comportamento, e que foram fundamentais para mudanças no fluxo da história do País.

A proposta era revisitar e problematizar o espírito social, político, artístico do período. Saber como “o ano que não acabou” ainda alimenta o mundo de hoje em termos de paixão, de utopias e ideais em ação. Como a geração do tempo da Internet, individualizada, com sua velocidade instantânea, lia e interpretava as ações coletivas de jovens, artistas e revolucionários de várias partes do mundo, do Brasil e do Ceará.

O processo de estudos, treinamentos e composições foi mediado pelo corpo dos atuantes, que experimentavam e buscavam via cena o *gestus* que traduzisse o comportamento e as ações de uma época marcada pela transgressão, a liberação, o movimento e as atuações coletivas. A entrega revelava o compromisso do grupo, mas também as incertezas diante da busca de uma forma.

O *Gestus*, como categoria mais ampla, diz respeito, portanto, a um tipo de abordagem da produção e da recepção da cena teatral, em que o horizonte central é constituído pelo movimento que vai da cena para o mundo, do teatro para a realidade, e que é conjugado ao movimento contrário, das problemáticas sociais para sua tradução em forma teatral, dramática ou cênica. (PINTO, 2012, p.103).

No processo de encenação, conceitos e procedimentos oriundos do teatro-épico dialético de Brecht e da Antropologia Teatral tornaram-se fonte que aqueciam tanto as ideias quanto o treinamento do corpo-voz. Foi de extrema relevância dialogar com o conceito de *gestus*. A partitura dos atores, sintetizada em movimentos opostos e em tensão, configurados pelo *gestus*

social, identificador de sujeitos e grupos que vivenciaram historicamente a revolução de 1968:

Uma cena configura um determinado *Gestus* social na medida em que há a conjugação de um estado de coisas ligado às relações, circunstâncias ou questões sociais que se pretendem problematizar, e que atravessam a ação ou conjunto de ações a serem desenvolvidos cenicamente. (PINTO, 2012, p.106)

A vertente política, a noção de estranhamento e os princípios da dialética pautaram a montagem. Ações simultâneas concatenavam e estruturavam a dramaturgia da cena, que no corpo-voz do atuante eram relatados trazendo a voz, o discurso em primeira pessoa e em terceira pessoa. Os solos de cada ator ganhavam relevância e singularidade em cada ato, em cada *gestus* que demarcavam no corpo-voz as personas. O ator-narrador mediava as conexões, contudo, cada cena tinha sua potência e contorno próprio. Retomo o conceito de teatro épico problematizado no primeiro tópico do capítulo, e que gera o sentido inscrito no *gestus*:

O teatro épico é gestual. A rigor, o gesto é seu material e o teatro épico sua utilização adequada. Se dermos continuidade a essas afirmações, colocam-se *per se* duas questões. Em primeiro lugar: de onde toma o teatro épico seus gestos? Em segundo lugar: o que se entende por utilização dos gestos? Como terceira pergunta, se seguiria esta: com base em que método realiza-se no teatro épico a elaboração e a crítica dos gestos? (BENJAMIM, Apud, PINTO, 2012, p.138).

O épico soma-se ao estranhamento de Bertold Brecht. No artigo *O Ator e Sua Sombra*, Ricardo Guilherme problematiza os significados presentes no conceito. Sentidos que irão atravessar seu pensamento em ação na cena:

Ir além da mera reprodução de maneirismos ou da naturalidade da fala e do comportamento de um personagem. A missão precípua do Ator, portanto, é esta: revelar a estranheza na natureza humana. **E o que há de estranho na natureza humana são as suas contradições**, a inter-relação e a interdependência de suas determinantes. (GUILHERME, 1989, grifo nosso).

A noção de estranheza baliza o processo da montagem. Os *gestus*-discursos de cada persona eram atravessados pela tensão dialética da repressão e carnavalização. No lócus da ação, os atuantes desenvolviam o movimento, configurado por uma passarela-rua que conotava vários sentidos, estabelecendo analogias com o sambódromo, com o movimento do rio, simbolizando o tempo, a memória ou uma infovia virtual.

O movimento inicial de cada cena era demarcado por variadas formas de marchas militares, que se desconstruíam no momento de chegada ao centro da passarela, onde era instaurado o *gestus*-discurso, lançado diretamente ao público. A cena se concluía com o movimento se carnavalizando, estabelecendo uma força contrária à repressão.

A inter-relação gesto e palavra, na ordem da experiência sensível – a qual não descarta, mas potencializa a experiência cognitiva –, e das marcas do contexto social, em sua complexa contraditoriedade, contidas nessa mesma inter-relação, é um processo que merece destaque no processo de compreensão do *Gestus* e seus desdobramentos teóricos e práticos. (PINTO, 2012, p.91)

A definição do mito foi preponderante para a composição da encenação:

“O que nos interessa ao Teatro Radical, então, quando *atracamos* o mito, é também a energia potencial em si que o mito contém e que se dinamiza e se atualiza mediada pelo processo dialógico ator e espectador, no teatro vivo, presencial. (ALMEIDA, 2013, p.92).

Argumenta o encenador:

Em *68.com.br* definimos que o mito era ‘cidade submersa’, essa imagem trazia para a gente o sentido de utopia, uma determinada ‘terceira margem’, algo que se queria e estava além de nós. Por isso o lócus era ao mesmo tempo um rio, uma passarela, uma rua, um sambódromo. Aí a gente mandou construir de um extremo a outro do espaço cênico, uma passarela. Os atores vinham, numa marcha militar, faziam seu personagem, seus movimentos, diziam seu texto, e depois, transformavam-se em foliões, que desfilavam na avenida, num desfile de carnaval. Os personagens eram, ao mesmo tempo, militantes e foliões. Eles mergulhavam e emergiam nesse rio. (GUILHERME, IN ALMEIDA, 2013, p. 89).

Após estreia no Theatro José de Alencar, a montagem se dinamizou e tomou novos contornos na recém-criada sede do Teatro Radical, em 1999, localizada na rua Dragão do Mar, no bairro Praia de Iracema, que vinha sendo estruturado para ocupação. *68.com.br* ganhou relevo ao ficar em cartaz em longa temporada, com apresentações para públicos variados de professores, estudantes, e, em alguns momentos, contando com a presença de militantes cearenses de 1968, sujeitos que tinham participado ativamente contra a ditadura e cuja dramaturgia fazia intensa menção e reflexão.

As personas apareciam, dilatavam a cena com seus gestos, demarcadores da ação, simultâneos aos depoimentos. Depois saiam da

passarela tensionando e carnavalizando a repressão. Simultaneamente surgia o outro atuante em marcha militar na passarela-tela acessada pelo narrador-internauta. A plateia, numa arquibancada frontal, emoldurava e tornava-se a imagem do internauta que observava a ação da cena.

O figurino era composto por plásticos e pedaços de tecido, com inscrição de signos emblemáticos do período, demarcando a polaridade, a forma, desenhada e delineada por pedaços, mostrando partes cobertas e desnudas. Era matizado pela cor verde-oliva, referência às fardas militares, e pelo vermelho, referência às inscrições, pichações. Configuravam o interdito da nudez que não podia ser explicitada e adquiria relevo pela iluminação branca, explicitando a imagem para o espectador. Argumenta a atriz e artista plástica Eugênia Siebra:

E uma grande atualização dentro do espetáculo é justamente a opção de figurino. O figurino era o desnudo, era o nu, eram roupas feitas de plástico, transparentes. Estávamos vestidos de nus, isso era importante, uma atualização corporal disso. (...) A repressão sexual existia, trinta anos antes, mas como representar esse desnudo, essa liberdade sexual? (...) Nos vestíamos de nus. Acho uma sacação maravilhosa. Era uma atualização, uma maneira de dizer, uma maneira outra de dizer, de permear esse meio, essa diagonal, essa transversal, acho que foi importante para essa montagem. (Eugênia Siebra, entrevista concedida ao autor, 2013)

Tendo exclusivamente, como elemento gravado, a trilha sonora de Caetano Veloso acionada para iniciar e para finalizar a encenação, o espetáculo, no entanto, tinha sua composição, sua dramaturgia sonora. Em cena, a trilha foi posta em ação pelo ator via narrador-internauta. Ricardo Guilherme compunha vocalmente as entradas e saídas das personas com sons que remetiam às marchas militares e ao carnaval. O ator construía o *gestus* sonoro a partir de determinados termos que remetiam ao movimento. Nas marchas militares, focalizava o significante e o intensificava em repetição. O termo “DOI-CODI” e “decreto”, ruídos de armas bélicas, ritmos de carnaval, além de vários outros, eram transfigurados em material sonoro pelo corpo-voz do narrador-internauta. O ator intensificava e repetia o significante, gerando a partitura sonora.

O tratamento do tema via internet nos remete *a priori* aos aparatos tecnológicos. A possibilidade do computador está em cena como instrumento concreto, no entanto, primou-se pela síntese e fabulação dos elementos que se

revelavam no texto, na voz, no corpo, no figurino e na dramaturgia sonora. O *gestus* do ator construía, através do movimento e do discurso, o hipertexto. As referências visuais que se aproximavam com mais transparência do signo estavam demarcadas no figurino do narrador, expresso na imagem 61, construído com acessórios de fios e discos de CD, perspectivando a simbiose entre o homem e a máquina.

Figura 61 - Ricardo Guilherme em *68.com.br*



Fonte: Doc-Teatro/UFC. Foto: Karlo Kardozo

A instauração de preparação para o prólogo do narrador-internauta ocorria no escuro, com a gravação do discurso de Caetano Veloso proferido em 1968 num festival de música realizado no Teatro TUCA, em São Paulo. Caetano apresentou a música *É Proibido Proibir*. Na ocasião, o cantor rebate a plateia, que o vaiava, através de uma contundente crítica. Terminada a fala gravada, ainda no escuro, o narrador instaura o prólogo, e aos poucos vai surgindo a luz. O discurso-*gestus* do narrador-internauta convoca os espectadores a mergulharem no rio-memória da história de 1968:

68 foi como um rio de muitos afluentes, um olho d'água brotando aos borbotões em algum lugar do mundo e então o primeiro, o segundo e o terceiro mundo foram um só lugar. Tudo se emendava e tudo se enredava e tudo se enroscava feito uma reca de menino que nasce junto na barriga da mesma mãe. Maio meia oito foi uma conexão. Brasis, Paris/cidade luz, Ceará, terra da luz.(...) (GUILHERME, 1999).

O internauta-narrador provoca a memória dos espectadores através das referências do movimento e de sujeitos homens e mulheres emblemáticos nas lutas, participantes ativos na história da revolução. Convoca os espectadores a navegarem no imaginário rio de uma cidade-mundo, conectando tempos e lugares.

No fluxo, surgem e cruzam personagens emblemáticas do movimento de múltiplos territórios. Sujeitos que estiveram no *front* das lutas, reivindicando e lutando pela liberdade, protagonizando ações, tendo sido muitos deles torturados, mortos, perseguidos ou exilados. Como um jorro, uma torrente caudalosa, o Internauta-narrador ver-se imerso numa profusão carnalizada de siglas, movimentos, mostrando para o espectador a complexidade de ações que reverberaram no mundo e que deram uma sacudidela na memória coletiva da humanidade:

[...] reformistas, idealistas, existencialistas, feministas, artistas, chacrinhas tropicalistas [...] Liberados e liberadas, todos pra frentex na revolução da pílula, transformando o sexo de pronta-entrega a domicílio num sexo self-service. Hippies, hipongas, psicodélicos e porraloucas, todos foliões de um carnaval sem quarta-feira de cinzas, todos foliões anônimos tocando com euforia e fúria o chão sagrado e profano das ruas, todos nas ruas cantando mamãe, mamãe eu quero, eu quero Eros, zona, zorra, porra, porque quanto mais faço amor mais tenho vontade de fazer a revolução e quanto mais faço a revolução mais tenho vontade de fazer amor e deixem que pensem, que digam, que falem. Todos vão juntos, pelas ruas, caminhando e cantando, todos desiguais, braços dados ou não: João de Paula Sartre, Ruth Cavalcante de Beauvoir, Mércia Pinto Marcuse, Rodger Diderot Rogério, Blanchard Girão Blanchu, Antônio Carlos Aznavour, Hélène Serra Azul, Rosa de Luxemburgo da Fonseca, Francis França, Renê Bendit e tantos outros genóinos enfants de la patrie, ícones de uma geração que eu redescubro nas profundezas desse rio que vai ao encontro do mar. (GUILHERME, 1999)

Após a fala do narrador, surge na tela-palco, instaurando o primeiro movimento, a imagem da persona enunciada como *Sobreviventes*, que atravessa o palco-rua, sambódromo. Com o gestus, socialmente reconhecido pelos movimentos coletivos de paz e amor, que se repete intensivamente, sendo polarizado pelo movimento que remete à tortura, a morte, ceifando a vida e as utopias dos militantes.

A persona Sobrevivente narra o tempo pretérito perpassado por lutas e mortes de figuras que se inseriram no movimento em diversas partes do mundo, como Luther King e Edson Luis, dentre outros militantes. Todavia, a persona mostra-se determinada por ter sobrevivido:

Figura 62 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte: Doc-Teatro

Figura 63 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte Doc- Teatro. Foto: Karlo Kardozo

O discurso foi sintetizado no gestus como nos revela a figura 63. A imagem-signo é emblemática da liberdade, da luta por paz e liberdade. Passou a constituir a matriz que se repetia e revestia-se de nuances e ritmos

diferenciados. Gesto e palavra coexistem nessa cena, estendendo-se como matrizes na textura das cenas, constituindo a trama sógnica de toda encenação. Após o depoimento da sobrevivente, instaura-se o segundo movimento.

Surge no palco a persona enunciada como *Burguesinha Marxista*, ícone de estudantes da classe média que maturaram ideias e ideais junto aos mais “politizados”. O autor, de uma forma humorada, apresenta a “militante” com pitadas de ironia.

Figura 64 - Suzi Élida em 68.com.br



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Figura 65 - Suzi Élida em 68.com.br



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

A atriz Suzy Élida, que representou a *Burguessinha Marxista*, argumentou acerca do processo de montagem:

Tentava-se trabalhar com energias e polaridades, a partir do corpo de ator, em trabalho de composição do personagem que alcançava mais chegar-se à *persona* (a máscara social do sujeito que animava o mito) que personagem, no sentido tradicional do termo. A energia, a força das contradições deveria vir ancorada no conflito básico que aglutinava outros. O figurino, a luz, tudo estava em função do que se queria dizer de repressão e carnavalização. (ALMEIDA, p.94)

No terceiro movimento, instaura-se a persona enunciada como *Uma Leila*. Surge na condição de símbolo feminino que transgrediu padrões. No ato, a atriz caracteriza o discurso tecendo a crítica ao moralismo:

E a Leila falava palavrão com a maior naturalidade. E eu, liberada e resolvida, passei a falar palavrão como quem respira. Cada palavrão me dispensava de um ano de análise. Freud não dizia que a

psicanálise era a cura pela fala, pela palavra? Pois a minha psicanálise era a cura pelo palavrão. Então eu saia como um trator arrasando: Você é um reaçã escroto, você é um pelego baba-ovo, você é um dedo-duro empata-foda! A repressão da família, da educação, da sociedade, do machismo ia pras picas quando uma de nós soltava um palavrão. (GUILHERME, 1999)

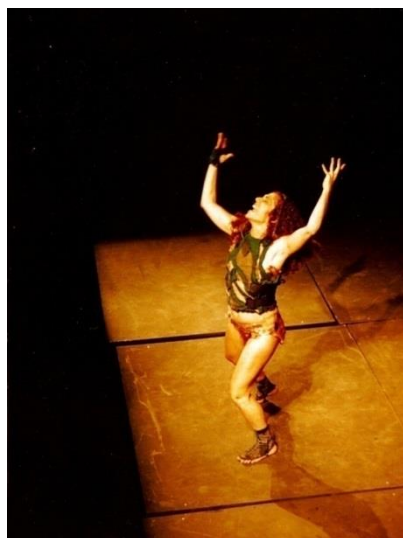
A persona, inspirada em Leila Diniz, é configurada por gestos que indiciam contenção e repressão ao tapar os ouvidos, os olhos ou a boca. A imagem revela a ação matricial, cujo movimento contrário é assinalado pelas mãos livres, indiciando a liberdade ao soltar o verbo-palavrão, revelando a necessidade de liberação comportamental ao dizer o que deseja.

Figura 51 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Figura 67 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

No quarto movimento, surge no palco-tela a persona enunciada como *Lisístrata*, convocando as mulheres para uma greve de sexo, inspirada na personagem grega de Aristófanes. No quinto movimento, surge a persona *Mãe Yanomami*, rememorando o encontro dos estudantes em Ibiúna, quando foram surpreendidos e muitos deles presos pelos militares.

Figura 68 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

No sexto movimento, aparece no palco-tela a persona enunciada como *um ator*, corporificando o teatro de Zé Celso Martinez, caracterizado pela irreverência dionisíaca. Apresenta ações do Teatro Oficina — que colocou ao avesso a cena nacional com a montagem de *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1969) —, configurado por um discurso anárquico, transgressor, irreverente. No palco, não era transposto o discurso literal de uma personalidade histórica do teatro brasileiro.

Teatro de voz ativa que vai contra a corrente até não poder mais resistir. Teatro da agressão, da porrada no gosto do público. Teatro da violência do parto. Teatro anárquico, um ritual pagão, divino-maravilhoso, sacrílego, obsceno, antropofágico, homicida, kamikaze, teatro de guerrilha, da heresia da palavra e do gesto, pra deseducar a plateia pela violência, pra tirar a plateia da ditadura da classe média, pra destruir os seus mecanismos de defesa, pra degelar o puritanismo da direita e o caretismo da esquerda, pra desencadear no espectador o desajuste consigo mesmo, pra deflagrar no espectador a consciência de se saber insuportável, pra destituir o espectador de todos os seus argumentos, pra contrariar todas as suas vontades, todas as suas verdades, pra devassar todos os seus erros, pra fazer da plateia um campo minado, pra fazer a plateia ruminar o seu próprio veneno, um teatro do joio e não do trigo, um teatro dos espinhos e não das flores, um teatro em que, cara a cara com o espectador, o ator vomita todo o seu desassossego e diz: eu te deserto, eu te desejo o primado do Horto sobre o Éden, eu te desejo que mais ninguém te deseje e que desejes tudo e não obtenhas nada e que, depois de tudo, depois do fim, não reste pedra sobre pedra. E só reste a morte e que essa morte seja a nossa vanguarda. E que aí então surja do caos e do limbo, a bigorna de um teatro-tantra, mantraditirambo-samba, suingado, sampleado, reggae-ado ao vinho, ao fuminho e a cachaça, teatro rebolado rebolando as cadeiras da platéia, num gingado de maracas e maracatus, teatro que saca, saca-saca-saca-rolha, taca o pau na lata, chupa a nata enlatada e faz a mulata enlutada sapatear em cima da rampa que é a tampa do caixão, teatródromo, teatro utrópico, utropicalissimamente bárbaro, um sarro carnalvadamente autofágico, sacana sacando o novo, sacando o povo, claro teatro solar, verdinho em folha que traga e que traduz a tensão, o tesão e a emoção da fotossíntese do gol. (GUILHERME, 1998).

A partitura foi composta por dois movimentos, perspectivando condensar o teatro de Zé Celso num duplo: o teatro de protesto, subversivo, caracterizado pela agressividade, o embate, e o teatro configurado pela carnavalização, personificado na passista. O texto transcrito acima foi segmentado em dois movimentos. No primeiro, a proposta de um corpo focado na energia *animus*, masculina, pontuada pela agressividade de um corpo rígido, do guerrilheiro. No segundo movimento, o corpo é transfigurado pela metamorfose, configurando a energia *anima*, feminina, sinuosa, evocando o

samba, a liberação e entrega do corpo à vida, ao rito dionisíaco. Salienta o autor-encenador:

O material dramático apresentado por Ghil Brandão interpreta o pensamento do diretor incendiário(...). A performance de Ghil Brandão revela, enfim, ao espectador os ritos de passagem de um alquimista cujo impulso de voracidade sobre si mesmo e sobre as circunstâncias de seu percurso histórico fez do criador do teatro Oficina a emblematização de um processo alquímico, em que ele, Zé Celso, encarna a figura do manipulador e, ao mesmo tempo, se transforma nas próprias substâncias manipuladas e transubstanciadas. Ghil, portanto, espetaculariza essa alquimia e incorpora à sua performance a ambição do atleta afetivo de traduzir dramaticamente tanto a ferocidade retilínea do chute do artilheiro quanto a plácida sinuosidade da bola penetrando o gol. (GUILHERME, *Jornal O Povo, Vida e Arte: Teatro das Multidões*, 1999).

As imagens 69 e 70 condensam os dois movimentos articulados na cena. No primeiro movimento iniciado com a militarização é adensado pelo gesto do “cotoco”, que dilata a agressividade, visto que durante todo o discurso, pontuado por variações, a persona, através do imagem enunciada está sempre instigando e gerando o incômodo no espectador. No segundo movimento a instauração do rito festivo, carnavalesco e transgressor, movido pela androginia, o deboche, o teatro de Zé Celso caracterizado pela irreverência dionisíaca, da liberação do corpo para a festa, a orgia.

Figura 69 - Ghil Brandão em 68.com.br

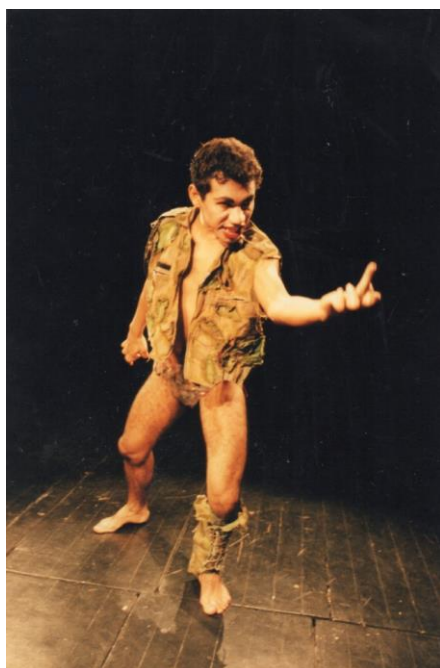


Figura 70 – Ghil Brandão em 68.com.br



Fonte e foto Karlo Karдозo

No sétimo movimento, intitulado *Greve Geral*, ao mesmo tempo que intensifica o discurso-gestus em defesa do teatro, rompe e quebra as sequências das personas no sambódromo-tela-palco. A militante do teatro convoca a classe para uma greve geral contra os embargos da censura. O discurso em defesa do teatro encerra o bloco das personas que surgiam e desapareciam na infovia do palco-tela.

Em *Greve Geral*, o autor mixa vozes, personas, termos alusivos ao mundo do teatro. Faz a defesa do teatro frente à ditadura, enfatiza a crítica à censura e ao cerceamento à liberdade. A persona da atriz, interpretada por Eugênia Siebra, simbolizava a voz e a consciência coletiva da classe artística, que vivera momentos sombrios no período e reinventou a linguagem do teatro, driblando os ditames, tendo a coragem de defesa pública de exercer o direito de criar e partilhar com o público a arte da cena.

Figura 71 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte: Doc/Teatro. Extraída de vídeo de Karlo Kardozo

Figura 72 - Eugênia Siebra em 68.com.br



Fonte: Doc/Teatro. Extraída de vídeo de Karlo Kardozo

O narrador-internauta retoma a fala, narrando os acontecimentos históricos pós-68, perpassando o tempo, tecendo os impasses políticos, as transições e mudanças que se deram no Brasil. E, por fim, rompe, desplugua a tela-memória, e convoca o público para a ação social, política e artística para além do palco num rito carnavalizado, festivo:

O Brasil agora são outros quinhentos. Brasil, quinhentos anos. Falta menos de um ano pros quinhentos anos do Brasil. [...] Escorre, corpo imerso, carnaval poroso e úmido, de passistas escafandristas de uma cidade submersa, carnaval de folia, euforia e fúria, carnaval de batucada e barricada, carnaval que fecha a rua, mas que abre caminho, rio Minho, carnaval de brincantes bacantes, numa mesopotâmia sem represas e sem barragens onde sempre seja proibido proibir para que todos nós possamos ser sempre realistas e façamos sempre o impossível. Porque é sempre possível revirar o mundo, viramundo, mas para revirar o mundo navegar é preciso. E vai ser preciso sempre porque navegar é parte que te cabe neste latifúndio. Navegar é a parte que te cabe. (GUILHERME, 1999)

O discurso final provoca a ruptura do narrador-internauta com a cena narrada, refaz o percurso histórico marcado pelo movimento de 1968 e os diversos momentos históricos vivenciados pelo povo brasileiro no curso dos trinta anos de forma a conectar as gerações. Desconecta-se e convoca os espectadores para carnavalizar a vida, instaura no corpo-voz da persona do internauta o ritmo carnavalesco.

Convoca os espectadores a sair do teatro, na condição de foliões da vida, partilhando ações para além do teatro, da ficção. Acerca do texto, o espectador e jornalista Reginaldo Vasconcelos, que já havia assistido ao espetáculo, salientou:

O texto tem a argúcia de mapear a sensibilidade dos nascidos ao longo dos anos cinquenta e sessenta para devassá-la com trechos de músicas, fatos de época, traços e laços, e a encenação transforma essa cronologia de impressões ora numa parada militar ora num desfile carnavalesco, numa espécie de procissão fluvial em que os corpos dos atores são estandartes coloridos subindo um rio de lembranças. Por ironia, o encenador coloca esse passeio pela memória das últimas décadas do milênio como uma viagem na internet, que hoje tem o poder de ligar em átimos de segundo as praças do mundo, as ruas de todas as cidades, as saudades que amalgamam os componentes das gerações que viveram tanto os anos dourados quanto os chamados anos de chumbo. (Refinaria de Emoções, Jornal O Povo, Vida e Arte, 1999, p. 7B)

A dramaturgia do ator, potência orgânica, fundamentou a dramaturgia do espetáculo, que, ao estabelecer a relação com o espectador no

instante efêmero da cena, procurou tocá-lo em sua dimensão crítica, mas também sensorial, subjetiva:

Se o ator, em sua experimentação de atitudes e posturas, é influenciado também em seu pensamento e sentimento, e não somente no movimento físico, é plausível considerar que o espectador, ao receber uma gestualidade elaborada com o fim de evidenciar seus atravessamentos sociais, também refaça, sutilmente, em seu próprio corpo, o mesmo transcurso gestual percorrido pelo ator, e possa ter seu comportamento alterado, em alguma medida, devido à via de mão dupla entre corpo e mente, percepção e compreensão, gestualidade e cognição. (DAVI, 2012, p.89).

O Teatro Radical fundamentou e tornou vivo seu pensamento-corpo procurando estabelecer a relação, a comunicação com o espectador, partilhando dimensões que possam emergir do espaço-tempo da cena: dimensão social, psicológica, histórica. Nessa perspectiva, saliento o depoimento de Yuri Yamamoto ao assistir o espetáculo no galpão do Teatro Radical:

O *68.COM.BR* foi outra experiência estética; eu saí de lá muito mexido também. Tive uma compreensão do que foi a história lá da ditadura, porque foi muito forte esse dia; o evento era na data de tantos anos da ditadura, e o texto, ele veio com muita força, ele veio com essa brasilidade, com esse momento do Brasil, esse momento político do Brasil que eu não vivi, não vivenciei, mas eu acho que dali eu entendi. Eu tive um entendimento do que foi, e comecei a me interessar até, não de ir pesquisar sobre a ditadura, mais me veio esse sentimento de brasilidade, aquele momento político, de não ter vivido mas de estar junto das pessoas que viveram, que sofreram isso, e esteticamente o espetáculo mexeu muito comigo, ele me pegou muito por essa estética da encenação. Claro que do texto também, mais eu fiquei muito encantado com a estética do espetáculo, a disposição, as entradas, o figurino também, a luz. Tudo. (Yuri Yamamoto, In ALMEIDA, 2013, p.139).

O espectador toca em pontos que traçam e adentram nos caminhos que os atores do Teatro Radical estavam trilhando ao fazer com que o *corpo-gestus* provocasse o espectador. Em seu depoimento, diz “*ter sido mexido pelo tema*”, que trazia a força do que foi o movimento de 1968, perpassado pelos atores do Teatro Radical. Outro aspecto de suma importância é a questão de que a encenação não se encerra no texto, na palavra proferida, mas em todo o conjunto da cena.

Dessa materialidade o espectador confrontado ao espetáculo tem a experiência concreta quando percebe materiais e formas, e enquanto se mantiver do lado do significante, quer dizer, enquanto resistir a uma tradução imediata em significados, quer se trate da presença e da corporalidade do ator, ou do som de sua voz, de uma música, de

uma cor, de um ritmo, o espectador é primeiro mergulhado na experiência estética e no acontecimento material. (PAVIS, 2003, p.14).

Os trabalhos cênicos e as narrativas abordados no presente capítulo foram substanciais para nutrir e dimensionar a pesquisa prática do Teatro Radical. Impulsionado no primeiro momento com a leitura e transposição para a cena do romance *Sargento Getúlio*, complementou-se e adquiriu relevos com *Flor de Obsessão* e verticalizou-se com *Bravíssimo* e *68.com.br*. As respectivas experiências estéticas não se encerraram nesses processos de encenação. Pelo contrário, estimularam e plasmaram a construção de outras criações cênicas, a constituição de projetos e de pesquisas a partir de contos.

Nessa trilha, a Cia. Pã de Teatro, grupo fundador da ATRL, gestou a montagem *A Menina dos Cabelos de Capim e Iracema, nos anos 2000*, estendendo o estudo para os materiais presentes nas matrizes da cultura cearense. A força da pesquisa estendeu-se para a forma de construção dramaturgica das encenações que serão analisadas no terceiro capítulo: *A Divina Comédia de Dante e Moacir, Merda e Loa*.

CAPÍTULO 3

O DIÁLOGO COM AS PRÁTICAS ESPETACULARES TRADICIONAIS CEARENSES: CULTURA, MITO E IDENTIDADES

É preciso insistir na ideia de cultura em ação, que se torna em nós, como um novo órgão, uma espécie de segundo sopro. (ARTAUD, 1987, p. 2).

A concretização da Associação de Teatro Radicais Livres, em 1998, que gerou a criação e a realização do espetáculo *68.com.br*, assinalou novos caminhos de pesquisa. Após temporada e finalização, em 1999, da montagem enunciada, os membros da ATRL viram-se impulsionados a outro ciclo de estudos cênicos. Tratava-se de pensar, sentir, refletir, perceber, compreender e analisar aspectos da cultura brasileira, com relevo na nordestina e especialmente na cearense. Ensejávamos novos caminhos de pesquisa teórica e prática do Teatro Radical.

Os rumos dessa busca efetivou-se em diversas ações, a exemplo das oficinas intituladas *Encenadores Radicais*¹⁷. Nesta outra etapa de estudos do TR, o grupo da ATRL foi movido pela vontade de verticalizar, adentrar na cultura local, procurando perceber, ler, escrever, e, sobretudo, praticar, desenvolvendo trabalhos cênicos.

O Curso de *Encenadores Radicais* (CER), realizado nos anos 2000, congregou vários artistas da cidade e provocou a gestação de diferenciadas montagens. Dentre as criações materializadas, estão o Solo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*; o espetáculo *Merda: a mestiça trindade do teatro*; *Tempo Temporão*; *Iracema*; e *As Idades da Loba*, além de base para Otacílio Alacran montar *Quem Dará o Veredicto*. Os estudos teóricos e práticos nortearam novos processos cênicos e lançaram o grupo em outros caminhos, conduzindo-o à maturação de um modo de pensar a artesanaria da cena.

Os processos criativos e as encenações materializadas a partir dos elementos originários do diálogo com a cultura local possibilitaram a construção de profícuos caminhos de investigação. Foram substanciais para trazer à cena da cidade temas e discussões sobre questões relacionadas às identidades, à

¹⁷ O CER (Curso de Encenadores Radicais) foi realizado na sede do Teatro Radical entre os anos de 1999 e 2001, tendo como objetivo disseminar junto aos grupos e artistas de Fortaleza o pensamento e a prática do Teatro Radical, além de incentivar a investigação a partir da cultura cearense.

mestiçagem e ao papel da arte do teatro frente ao público da cidade: “sabemos, pelo menos, que o nosso olhar é imbuído e enriquecido por toda nossa experiência cultural”. (PAVIS, 1998, p. 155).

Nessa outra etapa procurou-se justapor, aliar os estudos com a antropologia da cultura cearense aos estudos com as narrativas, os mitos, as formas e as manifestações espetaculares tradicionais, que no presente capítulo propõem-se a serem vistas, enquanto materiais catalisadores de processos criativos. O conjunto de práticas culturais, englobando ritos, festas e folguedos, tornaram-se materiais postos em ação no corpo-voz, transubstanciados para a cena, passíveis de serem vistos com outro olhar e resignificados.

A busca e a prática, tendo como referenciais os conteúdos próprios de uma cultura, não objetivava o ideal de pureza, de “preservação”, nem de reprodução cristalizada para a cena. Ao contrário, ensejava-se a problematização das contradições, pôr em conflito e, resignificar os elementos dinâmicos, manifesto nas memórias, no corpo-em-vida¹⁸ dos sujeitos; homens e mulheres que através da artesanaria de suas práticas espetaculares organizadas dão vida e sentido ao que fazem: “A memória é o espírito que guia nossas ações. É ela que permite penetrar sob a pele da época e encontrar os múltiplos caminhos que levam à origem, ao primeiro dia” (BARBA, 2010, p.2017).

O diálogo com as práticas espetaculares tradicionais constituía a procura em afirmar uma postura crítica, histórica e antropológica, visto que o interesse não era classificar e mapear as diversidades culturais que formam o complexo universo da cultura brasileira, mas vê-las como um sistema de símbolos: “O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar” (HALL, 2003, p.258). As práticas inseridas no contexto cultural cearense, nos proporcionava a pensá-las:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 2008, p.16).

¹⁸ Noção utilizada por Eugênio Barba nos estudos da Antropologia Teatral.

A perspectiva, o ponto de vista em abertura traduzia-se na busca de compreender a cultura local, agindo e debatendo via cena as singularidades, os elementos transculturais;

A cultura, qualquer cultura específica, determina a base objetiva bio-sociológica porque toda cultura está ligada a técnicas corporais cotidianas. É, portanto, importante observar o que permanece constante quando as culturas variam, quais elementos transculturais são perceptíveis. (GROTOWSKI, 1995, p.237).

O estudo dos mitos, das narrativas e das manifestações espetaculares traduzia-se na busca de conteúdos dinâmicos que configurassem aspectos da antropologia da cultura brasileira inserida na contemporaneidade tendo como meta primária a articulação com a cena.

A partir dos manifestos, das experiências com temas relacionados à cultura brasileira, nordestina e cearense, Ricardo Guilherme, juntamente com os membros da ATRL, propunham-se a tecer um modo de pensar enunciado como pan-brasileiro:

O que desejamos pesquisar e expressar é a pan-brasilidade entendida não como a soma, a junção das referências míticas da antropologia cultural do Brasil, mas sim como a interseção, a correlação desses mitos que nos caracterizam enquanto povo. (GUILHERME, 2002, p.6).

A noção de mito, já processada nas encenações anteriores, passou, então, a agregar novos sentidos, visto que o Teatro Radical propunha-se a apreendê-los enquanto materiais “catalisadores de questões humanas fundamentais, tais como a relação entre a natureza e a cultura” (BONFITO, 2008, p.84). Salienta Guilherme (2002):

O mito adquire para nós a dimensão não apenas de uma matriz cultural, mas transcultural, ontológica, pan-brasileira, porque no nosso entendimento o tempo e as culturas transfiguram os mitos, mas eles, nas suas diversas manifestações formais, preservam uma essência atemporal, que nos alimenta o inconsciente, e essa essência radical tem para nós componentes dialéticos fundamentais com os quais queremos trabalhar.

A ideia que perpassava o mito ganhava relevo no corpo do ator. Não procurávamos reproduzir, imitar, projetar uma leitura mediada estritamente pela consciência, mas fazê-lo atravessar o corpo, permitindo-nos à transgressão. Salienta Grotowski:

O que é possível? Primeiro, a confrontação, antes que a identidade, com o mito. Em outras palavras, enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade de nossos problemas, sua conexão com “as raízes”, e a relatividade dessas “raízes” à luz da experiência de hoje [...]. Somente o mito-encarnado na realidade do ator, em seu organismo vivo pode funcionar como tabu. A violação do organismo vivo, a exposição levada a um excesso ultrajante, faz-nos retornar a uma situação mítica concreta, experiência de uma verdade humana comum. (1987, p.20-21)

No curso das experimentações cênicas, fomos focando e, assim, adquirindo um olhar ampliado para a cultura cearense, tendo como impulso as narrativas que já vinham sendo investigadas junto aos elementos simbólicos, míticos e as práticas performativas populares tradicionais: “Cultura, ao ser incorporada, é uma potencialidade, não um regime de leis e normas” (HASTRUP, 2010, p.78).

Nesse sentido, a partir do estudo orgânico das práticas como o bumba-meu-boi, o maracatu, o carnaval de rua, os cordéis, procurávamos estabelecer a relação dialógica, perspectivando um conhecimento que fosse se construindo pela via sensorial, mediado pela escuta, o olhar:

O *corpo-em-vida* não é somente um limite ou um lugar de resistência, é também o ponto principal e o lugar de transcendência. O corpo é uma potencialidade que é elaborada e desenvolvida nas relações sociais. (HASTRUP, 2010, p.76)

O objetivo era dialogar via corpo em vida com os elementos em ação que eram observados e experienciados no contexto das práticas de grupos, brincantes e mestres, que, através do canto, da dança e do modo de organizar as partes, davam vida e sentido à linguagem, à artesanaria. As vocalidades e gestualidades que emergiam nas matrizes gestuais, sonoras e visuais alimentavam nosso olhar sempre tendo como alvo a cena.

A partir das dinâmicas da pesquisa, procurávamos perceber os fundamentos, os elementos dessa cultura tangenciada por narrativas, mitos e manifestações espetaculares tradicionais — um olhar que envolvesse o corpo-mente do atuante: “A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”. (HALL, 2003, p.44)

O espetáculo *Merda*, impulsionado a partir do Curso de Encenadores Radicais e que será analisado no presente capítulo, gerou encontros com grupos, mestres e mestras e lançou os atuantes nos locais da

prática e produção das culturas performativas populares, onde foram mediadas relações fundamentais para os processos em movimento: “Esse mergulho é baseado num autotestemunho do conhecimento cultural incorporado na nossa vida cotidiana”. (HASTRUP, 2009, p.75)

Os atuantes da ATRL, a partir do olhar e da escuta das práticas, da observação dos movimentos dos brincantes, puderam observar, compreender e construir bases de estudo, demarcando os desenhos dos gestos, da dança e das vocalidades.

No percurso de busca deste corpo brasileiro foi impossível não considerá-lo no momento em que canta, fala, manipula os objetos (incorporando seus significados), percorrendo caminhos refazendo e recontando uma história em íntima relação com a identidade pessoal e coletiva. (RODRIGUES, 1997, p.27)

As ações foram substanciais, sobretudo por modificar o modo como era tratado um processo criativo movido pelo Teatro Radical, que vinha sendo sempre desenvolvido na “redoma”, circunscrito à sala de ensaio. Esse outro impulso, necessário para mover e quebrar cristalizações, provocou volições nas experiências dos atuantes envolvidos, repercutindo na própria associação. Projetou e lançou os atores-pesquisadores no fecundo universo das culturas espetaculares tradicionais: “Além de descobrir o conhecimento local ou cultural, existe uma ambição de produzir um conhecimento teórico que transcenda os instantes singulares”. (HASTRUP, 2009, p.75)

Houve substancial investimento, tangenciado pela experiência, na relação dialética entre corpo e pensamento. Dos encontros realizados a cada passo da pesquisa de campo, foram brotando novas percepções e surgindo outros contornos. Pela densidade de elementos simbólicos afirmadores da identidade cultural de várias coletividades, foi-se revelando algo extraordinário.

A nossa presença nos ritos dramáticos tradicionais abriu caminhos e nos permitiu a vivência com os mestres, memória viva das manifestações, presenciando suas atuações em preparações e apresentações. Essa relação nos alimentou e estimulou o corpo para o estado de ação, da dilatação advinda dessas fontes. Colocou o atuante no bojo da pesquisa, perspectivando acionar e dilatar o olhar e a escuta, provocando leituras transversais, visto que, ao observar esses fenômenos numa perspectiva interior, requeria-se tanto a observação do corpo-voz do brincante quanto uma prática antropológica:

O observador-participante mergulha no espetáculo, naquilo que o precede como naquilo que o segue. Ele participa na vida de um grupo teatral e cultural, assiste e se associa aos treinos e aos ensaios, toma parte nas escolhas estéticas, se funde no grupo correndo o risco de desaparecer como observador e de tornar “um deles”. (PAVIS, 2003, p.259).

Com a intenção de concriar, de transformar e adaptar materiais, signos, símbolos e matrizes para o contexto da cena, a ação de experienciar a cultura do outro foi um passo substancial para a criação das montagens *Merda*, (2002) e *Loa* (2013). Fruto dos encontros, da relação direta com a fonte, da aprendizagem mediada pelo corpo, sentindo a respiração e o “bios” das práticas dos folguedos, novos procedimentos foram emergindo e provocando novos contornos cênicos para processos criativos do Teatro Radical.

Vivenciamos um momento singular no tocante à relação com esses elementos, possibilitando-nos refletir, debater, analisar e dialogar com os materiais apreendidos, sempre com um olhar direcionado para a cena, tempo-espaço do atuante, onde o conhecimento incorporado no ato da pesquisa é posto em movimento e onde as percepções ganham relevo e se dilatam ao olharmos para a multiplicidade de signos que emergem das fontes. A percepção das singularidades emana sobretudo do corpo, instância primordial do brincante. Nele é que se corporifica, se faz viva a memória, a ancestralidade, no tecido de uma tradição em permanente dinâmica.

As montagens que serão objetos de estudo do presente capítulo — *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, *Merda* e *Loa* — dão relevo a esse diálogo. Em *A Divina Comédia de Dante e Moacir* é problematizado o mito do judeu errante, configurado em Moacir, que simboliza o protótipo do cearense, fruto do cruzamento do guerreiro branco com a índia Iracema extraído do romance de José de Alencar. Moacir é o personagem que dilata o imaginário, evoca e dá movimento e sentido ao símbolo do cearense como um povo nômade, sem paradeiro, que vive sempre viajando, pelejando em busca de fixar-se à terra.

Em *Merda*, num jogo metateatral, damos relevo às figuras extraídas e resignificadas dos folguedos da cultura dramática popular: a Rainha do Maracatu, o Mateus e a Catirina do bumba-meu-boi, o folião dos blocos de

sujo, o bode Yoyó¹⁹ e a Morte.

Em *Loa*, dialogamos verticalmente com o maracatu, na forma de cortejo no Carnaval de rua, extraíndo matrizes vocais, corporais e antropológicos. Folguedo que marca a presença e a artesanía cultural dos povos que se identificam e praticam intensivamente formas e conteúdos da cultura afro-brasileira. Forma-força da ancestralidade africana em terras cearenses, cujos traços, formas e energia se potencializam na memória do corpo: “Ousamos falar desse corpo a partir dos aprendizados vividos nas pesquisas”.(RODRIGUES, 1997, p.27).

3.1 A peleja do cearense na condição de “judeu errante” em *A Divina Comédia de Dante e Moacir*

Para impulsionar a descrição e análise do solo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, é importante que façamos primeiramente uma contextualização a partir das circunstâncias que moldaram a criação da montagem, motivada por fatores políticos, religiosos, antropológicos e, sobretudo, artísticos. O primeiro impulso deve-se aos aspectos polêmicos que envolveram o solo *A*: o processo, em 1999, movido contra os autores do espetáculo. Conforme já analisado no primeiro capítulo, houve a tentativa, por parte de um grupo de católicos articulados pelo vereador Paulo Mindelo, da cidade de Fortaleza, de censurar e ensejar tirar de cena o solo.

O processo provocou em Ricardo Guilherme o ímpeto de problematizar a questão, levando para o espaço-tempo da cena a arte do teatro como “arma”, força e potência para discussões. O fato, que colocou vozes em confronto na cidade, estimulou a escrita cênica de Guilherme, gerando dois textos e duas montagens, que, mesmo tendo modos próprios e diferenciados de configuração cênica, complementam-se. O primeiro, *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, e o segundo, intitulado *Merda: a mestiça trindade do teatro*, serão analisados na escrita desse capítulo. Salienta:

¹⁹ O Bode Yoyó tornou-se mito e lenda no Ceará, instalando-se na memória coletiva ao ser tema de versos do cordel, músicas, iconografias e narrativas. Viveu entre os anos de 1920, perambulando entre a praia e o centro da cidade de Fortaleza. Convivia com os poetas, os transeuntes, tornando-se popular na roda dos boêmios, sendo escolhido de forma irreverente como candidato a prefeito. O bode, comprovando sua existência lendária, está empalhado no Museu do Ceará e em crônicas do período.

A celeuma começou em novembro de 1999. E, enfim, quase um ano depois das acusações formais, fomos absolvidos. Mas bem antes da absolvição, em pleno processo de tomada de depoimentos e no epicentro das investigações, escrevi a peça *A Divina Comédia de Dante e Moacir e Merda*. Eu escrevi e montei o texto para provar aos nossos detratores que não precisávamos deles para mediar a nossa relação com os deuses e que, portanto, nós não nos submeteríamos passivos ante as pressões. Foi para reafirmar isso e em função disso, que surgiu em abril de 2000 a peça *A Divina Comédia de Dante e Moacir e Merda*. (GUILHERME, 2007, p.5, grifo nosso).

O teatro tornou-se, então, a arma simbólica e primordial do artista e da ATRL para discutir, junto aos espectadores da cidade, questões que eram subjacentes ao processo. Os temas abordados pelo dramaturgo se confrontavam com o conservadorismo de natureza religiosa e política engendrado pela ação dos autores do processo. Cabia a pergunta: quais as consequências dessa ação para a liberdade do artista diante do direito de lançar seu ponto de vista na esfera social, no contexto local? A quem cabe o julgamento e a mediação com as ditas forças divinas e cósmicas?

Não se tratava apenas de promover uma resposta ao grupo, mas, simultaneamente, redimensionar o problema e fazer uma incursão vertical sobre questões relacionadas ao homem e à cultura cearense. A ocasião tornou-se combustível, aquecendo a pesquisa e sua concretização no campo cênico.

Para a montagem do solo, foram utilizados como referência intertextual aspectos de *A Divina Comédia*, épica escrita por Dante Alighieri (1265-1321) no contexto medieval, onde o poeta coloca em ação as dimensões que estruturam a cosmogonia cristã: inferno, purgatório e paraíso. Guilherme cruza esses elementos com o personagem Moacir, extraído do romance *Iracema* (1865), de José de Alencar (1829-1877). Inspirado nos cordéis nordestinos, a dramaturgia fabula na composição de um universo fantástico, a viagem imaginária do protagonista pela região cearense, configurada por tipos, símbolos e imagens. Surgem nos espaços percorridos o inferno, o purgatório, o limbo e o paraíso, os diversos elementos fantásticos que têm a intenção de instigar o imaginário do espectador e instigá-lo a reconhecer-se diante das ações de Moacir.

Ricardo Guilherme, então, gera seu texto cênico tendo como referenciais essa estrutura, recriando-as na forma de um cordel épico,

mesclando prosa e poesia. Na interlocução com a obra de Dante Alighieri, transubstancia a cosmogonia cristã para o universo da cultura cearense.

Ao se inspirar e ter como parâmetro a linguagem do cordel, revela na narrativa aspectos intrínsecos ao modo de falar do povo “comum”, cuja oralidade é regida pela simplicidade, a fala que se faz comunicar, sem fronteiras entre o popular e o erudito. A palavra em estado de enunciação é perpassada pelo lírico, o poético e o filosófico, visto que são particularidades que atravessam a fala do “homem comum”, muitas vezes desprovido de formação escolar:

A questão da linguagem parece adquirir especial relevo, pois funda-se no interesse em construir na própria encenação um signo de sua radicalidade, um símbolo de visão de mundo do nordestino e do cearense em particular. (BRASIL, 2012, p.39).

Esse homem se concretiza na persona de Moacir, o caboclo, protótipo do cearense, imagem simbólica de um povo em constante peleja pela sobrevivência. Acrescenta à narrativa o universo artístico, caracterizando Moacir como artista popular, mambembe, nômade. O autor-ator traduz e faz da persona Moacir seu duplo. A alteridade converge para uma experimentação que redimensiona a experiência estética, tornando-se também experiência do ser diante de questões relacionadas à sua inscrição na cidade, na cultura e na arte do teatro:

Ói que eu tombém tem essa meta de fazê poesia, mar poesia analfabeta. Só num tem quem anote, mar eu sei fazê rima e é cima do mote. Pense num repentista. Eu tombém sô brincante, seu Dante, sô artista. Minha arte nem carece de picadeiro. É im qualquer terrêro, ambulante, feito caxêro viajante, In qualqué isquina, mermo sem boi, sem Catirina, faço o Mateus e adispois passo chapéu. Rai rê que lá no céu já chegô minha fama é é por isso que Deus Nosso Sinhô me chama. Porque eu faço uma divinas comédia e uns drama, uns drama tranchã e, rapaz, é bem capaz de Deus Nosso Senhor sê meu fã. (GUILHERME, 2000).

A voz de Moacir traduz-se enquanto modo de falar do povo “comum”, visto que está inserida no lugar que referencia aspectos da cultura, no caso, a cearense, revelando, assim, peculiaridades linguísticas. Age, a partir de referências de lugares, sujeitos, modos e ações. A escrita dramaturgica produz a interface com a língua falada do povo cearense, trazendo suas matizes, significantes e singularidades. A dramaturgia tornada performance

cria, através de imagens, descrições de lugares e de tipos que habitam as dimensões enunciadas, a cartografia simbólica de uma topografia regional. A ação do ator com sua vocalidade lança o espectador nas regiões onde se passam as ações — terra, inferno, purgatório, limbo e céu —, configurados por uma visualidade estendida no tecido sonoro da voz, que constrói essa paisagem local com suas peculiaridades, seus modos, seu corpo-voz.

Ao contracenar com personagens invisíveis, Ricardo Guilherme, o Moacir, com desenvoltura submete os personagens todos à sua estética radical, pessoal, que é ao mesmo tempo pré-determinada.(...) Um Dante como esse, é guiado por uma mundanidade tão grande que quase o sacraliza. Ampara-se demais na capacidade vocal do ator. (ARRAIS, Jornal O Povo, Vida e Arte, 2002).

A tessitura crítica é outro forte argumento utilizado na narrativa. O autor-ator-encenador aproveita as circunstâncias do processo e faz contundente denúncia do poder, da ortodoxia religiosa, sugerindo a real necessidade de um pensamento livre. No inferno, são confrontados os políticos; já no purgatório, os detentores da terra, do latifúndio, é que são colocados no fiel da balança, pois são parte responsável no êxodo dos cearenses, que nos períodos de profunda estiagem eram destituídos das terras férteis e excluídos dos bens de produção:

Os malignos nesta história não são cães de três cabeças, mas políticos e coronéis corruptos de uma só. Que o céu não é azul, mas verde, do verdume do inverno, paraíso do sertanejo, o Deus mais pareça com um velho caboclo cheio de valentia e sapiência. (ARRAIS, Jornal O Povo, Vida e Arte, 2002).

No céu, a relação com a divindade não retrai Moacir, que, ao contrário, posiciona-se em embate numa analogia com os repentistas, no jogo de sempre desafiar o adversário. A interlocução com a entidade superior não é submissa, inferiorizada, mas alavancada pelo problema que é posto: a condição de retirante, de judeu errante. O embate é “resolvido” pelo retorno à terra de origem, cabendo a Moacir a responsabilidade pelo retorno.

O trágico enquanto experiência e transformação do ser diante do mundo perpassa o mito e adquire na narrativa cênica de *A Divina Comédia de Dante e Moacir* o ato do retorno, desconstruindo a errância do judeu e assumindo a do lavrador, de juntar-se à sua terra. A proposição cênica

projetada na cena provoca a tensão dialética dos duplos presentes em ambos os mitos.

Na presente montagem, a questão do mito adquire função primacial, ponto de partida que adensa a análise da encenação do solo, problematizada pelos significados que cruzam a configuração do mito do “Judeu Errante”, e, conseqüentemente, a face contrária, a do Lavrador, do plantador, substratos simbólicos da narrativa cênica de *A Divina Comédia de Dante e Moacir*. A analogia com o mito revela e reflete simbolicamente aspectos de uma visão de mundo que foi sendo construída pela imaginação do cearense como fruto da experiência sensível.

O mito do judeu errante está intrinsecamente relacionado ao judaísmo cristão, princípio religioso que teve um forte marco na formação da cultura religiosa do povo nordestino.

Esse tema é forte, atravessa as várias literaturas e tem no universo das culturas tradicionais e populares um espaço garantido. Qualquer glossário ou dicionário da literatura universal o traz, em extensas explicações, estabelecendo muitas analogias com outros temas e nos levando a seguir a narrativa (mythos) através de muitos meios e suportes, na voz, no impresso, no drama. (FERREIRA, 2000, p. 1).

No entanto, a concepção da encenação propõe-se a inserir e articular o tema com o mito estabelecendo equivalência com o sentido que o atravessa no que concerne ao destino, ao caminhar, à busca por um lugar de repouso e sobrevivência. No entanto, o Judeu Errante está fadado a não descansar, a sempre vagar, ser o eterno viajante.

Errante, um conceito que se forma do conhecimento de um céu ou de um destino; errante, associado ao próprio movimento da história humana; errante, como indissociável de um castigo cujas origens foram aproximadas aos mais antigos mitos cósmicos: tais são os elementos heterogêneos que se acham hoje reunidos no complexo mito do Judeu Errante. Figura trágica como poucas, esse eterno viajante está condenado a vagar sem repouso até o julgamento Final. (BRUNEL, 1997, p.665).

O mito do Judeu Errante manifesta a ação dialética de repouso e movimento por ser aquele que ao mesmo tempo deseja aportar em algum lugar, no entanto, não para. A ação refletida no mito tem, simbolicamente, suas ressonâncias no contexto social e antropológico do cearense, que é marcado pela dialética do migrante e do plantador.

Ao procurarmos refletir a problemática, encontramos sentidos intrinsecamente relacionados às questões sociais e políticas que envolvem historicamente a vida do sertanejo cearense, caracterizada por fortes contrastes sociais e desvantagens econômicas. De um lado os detentores da terra, os latifundiários, e de outro os sem terra, predestinados a vagar em busca de um lugar para garantir o alimento, a sobrevivência. Vitimados não apenas pelas intempéries da natureza, mas sobretudo pela exploração da mão de obra e exclusão das benesses providas pela terra, cujos bens eram restritos à elite econômica.

Em busca da sobrevivência, o cearense tornou-se esse ser à deriva, percorrendo diversos lugares do Brasil, de Norte a Sul, sempre pelejando por melhores condições de vida. Ao prefaciar o livro *Uma Nova História do Ceará* (2007), o historiador Durval Muniz aborda essa questão dizendo que o Ceará é terra árida, não propícia ao cultivo, assolada por contínuas secas, como a emblemática seca de 1915 retratada em *o Quinze*, romance de Raquel de Queiróz. Essa condição social trágica provocou, em vários momentos de extrema seca na história da região, a migração em massa de famílias lutando pela sobrevivência para várias partes do País.

As secas já não são apenas um problema natural ou social, são um problema histórico, são as experiências múltiplas do seco, do árido, do vazio, da miséria, da dor, da desesperança, mas também as experiências multiplicadas da resistência, da solidariedade, da fuga, da luta, da sobrevivência, da esperança, aprendizado político através dos inúmeros estios que pontilham a vida do cearense. (MUNIZ, 2007, p.10).

Para tratar dessas questões, que envolvem diversas dimensões, sobretudo as sociais, principal eixo motivador da dramaturgia criada por Ricardo Guilherme, o mito do Judeu Errante é o mote para uma discussão macro, tendo como referência nuclear a figura de Moacir, que encarna na narrativa cênica a condição trágica:

O que Deus pretende inquirir a Moacir não diz respeito apenas a ele. É, antes, uma questão existencial que diz respeito ao povo cearense. Ricardo Guilherme quer discutir a identidade cearense quando definida a partir do que seria uma tendência deste povo à errância. Remete ao dito popular que se encontra cearense em todo canto. (RIOS, 2010)

A questão da identidade adquire no presente contexto de

abordagem relevância no modo de problematizar o caboclo, o protótipo cearense:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. (HALL, 2002, p.38)

Ricardo Guilherme inverte a posição do guia, exercida no original pelo poeta Virgílio, transferindo, assim, para o próprio autor, Dante Alighieri, a função de guia de Moacir até o encontro com deus. O vetor que motiva a primeira ação macro acontece justamente com a aparição do poeta Dante, trazendo um chamado de deus, convocando-o para um encontro, um “acerto de contas”. Instaura-se o rito da travessia, juntos partem com destino ao céu, onde deus espera o prototípico cearense para inquiri-lo sobre sua condição de judeu errante, de migrante.

Através de uma narrativa com fortes contornos fantásticos, Moacir e Dante percorrem, então, os tortuosos caminhos que os levam ao paraíso, passando pelo purgatório, inferno, limbo e céu. Ao chegar ao céu estabelece-se o diálogo, o embate com deus, que o coloca frente ao reconhecimento trágico, de abandono das raízes, da origem, da sua terra.

A partir do embate com a divindade, Moacir, então, tem a atitude de retornar à sua terra, resistindo, posicionando-se frente ao poder. Na cena, o ator-encenador expressa o movimento da vinda, da “queda”, do retorno de Moacir do céu, usando o pau-de-sebo, espécie de mastro presente na cultura popular, interligando o espaço de cima com a terra.

No solo, a cena de saída de Moacir da mala é emblemática para a configuração do retorno às origens. O ator toca a terra e estabelece uma relação erótica, fecundando-a.

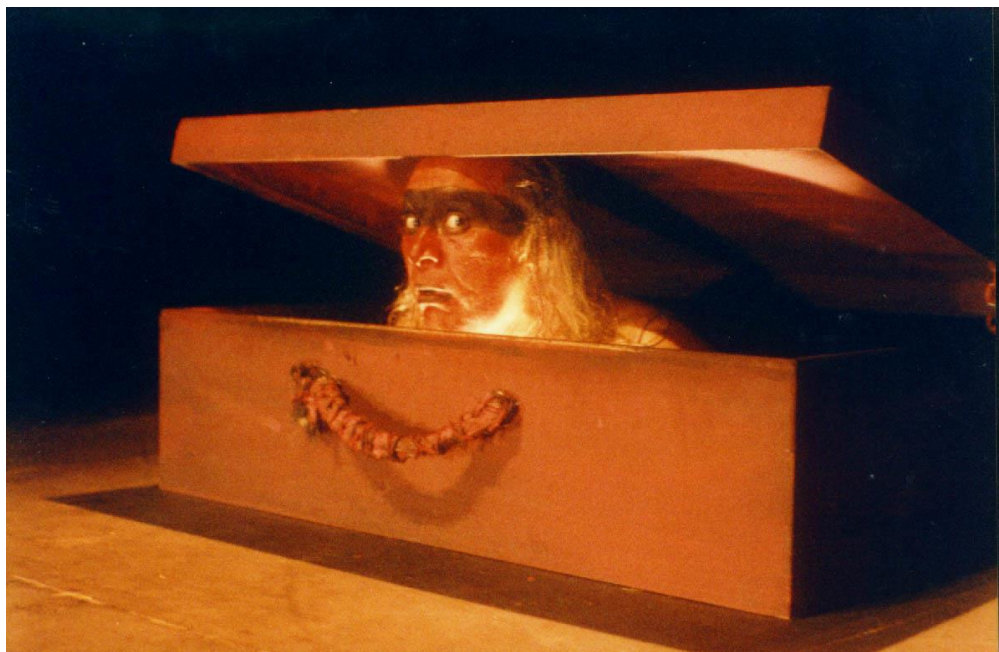
Ao entrar no espaço onde acontece a encenação, o público encontra no centro do palco apenas uma mala fechada, signo deflagrador da ação articulado ao som da banda cabaçal dos irmãos Aniceto²⁰, evocando a natureza rústica do sertão. Ao iniciar a cena, a mala torna-se actante e lócus radical da cena de *A Divina Comédia de Dante e Moacir*. O signo-imagem

²⁰ Os irmãos Aniceto, oriundos da região do Cariri, vivem na cidade do Crato onde realizam apresentações. É uma família de cantores, dançarinos e compositores que mantém a tradição do canto e da dança das bandas cabaçais desde o século XIX.

passa a constituir sentidos extraordinários, configurador da síntese do solo e dos significados substanciais que envolvem o nomadismo.

A mala transporta e conduz a viagem imaginária do cearense Moacir, o caboclo indígena, simbolizado tanto no nome, quanto na máscara do ator, pintada de vermelho e negro, alusão à pintura ritual indígena.

Figura 73 - Solo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Dentro da mala, que ao mesmo tempo semiotiza o transporte de viagem, Moacir realiza uma viagem inusitada, juntamente com Dante Alighieiri ao encontro de deus. Deus convocou-o para uma “conversa”, uma espécie de prestação de contas sobre os significados que a vida tem para ele, visto que sua condição de nômade-retirante, de não fixação à terra, configura sua falha trágica, sua condição de judeu errante a perambular pelo mundo. Quais as razões para essa peregrinação?

O mito que a encenação enseja é o do Judeu Errante, contrapondo-se à figura do agricultor que se enraíza para lavrar a terra. Esta polaridade fundadora da montagem se traduz pelo *locus* (espaço que deflagra o dilema gerador e a ação fundamental da peça) em que se passa a ação: uma mala de retirante, e pelos movimentos matriciais desenvolvidos pelo personagem Moacir. Durante o espetáculo, Moacir age e fala de dentro da mala, cuja função simbólica é transportá-lo da terra ao purgatório, do purgatório ao inferno, do inferno ao limbo, do limbo ao céu e, finalmente, do céu à terra. Quando está em viagem, Moacir tranca-se na mala; quando chega ao

seu destino, irrompe da mala, sem evadir-se dela, para, então, expressar os movimentos matriciais da peça: o aceno de adeus e o toque com as mãos na terra (palco), caracterizando, assim a antonímia fundamental do espetáculo: os verbos viajar e radicar. (GUILHERME In Curso de Encenadores Radicais, 2000).

A mala, onde o personagem se instala, torna-se parte intrínseca ao corpo, visto que está sempre dentro, signo movente, instaurador e propiciador de condução da personagem Moacir. Adquire no percurso função actancial, fundamental e polissêmica, pois ora assume a ação de transportar, tornando-se, na narrativa cênica, carro, carroça, barco e pássaro, pavão misterioso e pau-de-sebo, ao trazer Moacir de volta à terra, ou mesmo servindo de barco, conduzindo-o pelas águas de Caronte.

Cadencia-se pela ação reduzida e concentrada no espaço cênico, gestos limitados e mínimos quando superam o personagem e se tornam indicadores espaciais. Sem dúvida uma maneira diferente de se contar uma estória valendo pela própria forma como é contada. (ARRAIS, Jornal O Povo, Vida e Arte, 2002)

Circunscrito a um espaço minimalista, o espetáculo, ao contrário de dispersar o olhar do público, colabora para focalizar tanto a máscara quanto a voz, que dão relevo à performance do ator. Na encenação, o ator, através das ações vocais, com uso de onomatopeias e de exploração dos significantes, estimula e potencializa o imaginário e as sensações do espectador, a sentir a atmosfera dos diversos deslocamentos, assinaladores das ações:

Outro aspecto na encenação é a exploração que Guilherme faz de seus recursos vocais. Em *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, toda vez que Moacir se desloca entre os diversos lugares imaginários descritos, o ator alonga o tempo em que pronuncia algumas palavras, oferecendo-nos uma sensação palpável, que nos parece aproximar da cena imaginada. É como se embarcássemos na viagem cuja distância percorrida e o tempo gasto fossem ampliados a nível sobre-humano. (BRASIL, 2012, p.46-47).

Detentor de uma eficácia vocal, maturada ao longo de sua trajetória, tendo o texto, a palavra, como principal material de trabalho, o ator-encenador brinca com as palavras, reinventa o próprio signo sonoro, extraindo dele outros significados, dando-lhe texturas, tempos, nuances variadas, materializando no tempo-espaço da cena o jogo polifônico mediado pelo corpo-voz.

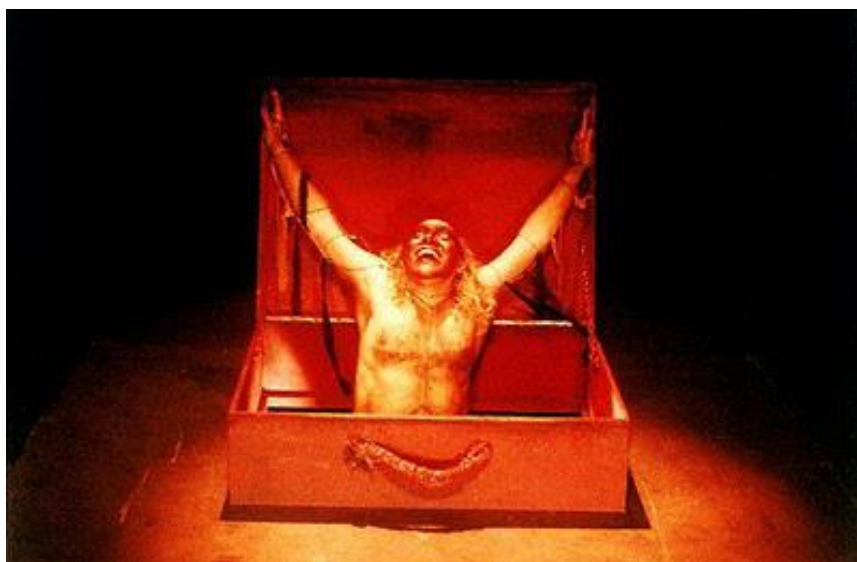
O efeito produzido pela palavra proferida na cena transborda corporeidade: “É sempre, de alguma forma, encantada, constituída por um

afeto-corpo que a colore com vigor” (PAVIS, 2003, p.126). A escrita, materializada na forma narrativa, adquire contornos indiciadores do tecido sonoro da fala regional, possibilitando-lhe uma rica gama de efeitos:

A voz diz sempre mais que o significado da personagem (sua identidade na ficção); ela não se contenta em levar uma mensagem ou em caracterizar o estado de uma personagem fictícia, ela é também um significante (uma materialidade corporal) aberto e irreduzível a uma significação unívoca, uma marca inscrita na carne viva do auditor que não pode lhe escapar. (PAVIS, 2003, p.126)

A cada deslocamento, a mala é fechada, a voz do ator passa a constituir a ação física da cena, criando as transições. Ao chegar nos espaços enunciados, a mala é aberta, seguida de uma luz indiciadora de um outro território de chegada. A imagem que segue nos apresenta a ação do ator na mala, sempre articulando o movimento de abrir e fechar, que se repetem na instauração das cenas. Signo que tem a intenção de demarcar, dar ênfase às chegadas e partidas, recurso que passa a configurar-se enquanto ação fundamental.

Figura 74 - Solo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*



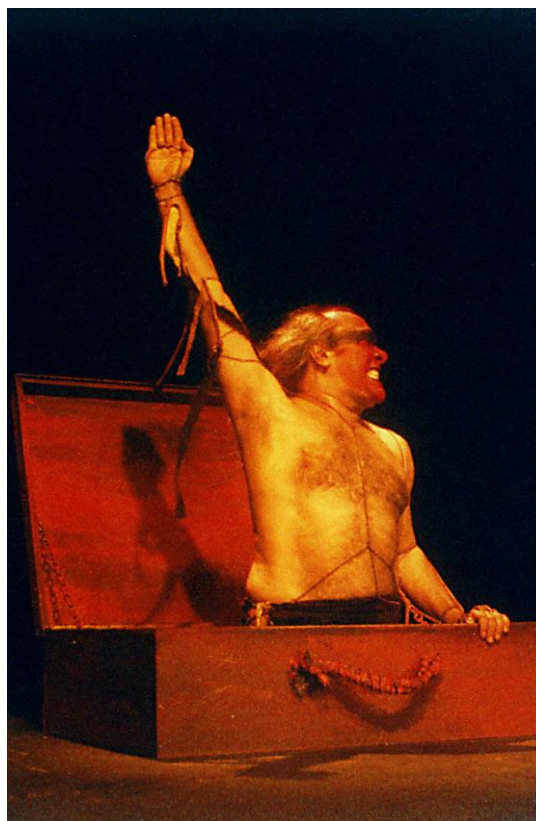
Fonte e Foto: Karlo Kardozo

É relevante apontar que a mala equaciona e dilata o sentido da peregrinação de Moacir. O signo emergiu no processo de montagem, gerido por improvisações, intensivos ensaios e reflexões acerca das diversas questões de ordem antropológica, social e política já enunciadas.

Houve num momento, nos ensaios, em que pensamos que o lócus seria uma escada. Durante a encenação, o Moacir estaria ascendendo. Ele partiria do chão e iria subindo gradativamente os degraus, para perfazer a sua viagem da terra ao céu [...] Desistimos dessa proposição porque concluímos que assim estaríamos valorizando uma ideia que não corresponderia à nossa percepção do que era essencial na peça. [...] E não era esta para nós a grande questão. Não queríamos enfatizar imagetivamente a relação conflitual do homem com deus, mas sim a relação do homem com a terra. (GUILHERME, 2000).

No que concerne ao movimento, a ação fundamental da peça primou pela síntese desenhada em dois movimentos matriciais que se alternam, tensionam-se, geram intensidades de forças em oposição, configuram-se pelo gesto de acenar e de acariciar a terra.

Figura 75 - Solo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*



Fonte e Foto de Karlo Kardozo

O gesto de acenar semiotiza o ato de partida, evadir-se, a síntese do mito do judeu errante. A cada deslocamento de Moacir para outro território, o ator repete o gesto, que, todavia, é matizado por nuances, intenções. A repetição não se encerra nela mesma. Ao contrário, prima por intensificar o signo nas micro nuances que perpassam o ritmo, as transições das ações

internas e externas.

Já as chegadas a cada lugar simbolizavam a tentativa de arraigar-se à terra, fixar-se. A persona Moacir aproxima as mãos da terra, tocando-a, acariciando-a. A imagem, apresentada na fotografia que segue, restaura a ação, demarca o sentido que evoca e traduz o movimento dialético da persona-Moacir.

Figura 76 - Solo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*



Fonte e Foto de Karlo Kardozo

O diretor Karlo Kardozo, que participou do processo como assistente e interlocutor dramaturgico, salienta:

Em *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, por que a encenação é feita com o ator dentro de uma mala, sempre acenando como um eterno andarilho? Ora, a produção dessa imagem advém de uma visão de mundo do encenador sobre a temática do expatriado, daquele que, por força das circunstâncias, se vê obrigado a abandonar a sua terra. (Curso Encenadores Radicais, 2000).

Na cena final, de volta à terra-mãe, Moacir sai da mala e pisa, enfim, o chão, fincando-se ritualisticamente à terra. Ocorre a mudança, a inversão do gesto. As mãos, que vinham adquirindo o sentido simbólico e matricial da constante viagem, dão lugar, pela primeira vez, aos pés, que marcam a metamorfose de Moacir, a ruptura com a condição de andarilho, nômade.

O ator faz a circularidade e, numa dança que traduz o torem, dança indígena, estabelece a relação fecunda com o chão. Com este desfecho, a

peça transubstancia, lança ao avesso o mito do Judeu Errante corporificado no cearense:

O desfecho da peça tem o significado de um parto, pois o Moacir fecha a mala, onde durante toda a peça esteve confinado, sai das entranhas da mala como um novo ser, e, então, já do lado de fora. (GUILHERME, 2000).

O solo, nesse sentido, problematiza e gera o conflito radical, trabalhando com a dialética de duas forças matriciais: a predestinação do imigrante e a conversão deste em um homem arraigado às raízes. Através do Solo, abordando a travessia, o encontro imaginário de Dante e Moacir, Ricardo Guilherme provocou uma humorada, irreverente e contundente denúncia social e forte manifesto contra o moralismo religioso. Kelsen Bravos, espectador, professor e poeta, teceu a seguinte leitura acerca do espetáculo:

A Divina Comédia de Dante e Moacir, peça escrita, dirigida e encenada por Ricardo Guilherme, lá no seu Teatro Radical, despontam pelo menos, estes temas: a crítica ao fanatismo; o hedonismo; a cearensidade; o compromisso social. Tudo isso numa linguagem marcada e recriada, expressiva e eloquentemente, pela inflexão do que há de melhor no humor daqui do Ceará: a molecagem sincera, objetiva, aparentemente ingênua; mas sábia. É mais um histórico registro desse que é, sem dúvida, um dentre os poucos que podem ser considerados uma escola no teatro brasileiro. (Jornal O Povo, Caderno Vida e Arte, 2000).

Constituinte do repertório de montagens-solo do ator-encenador, *A Divina Comédia de Dante e Moacir* teve direção, atuação e dramaturgia de Ricardo Guilherme. Participaram como assistentes o encenador Karlo Kardoze e Suzy Élide Lins. O figurino e cenografia foram executados por Yuri Yamamoto. Coube à Associação de Teatro Radicais Livres a produção.

A Divina Comédia de Dante e Moacir é mais um monólogo encarnado por Ricardo Guilherme, e, como tal, trata-se, portanto, de um espetáculo singularíssimo, de muita consistência e bem resolvido em toda sua fundamentação teatral. Afinal, este é um teatro de ator, e Ricardo, inteiramente absorvido pelas múltiplas projeções do ator, sem dúvida é um ator estupendo. Alguém com exato domínio de seus efeitos expressivos, de sua intensidade como persona, de ampla consciência corporal, rítmica, facial e vocal, aliás, capacidade vocal como em poucos vi pareceria (...) Verdade que, além de uma arte de atuação, os monólogos de Guilherme obedecem a uma rígida orientação de signos teatrais, de forma quase laboratorial e, decerto, engendram bem a razão de ser na constituição de seu aspecto comunicativo junto ao público. (ARRAIS, Jornal O Povo, Vida e Arte, 2002)

A estreia ocorreu em 29 de julho dos anos 2000, na sede do Teatro Radical, na Praia de Iracema, em Fortaleza. Fez parte do projeto Palco Giratório, do SESC Nacional, e teve apresentações nos estados de Salvador, Pernambuco e Rio de Janeiro, em 2005.

Além de participação no projeto Balaio Brasil, em São Paulo, em 2010, por ocasião das comemorações dos 40 anos de prática teatral, o XVII Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga o homenageou quando fez apresentação da montagem.

3.2. *Merda!* Dialogando e experienciando com as culturas populares tradicionais cearenses

Bastidores, camarins
Coxias e cortinas
São outras tantas pupilas
Pálpebras e retinas...
Gente que pôde inverter
Para sempre o sentido
Da palavra "merda"
Merda! Merda prá você!
Desejo
Merda!
Merda prá você também
Diga merda e tudo bem
Merda toda noite
E sempre, amém.²¹

Curiosamente, é bom iniciarmos o caminho interpretativo sobre o espetáculo *Merda* a partir do próprio título, que muitas vezes soa estranho para os ouvidos de quem não conhece a realidade dos bastidores do Teatro. Antes de entrar em cena, é comum os atores desejarem uns aos outros “Merda!”, termo análogo ao sentido de boa sorte e sucesso diante do desafio de estar no espaço-tempo da cena com o espectador.

Merda é também fruto da escrita cênica de Ricardo Guilherme em debater via cena questões em defesa do teatro e, no contexto deste, pôr em relevo aspectos relativos ao imaginário e às identidades culturais do povo cearense. Tanto para o autor da dramaturgia-manifesto quanto para a própria ATRL eram fundamentais, no sentido de adensar e promover discussões no palco, temas que envolvessem singularidades da cultura e das identidades locais.

²¹ Parte da letra *Merda*, de Caetano Veloso, composição de 1983.

Nesse sentido, o autor aproveita a dramaturgia-manifesto para abordar aspectos relacionados aos sentidos da mestiçagem cultural cearense, fruto da junção das três etnias formadoras do Brasil. *Merda*, através do ato cênico, faz da arte do teatro dimensão e potência questionadora. O teatro enquanto jogo-metateatral é posto em relevo, força provocadora e “sagrada”.

A composição teve como substrato a pesquisa com os folguedos: o maracatu, os reisados, o bumba-meu-boi, o maneiro pau, o carnaval de rua. Os atores pesquisadores e atuantes Eugênia Siebra e Ghil Brandão buscaram apreender o conhecimento das práticas populares, ritualizando, experienciando no corpo, permitindo-se à aprendizagem prática, procurando articular, dialogar com os folguedos, alimentando-se em várias dimensões – sensorial, cognitiva, imaginativa. Salientou a atriz Eugênia Siebra:

Nós resolvemos assumir mais, enquanto artistas, intérpretes autorais. Imagino que eu pessoalmente, nesse momento comecei a me apropriar da criação como um todo, do espetáculo como um todo, o que até, então, era o processo de ser conduzida como atriz. E a partir daí a gente resolveu ir em campo, fomos ao MIS, vimos vários vídeos de bumba-meu-boi, de folguedos, de pastoril, de maneiro pau e de maracatu. Vários deles tinha a ver com a minha ancestralidade vivida no Cariri, como o maneiro pau, foi um folguedo que eu cresci assistindo e os reisados, são imagens que estão na minha memória muito forte. Os Irmãos Aniceto, os pífanos, os reisados, o maneiro pau, o judas, todos esses folguedos que estão na memória da gente, estão também na sua, você deve ter tido as suas lá em Sobral, e isso nos alimentou muito, nos deu muita energia para tomar de conta da coisa, entrar mesmo no processo de criação. (SIEBRA, Entrevista concedida ao autor, 2014).

Revelou-se também como busca em compreender a tessitura de nossas identidades locais. Argumentou Karlo Kardozo, partícipe da direção de encenação, juntamente com os membros da ATRL:

Assim como as raízes de uma árvore consubstanciam com a mesma seiva as folhas, as flores e os frutos de forma multifacetada e plural e estes se renovam ao sabor de cada estação, sintetizando na semente as experiências vividas em cada ciclo, para devolver afinal à terra o caroço, sêmen-fertilizante e o bagaço doce-nutriz, preparados e preparando o ciclo seguinte, assim, também de tempos em tempo, a cada crise, é necessário à formação da identidade de um povo, um reencontro com suas raízes, para que ele possa renovar-se e atualizar-se a cada nova estação.²²

Em busca de compreender por dentro a prática dos folguedos

²² Folder de estreia da montagem no Theatro José de Alencar, em 22/07/2011, Fortaleza-Ceará.

lançamo-nos às pesquisas em barracões, a leitura audiovisual de material sobre práticas espetaculares tradicionais, desenvolvidas e vivenciadas no contexto da cultura cearense. A partir dos encontros com os brincantes, os atuantes Eugênia Siebra e Ghil Brandão passaram a conhecer o processo de artesanato do maracatu para o carnaval de rua.

Os ensaios nos terreiros, a confecção dos materiais, a percepção do tempo-espço do cortejo na avenida iluminada. O foco primava pela observação dos gestos e das vocalidades, que se dilatam, adquirem densidade e pulsão artística da performance no cortejo carnavalesco.

Ao mesmo tempo em que estávamos nos abrindo para essa relação próxima, atentando para o olhar e a escuta da tessitura do processo, da preparação, éramos movidos pela intenção de colher materiais, identificar as matrizes, reprocessá-las. Ressalto, que ao processar a leitura e análise do espetáculo mais adiante, procurarei, através das imagens do espetáculo, focalizar elementos matriciais processadas, expressas no corpo dos atuantes.

A pesquisa de campo tornou-se ação necessária, promovendo a dilatação, a percepção, os recortes das matérias primas para o processo criativo. Esse procedimento abriu novos caminhos de pesquisa na construção artesã da cena, impulsionando e referenciando outros caminhos de montagem do Teatro Radical. Passamos a experimentar a partir de novos espaços, tendo a coragem de se colocar em outro território, em outra situação de aprendizagem, estabelecendo estratégias diferenciadas do que vinha se praticando. Simultaneamente às experiências externas, de campo, praticávamos o treinamento específico com o texto, no laboratório, na sala de ensaios.

Através da pesquisa, houve a dilatação das apreensões, que deram relevo à compreensão das culturas populares cearenses e um fecundo diálogo com os conceitos do Teatro Radical no que concerne à transculturalidade, a relação com os estudos antropológicos sobre a cultura brasileira, nordestina e cearense. A partir da apreensão desses primeiros encontros, realizamos alguns experimentos de *Merda*. Essas ações, inclusive, contribuíram para a tessitura da dramaturgia, que ainda era constituída por esboços, pedaços, fragmentos.

Os experimentos nos lançaram para o encontro com o espectador, testando ações, gestos já apreendidos do maracatu e de outros folguedos,

visto que estávamos compondo a partir de várias práticas, dentre elas o bumba-meu-boi, com os quais nos identificamos com as brincadeiras irreverentes de Mateus e Catirina, além da Mestra ou Mestre que conduz o reisado.

Adicionou-se aos experimentos a ida à festa do Pau da Bandeira em homenagem a Santo Antônio, cujo rito acontece na cidade de Barbalha, município situado na região do Cariri, onde as manifestações espetaculares tradicionais são fecundas e variadas. O rito do pau da bandeira acontece nos preparativos para as festas juninas, em homenagem a Santo Antônio. As comemorações ao santo transcendem o aspecto religioso, adquirindo intensidade cultural coletiva, ao congregar diversos grupos de reisados, bandas cabaçais e festejos juninos. O ritual do Pau da Bandeira configura-se por um extenso mastro de madeira que é conduzido por um grande grupo de homens até seu hasteamento em frente à igreja matriz.

Ressalto também a procura em conhecer comunidades indígenas cearenses. Dentre elas, a comunidade dos índios Tapebas, que realizam o rito do Torem, extraíndo a percepção do corpo na dança e ritual circular do Pajé.

O encontro com as várias comunidades gerou e dinamizou o processo de criação. Os materiais foram se manifestando, gerando tessituras no modo de vermos, percebermos e fazermos os recortes em intensivo material de pesquisa. Tratava-se da procura de elementos matriciais, passíveis de resignificação, visto que nosso intento não era a reprodução no palco dos elementos, mas, a partir deles, instituir outros sentidos, reinventá-los no contexto do teatro e da cena: “Os atores-encenadores-pesquisadores reinventam os brincantes populares descobrindo num signo tradicional a possibilidade de outro significado.”²³

Ir ao encontro, descobrir a prática das culturas populares com os próprios mestres, mantenedores da memória do fazer, articuladores entre o passado e o presente, manancial da tradição que liga as gerações. Todavia nosso intento era nos prover, vendo-os como: “Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância.” (HALL, 2003, p.260).

²³ Folder de estreia da montagem no Theatro José de Alencar, em 22/07/2001, Fortaleza-Ceará.

Dentre os mestres, tivemos o encontro com Zé Rainha, Mestre Juca do Balaio e Descartes Gadelha. E através deles passamos a compreender a prática do maracatu e os sentidos de sua inserção na cidade. A primeira experiência deu-se no encontro com o maracatu Az de Ouro²⁴. Mesmo estranhos ao lugar que congrega toda uma comunidade do bairro Jardim América e Montese, da cidade de Fortaleza, fomos motivados e impulsionados por mestre Juca do Balaio a estar presentes nos ensaios, no barracão, preparando materiais para o carnaval de rua.

Fruto dos encontros que mantínhamos com os brincantes a cada ensaio, fomos percebendo além dos aspectos matriciais presentes no corpo-voz, mas também a sensibilidade, a alegria e a tensão no processo de artesanaria.

A cada momento e a cada ida era perceptível a resistência, a coragem do grupo em colocar com poucos recursos um cortejo que envolvia um contingente considerável de brincantes da comunidade, representados por famílias compostas por várias gerações. Víamos nas ruas mães e pais com seus filhos, revelando a integração necessária para a vitalidade, o devir da prática.

Os atores-pesquisadores Eugênia Siebra e Ghil Brandão, face a todo o manancial que emergia dos encontros, foram então fazendo as escolhas, sentindo o espaço e a posição a ocupar no cortejo de 2001. O tema da loa era Maculelê, que enfatizava as lutas, as batalhas do povo afro-descendentes.

A atriz e pesquisadora Eugênia Siebra optou por sair na ala das negras, sentindo-se movida após ver e participar dos ensaios. A imagem que segue nos mostra a atriz na avenida Domingos Olímpio, de Fortaleza. A experiência da cadência, do movimento sendo conduzido, impulsionado pelos quadris, é uma matriz que se corporifica na dança dos brincantes da ala das negras.

²⁴ Criado em 1936, tornou-se o primeiro maracatu cearense a fazer parte na avenida, em 1937, com dezesseis brincantes. Tendo sido a primeira agremiação a marcar presença no Carnaval de Rua da cidade, O Az de Ouro tornou-se mola propulsora para dimensionar no espaço-tempo da festa aspectos da memória afro-brasileira tecida no corpo, nos cantos. A presença do Az de Ouro impulsionou a criação de vários maracatus na cidade, dentre eles Estrela Brilhante, Às de Espadas e Rei de Paus.

Figura 77 - Eugênia Siebra no cortejo do Az de Ouro, 2001



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Já o ator-pesquisador Ghil Brandão optou por sair na ala da corte da rainha e do rei negro. Tratava-se nessa etapa de descobrir o corpo, o movimento da realeza, perspectivando a composição da cena da rainha do maracatu no espetáculo *Merda*.

Estimulado por Mestre Juca do Balaio compus a persona de uma princesa, que desfilou na ala da corte. A partir da saia ofertada pelo barracão, único material que tinham, fui adicionando outros materiais e adereços, e, juntamente com a costureira do maracatu, compomos a indumentária. Adicionamos como adereço um leque de palha, pintado de dourado, cor da agremiação e ao mesmo tempo símbolo da realeza. Tornou-se estimulante e vital sair no cortejo do carnaval de rua.

Após a participação no primeiro cortejo, de 2001, passamos a construir uma relação mais próxima com a comunidade do Az de Ouro, mediado por mestre Juca do Balaio.

Figura 78 - Ghil Brandão no cortejo do maracatu Az de Ouro, 2001



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Sentir a energia que reverbera no espaço-tempo da performance do maracatu foi fundamental. A relação imediata e sensorial que se estabelece com o público dilata as percepções. Rememorar a cena é trazer o sentido do fluxo sensorial que atravessou nossos corpos, permitindo-nos mergulhar, ter a coragem e a entrega diante da aprendizagem, de apreender e ser partícipe da cultura-fonte.

3.2.1 Tessitura e composição da encenação

Fruto da pesquisa, de experimentos e estudos, compomos a estrutura dramática tendo como eixo narrativo três forças, actantes que provocam a instauração, a ação do evento cênico, impulso e relação entre a cena e o público. As forças configuradas numa tríade foram nomeadas pelo autor de Intérprete, Persona e Espectador. A primeira forma-força, o Intérprete, configura o atuante, instaurador e condutor da cena; a segunda forma-força é a Persona, o duplo do intérprete, a máscara, símbolo da multiplicidade; e a terceira referencia o próprio espectador, intermediário entre as duas forças.

Configurada a trindade, instaura-se, então, o rito, o ato performativo, o encontro entre corpos movidos pelo acontecimento, o ato no tempo-espaço da cena.

O texto dramaturgico de *Merda*, revela-nos a tática em defender o teatro enquanto arte e potência de vida. A dramaturgia-manifesto provoca a interação do Intérprete e de sua Persona com o Espectador. O Ator instaura o rito e, em relação de fecundação da cena com o espectador, geram a Persona, simbologia da metamorfose, da multiplicidade que habita o corpo do atuante.

O lócus da ação configura-se como o próprio palco, onde a intérprete instaura o rito, instigando e integrando o espectador à cena. A partir da relação é gerada a persona, trazendo em sua forma e ação o sentido do jogo teatral, mediado pelas mutações, as metamorfoses, o tempo efêmero do acontecimento. Constitui-se, na visão do dramaturgo e dos atuantes, a metáfora do ato teatral. Intérprete, Espectador e Persona, forças complementares, propondo-se a fazer manifestar no instante do rito teatral de forma transubstanciada e transcriadora arquétipos dramáticos e telúricos da cultura popular cearense.

Com os espectadores formando uma arena sobre o palco, instala-se a cena do prólogo no breu — numa alusão ao surgimento do mundo, tendo como referência a cosmogonia, ao gênese, quando tudo era caos, reinando o mundo absoluto da escuridão. Do profundo silêncio, dá-se o primeiro impulso da ação com a instauração da voz da intérprete, que evoca forças ancestrais, vocalizando a prece-prólogo e pedindo a permissão para iniciar o ritual.

Silêncio. No princípio ainda não é o verbo. É o silêncio. Eu, em silêncio, e o sinal da cruz e a figa no dedo. Bato na madeira, dou o nó no pano, faço a prece. Meus guias, meus orixás, meu santo forte, meus deuses! É agora! Vem o terceiro sinal. Sobe o pano, baixa a corda. Vai começar. Ouço a voz de Deus que me diz - Merda pra você! Merda! Entra. Entra com o pé direito. Entra. Vai em frente. Mas cuidado! Olha o chão. É sagrado. Respira fundo. Bota o ar pra dentro e depois sopra. Faça-se a luz. E a luz é feita. (GUILHERME, 2001).

Ao concluir a prece, toca com força no tablado o bastão, que é conduzido durante todo tempo-espaço do rito. O bastão-signo adquire na montagem vários sentidos e ritmos. Remete às batidas de Molière, ao tocar no chão para as mudanças de cena, ora arma de combate e sacrifício do bode-dionisos, ora instrumento que a atriz utiliza para marcar os ritmos, inspirados nos folguedos: bumba-meu-boi, maracatu, carnaval de rua, maneiro pau e

torém. Ressalto que o bastão passou a ser corporificado pela atriz como instrumento sonoro.

Cada cena era iniciada a partir da escolha de um ritmo específico dos folguedos enunciados, trazendo ao espaço-tempo a sonoridade, a musicalidade de cada cena: “Foi um diferencial de Merda, a gente conseguir pegar o bastão de Molière, e o bode grego, trágico para está nesse contexto de folguedos cearenses, o bode Yoyó, símbolo de resistência de humor. (SIEBRA, 2014)

As batidas também assinalam a evocação da luz sobre o palco. Ao ser banhada pela luz dos refletores e já feito imagem aos olhos dos espectadores, convoca-os a serem partícipes do nascimento da Persona, símbolo primordial do teatro, carregada de elementos heterogêneos. Imagem profana e sagrada, a energia “secreta” que move o rito, a máscara necessária para o jogo das ações que dão vida e sentido ao acontecimento cênico:

A Eva primeva, a prima-dona completamente nua, já não está sozinha, no paraíso deserto do cenário. Lá de trás, do infinito da última fileira, tem gente olhando com seus olhos de serpente, uma serpente gulosa com seu olhar em ereção. Mas a arte não está nesse olhar que contempla nem na figura que o olhar observa. A arte está no meio, no entremeio, entre. Entra, entra! Bate palmas pra que a porta se abra! Entra em minha casa, que eu te darei a minha alma e a tua alma estará salva. O teu olho se entrega, o teu ouvido se integra, se irmana. Pronto! A cena já está grávida. O ventre está crescendo. Cresce e se multiplica gerando uma terceira pessoa, a persona. (GUILHERME, 2001)

Fruto da simbiose entre Intérprete e Espectador, nasce a Persona, em forma de bode, manifestação e epifania sagrada de Dionisos. A intérprete instiga o espectador para que num ato dialético faça o rito acontecer, fluir, ter sentido como evento teatral.

Presentes como atuantes na cena, Intérprete, Persona e Espectador configuram a tríade que gera o sentido do fenômeno que se instaura. Juntos no desenvolvimento da ação constroem o jogo metateatral, de nascimento e morte da cena.

A Intérprete torna-se a força motriz, provocando as mutações dialéticas do princípio e do fim de cada matriz e de todo o espetáculo. Instaura o movimento de cada cena com seu bastão, ritualiza em interseção com a persona e o espectador.

Figura 79 - Eugênia Siebra no espetáculo *Merda*

Fonte: DOC-Teatro/UFC

A Intérprete, em nosso recorte e cruzamento com as culturas-fonte, evoca o símbolo dos arautos presentes nos ritos populares do bumba-meu-boi, em que o mestre ou mestra é condutor da ação.

Em uma outra escala, de uma outra situação, eu era uma narradora, eu não era nem um nem outro, mas era uma espécie de mestra do boi, do reisado, que faz a condução do rito, essa era a condição da intérprete, enquanto você ia mudando, se transformando, fazia essa ponte, esse entremeio, entre a persona, essa transformação, e a intérprete, e a condução do rito junto à plateia. Essas transições se davam primeiro, por uma batida clássica do teatro, que é a batida de Molière, que é a batida usada, quando se vai começar o espetáculo, e a partir daí ela foi tomando uma forma estética, diferenciada, a cada transição dessa persona, aí vinha o índio, o negro, o folguedo, o maneiro pau, o boi, o maracatu, o carnaval, eram muitas coisas, a gente conseguiu dividir em cenas, e cada uma delas com essa energia, essa condução, que o mestre faz, a costura disso, que faz essa persona ir se modificando, até ser o bode. Na verdade *Merda* é um metateatro, que fala do próprio teatro, do rito de transformação, só que isso rito perpassa por um arcabouço riquíssimo da nossa própria memória, brasileira, e local, ao mesmo tempo que é universal. (Eugênia Sierba, entrevista concedida ao autor, 2014).

Na medida em que se desenvolvem as ações, cada quadro dramatiza e resignifica aspectos que consideramos matriciais, oriundos das práticas das culturas espetaculares cearenses. Além da Intérprete, que metaforiza os arautos dos reisados, nas máscaras da Persona cruzam sentidos de imagens matriciais do maracatu, do bumba-meu-boi e dos sujós no carnaval. O ator, através da persona metamorforseia-se nas figuras da rainha do maracatu, de Mateus e Catirina, do bumba-meu-boi, do bode yoyó e da morte. A máscara negra tisonada no rosto do ator metaforiza as referências

dessas práticas presentes no reisado nas figuras de Mateus e Catirina e nos brincantes de grupos de maracatu cearense.

O **primeiro movimento** simboliza o nascimento mediado pelas três forças, vetores actanciais da cena: a intérprete, o espectador e a persona. É então gestado o bode, imagem dionisíaca e ancestral, alimento sagrado e necessário para o rito. A intérprete passa a conduzi-lo como alimento aliando o bastão sobre a cabeça, que metaforiza o balaio, onde é posto o alimento dos balaieiros nos maracatus.

Figura 80 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo *Merda*



Fonte e Foto: Paulo Ariaman

No **segundo movimento**, a intérprete introduz a cena com batidas tradicionais do maracatu cearense para instauração da persona que se metamorfoseia em rainha do maracatu. Com gestos suaves, dança ao som da batida cadenciada.

A imagem expressa na figura 81 nos mostra a intérprete saudando a rainha com o bastão em forma de estandarte, e a persona dando ênfase no tronco, corporificando a realeza. Todavia não primamos pela rigidez e seriedade, ao contrário dimensionamos a forma jocosa, que é ressaltada na máscara, configurando uma rainha que rompe com a padronização da realeza. Fruto da observação da performance das rainhas do maracatu no processo dos ensaios e das apresnetações na avenida, captamos o movimento fundamental da realeza que se condensa no tronco e nas mãos.

Figura 81 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, em *Merda*

Fonte e Foto: Paulo Ariaman

No **terceiro movimento**, com as batidas dos blocos de sujos misturadas com os reisados, instaura-se a carnavalização. Surge na cena o brincante andrógino, misto de Mateus e Catirina, que, num espírito festivo, o ator-brincante incorpora o deboche, a transgressão carnavalesca na rua nos dias de momo.

Figura 82 - Ghil Brandão em *Merda*

Fonte: Paulo Ariaman

No **quarto movimento**, ao som da batida indígena, a intérprete instaura e materializa junto à persona a matriz da cultura indígena no Ceará. A cena apresenta a intérprete com o bastão em forma de arma e combate.

Forma-força inspirada na dança dos Irmãos Aniceto, da região do Cariri. Já o Pajé, corporificado pelo ator Ghil Brandão, evoca a força ancestral e telúrica da cultura indígena cearense.

O Pajé se configura como manifestação simbólica de diversas tribos formadoras da identidade da cultura local: os Tabajaras, os Pitiguaras, os Kanindes e os Tremembés. A fusão das imagens da intérprete e da persona cruzam aspectos singulares que perpassam a potência da cultura indígena, no contexto cearense. Os Irmãos Aniceto evocam a ancestralidade étnica indígena, também cruzada pela cultura afro-brasileira.

Figura 83 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo *Merda*



Fonte e Foto: Karlo Karдозo

No **quinto movimento**, a persona metamorfoseia-se na Morte, adensando o confronto com seu duplo, a intérprete. Dá-se a luta, o combate, inspirada no *maneiro pau*²⁵, provocando o embate, as forças em confronto. O combate entre intérprete e persona diante dos olhos do espectador. O ato da

²⁵ Segundo Luis da Câmara Cascudo trata-se de uma antiga dança de roda, cantada e ritmada com palmas, com entrechoques de pequenos cacetes. Na respectiva montagem utilizamos os bastões para acentuar a luta.

intérprete em devorar sua própria máscara, expressa na persona.

Figura 84 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo *Merda*



Fonte e Foto: Karlo Kardozo

Da Morte, retorna-se à condição de força telúrica, personificada em boi, instaurando, assim, o rito de passagem para o sacrifício.

Figura 85 - Eugênia Siebra e Ghil Brandão, no espetáculo *Merda*



Fonte: Paulo Ariaman

O boi tão presente em festas de reisados em diversas regiões do estado do Ceará, adquiriu para a montagem o sentido da morte e do renascimento. Emoldurado pelo bastão, alusão à carcaça, o ator estabelece a simbiose entre o boi e o homem. O atuante criava a dança promovendo o

sentido duplo de personificar o bicho, o animal na posição horizontal, mas também de humanizá-lo na dança verticalizada.

Retorna a força telúrica e dionisíaca do bode, instituindo a cena do sacrifício. Nessa ação simbólica a Intérprete finaliza os quadros, as cenas da peça dentro da peça. Sacrifica a persona na dança circular indígena, no canto da morte. Estabelece-se a relação entre a morte da persona no jogo metateatral, equivalência à “morte” simbólica do ato efêmero do teatro.

Após o jogo de metamorfoses da Persona e sua morte, a Intérprete, numa relação dialética, mais direta com os espectadores, passa-lhe o bastão, impulsionando-o simbolicamente a assumir na vida um ato criativo, a dar dimensão social e política à sua atuação na vida. O Teatro, enquanto mundo da ficção, cumpriu sua ação no espaço-tempo da cena, cabendo agora aos espectadores agir para além do mundo do palco, do tempo-espaço da ficção:

Depois do fim da peça, é a tua voz que recomeça em tua garganta. Te levanta, descruza os braços que não há mais tempo para perguntar. Viver vai ser a resposta. Sai e vai lá pra fora, que é agora. Lá fora vai começar! A partir de agora é contigo. Vem comigo que eu te mostro a saída. Abracadabra, cabra. Que aqui toda porta se abra pra tua civilizada maloca. Lá está a tua cosmopolita província, a tua provincianópolis, pequena metrópole da latino-América. Lá está a tua atlântica capital da seca. Lá está o sertão-mar da terra do sol. É a tua arena. Entra em cena. Leva o refletor e acopla em tua retina. Ilumina a tua pasárgada. Pega, são tuas as tábuas do tablado. Com os sarrafos faz a tua borduna. Das madeiras encaixadas faz o mastro. Na cortina tem pano de sobra pra se fazer bandeiras. Toma o bastão e crava no chão o marco inaugural da tua chegada. Começa agora lá fora a tua nova jornada. Te revela e te apresenta: caboclo, cafuzo e mulato. De maraca, de matraca e bongô. Tece a trama. Eis que começa o teu drama. A hora se aproxima e a tua hora chegou. Ânimo, te anima. Cria, criatura. Toda obra de arte é imperfeita. É você que completa. É a tua ação, lá fora, que muda o rumo e o desfecho da história. A vida é obra aberta. E a fome de vida é o que se herda. Então, merda, merda! Vai, voraz! Te sacia, porque sem comer, sem comida, não se faz a alquimia do Homem, esse tubo processador de merda que a tudo transubstancia. Merda! Merda! Pra que tenha vida, substância e sentido essa ceia larga onde se come o pão e o circo com os olhos, com os ouvidos e com a testa, pro intestino de Deus depois reprocessar. Merda! Merda! Muita merda pra você! Merda! (GUILHERME, 2001).

O espetáculo *Merda* (2001) através do rito, mostra alguns aspectos da cultura popular tradicional nordestina e cearense, constituindo reflexões a partir de nossos arquétipos e imagens da cultura popular, potencializa a discussão sobre as identidades. Faz do acontecimento teatral um ato sagrado e político, que deflagra questionamentos e incita o espectador a agir na

realidade. A atriz Eugênia Siebra salieta também a potência do ato, do processo de criação:

Merda eu considero, assim, um manifesto, permeia por esses folguedos, conduz prá transgressão, prá carnavalização, principalmente porque instigava o espectador, tipo assim: faz alguma coisa da tua vida, acabou-se esse rito aqui agora, vai prá vida, cria alguma coisa, cria criatura, entregava esse bastão prá pessoas e elas que resolvessem acordar prá vida, porque a vida é resistência, vivência, eu gostava muito de fazer Merda, de conduzir, de pegar o olhar da plateia e jogar para aquela persona, era uma mediadora desse rito, fazer o calderão mexer, como tinha uma cena, sair daquela dimensão de perfil psicológico e adentrar nessa pessoa, intérprete, artista em estado de interpretação, o que já depois deflagra o meu caminho de artista fazendo as coisas da minha autoralidade, das pesquisas de performance e tudo mais. (Eugênia Siebra, Entrevista concedida ao autor, 2014).

Em 2001, no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, circulava um jornal do evento chamado Beija Flor. O jornal objetivava indagar e colher a opinião dos espectadores logo após o final de cada peça. Retomo algumas dessas vozes, na perspectiva de perceber o modo como o público reagiu, recepcionou:

O espetáculo Merda [...] traz a história do teatro e dentro da história do teatro traz toda a cultura do Brasil, principalmente do Ceará. As expressões do Ceará foi o que eu gostei mais, principalmente do personagem do bode lô-lô e todos os ditos populares do povo cearense.²⁶

(...) Realmente é um espetáculo para ator assistir. É o bem, é o mal. É o profano, é o religioso. É o teatro.²⁷

Tem um trabalho de voz muito interessante dos atores. Um trabalho corporal também muito bom. É um grande delírio sobre o teatro e sobre o homem brasileiro, cearense. Acho que é interessante. (FESTIVAL NORDESTINO DE TEATRO DE GUARAMIRANGA, 2001).²⁸

No respectivo festival, *Merda* recebeu as indicações de espetáculo, texto, atriz, ator e cenografia, obtendo os prêmios de texto e atriz. Fez parte da III Mostra Cariri das Artes, onde obteve as premiações de ator e figurino. Foi ainda apresentado no Festival de Teatro Construção, na cidade de Joane, em Portugal, e no Festival Fazer a Festa, na cidade do Porto. A peça demarcou um significativo curso de apresentações em festivais e mostras no estado do Ceará.

²⁶ Glícia Araújo Lima, professora.

²⁷ José Nacélio, estudante.

²⁸ Oswald Barroso, autor e encenador cearense.

O espetáculo *Merda* gerou dobras substanciais para o grupo da ATRL, e ganhou relevo no corpo-voz e na dilatação da experiência artística dos atores-pesquisadores Eugênia Siebra e Ghil Brandão, que passaram a manter o contato, a relação fecunda com o maracatu Az de Ouro. Desde os primeiros contatos, estendemos os laços e passamos a estabelecer uma relação bem mais próxima com grupos de maracatus da cidade.

Eu passei quatro anos saindo no Az de Ouro, por conta dessa pesquisa que foi apaixonante, eu me apaixonei completamente pelo maracatu e fiz parte da família do maracatu, fiz figurino, construí o figurino de toda uma ala de índios, construí uma roupa de destaque para mim de índia, sai também como negra, uma experiência maravilhosa. Uma maracatuqueira militante. (SIEBRA, 2014).

Em 2002, tivemos atuação constante, dessa vez, participando da construção de alas. A atriz Eugênia Siebra, que também é artista plástica, desenvolveu coletivamente o figurino e os adereços dos brincantes, além de personificar a índia na avenida.

Figura 86 - Eugênia Siebra no Cortejo do Maracatu Az de Ouro, 2002



Foto e Fonte: Karlo Kardozo

Já Ghil Brandão participou da ala nomeada de Maracatu Fortaleza, tendo como referência a cidade, tema da Loa, com letra do cineasta Rosembergue Cariri e Pingo de Fortaleza (2002). Tratava-se de um tema de conteúdo crítico, denunciando as mazelas sociais que enfrentava a cidade de

Fortaleza com a pobreza social, a prostituição infantil adensada por turistas estrangeiros:

Beira-mar, ê, ê quem beira quer entrar
 Beira-mar, beira-mar, beira-mar
 Beira-mar, ê, ê quem beira quer entrar
 Beira-mar, beira-mar, beira-mar
 Chora Fortaleza os seus pés de barro
 Com suas favelas de miséria e lama
 Com suas meninas roídas de fome
 Que por esmola se deitam na cama.²⁹

Pela primeira vez, o Az de Ouro propunha-se a levar para a avenida um maracatu dentro do maracatu, um jogo cênico que tinha como motivação a denúncia social. Para isso, era necessário transgredir com algumas formas já cristalizadas de nações maracatuenses e levar para o cortejo outra forma. Juntaram-se para essa concepção vários artistas, dentre eles Karlo Karдозo e Yuri Yamamoto, que concebeu o figurino com materiais reciclados executados pelo projeto Quatro Varas³⁰, do Pirambu, bairro periférico da capital cearense. Todas as alas foram compostas por um grupo de vinte atuantes, com atores, músicos e dançarinos que deram essa outra roupagem.

Figura 87 - Ghil Brandão e Graco Alves no Cortejo do maracatu Az de Ouro, 2002



Fonte e foto Karlo Karдозo

A corte com a presença do Rei e da Rainha apresentada pela

²⁹ Composição de Rosembergue Cariry e Pingo de Fortaleza

³⁰ O projeto Quatro Varas visa a inserção da comunidade menos favorecida à aprendizagem de vários ofícios, dentre eles a reciclagem de materiais e a utilização da rádio comunitária.

imagem 87 foi produzida com materiais reciclados que foram redimensionados: sacos para produção das fantasias; vassoura, que se tornou cetro do rei; o ventilador; metaforizando o leque da rainha, dentre outros elementos utilizados para o batuque, como panelas, colheres, facas, etc. Vale ressaltar que se tratava de denunciar os desmazelos com a cidade, que estava vivendo uma crise social extrema, além do descaso com os grupos carnavalescos, que recebiam minguadas quantias — muitas vezes, às vésperas das apresentações nos dias de carnaval.

O jogo metateatral do maracatu dentro do maracatu Az de Ouro foi composto por vários atores e atrizes da cidade que abraçaram a proposta do Az de Ouro, levando para a avenida pela primeira vez um maracatu com características completamente diferenciadas da forma tradicional. A necessidade de, cada vez mais, apreender e “aprender a aprender” a polifonia do maracatu se traduziu em nosso retorno ao barracão a cada ano. Paralelo às apresentações do espetáculo, estávamos juntos aos brincantes nos ensaios do Az de Ouro. Em 2006, por ocasião da criação do Maracatu Nação Solar, participamos ativamente do processo criativo, inclusive organizando alas. A atriz Eugênia Siebra saiu de Rainha, na ala da corte, Chicão Oliveira de Balaieiro e Ghil Brandão de Pajé.

O conhecimento que vinha se processando a partir das várias experiências descritas no curso do presente tópico me estimularam à continuidade da pesquisa com as culturas espetaculares tradicionais cearenses. Dessa vez, enveredando pela investigação acadêmica, primando pela compreensão histórica, tecendo um estudo da presença do maracatu na cidade de Fortaleza. A pesquisa resultou posteriormente na dissertação de mestrado *A Festa é de Maracatu: cultura e performance no maracatu cearense*³¹. Nutrindo-me de ambas as experiências, resolvi redimensionar o estudo, impulsionado pela pesquisa específica com o maracatu e os resultados obtidos com a encenação de *Merda*.

Fruto de todo esse processo iniciado em 2001, vários foram os

³¹ A presente dissertação teve como objetivo fazer uma leitura e análise histórica do maracatu dos anos 1980 aos anos 2000: o maracatu enquanto performance no espaço-tempo da cidade. Para isso, tive como referência para a pesquisa os maracatus Az de Ouro (1936), Rei de Paus (1960), Vozes da África (1980), Nação Baobab (1994) e Nação Iracema (2002). A partir dos ensaios e da observação direta, construí um estudo nos elementos matriciais, a máscara tisonada, os ritmos, a transfiguração da rainha e do cortejo em movimento no carnaval.

passos dados, resultando, no presente, na montagem de *Loa*, encenação a ser analisada no tópico que segue. *Loa* é uma produção cênica densa, por envolver vários artistas, promovendo a verticalização do encontro, da redescoberta de uma das práticas tradicionais mais potentes da cidade.

3.3 *Loa*: diálogo e reivenção com as matrizes do maracatu

Na encenação de *Merda*, o maracatu cearense constituiu-se como parte de um conjunto de elementos e matrizes colhidas das práticas espetaculares tradicionais. Em *Loa*, o folguedo é dimensionado e aprofundado, constituindo-se como matriz cultural densa, conhecimento incorporado e verticalizado no processo criativo.

Prática que tem sua matriz antropológica ligada à cultura de homens e mulheres negras, que em meio às adversidades sociais e políticas conseguiram ultrapassar os fortes preconceitos de ordem étnica, religiosa e artística. No Ceará, variadas manifestações da cultura de matriz africana foram trazidas e reelaboradas pelos povos negros, de etnias das nações Angola, Benguela, Congo e Monjolo. Homens e mulheres, que na rota da diáspora e no convívio brasileiro foram ativos no processo de construção do Brasil e das diferentes regiões e estados, tendo presença marcante também na cultura cearense.

No curso do século XX, consolidaram seus modos de fazer, configurando a cada momento a força da ancestralidade cultural africana, fruto de criações e reinvenções. No estado do Ceará, em sua extensão cartográfica, nas diversas regiões e na capital se experiencia a força cultural, social e estética das artes performativas com acentuados aspectos da presença africana. Manifestam-se nas bandas cabaçais, reisados, sambas, pastoris, maracatus. Várias dessas artes performativas encontraram no espaço-tempo do Carnaval de rua a possibilidade de invenção e reinvenção. Nele, constituíram sua forma-força, resignificando elementos e inscrevendo sua dinâmica através da *performance*.

Fruto das lutas, das ações de inserção, o maracatu passou a se constituir como um dos mais significativos patrimônios artísticos das culturas

espetaculares tradicionais locais, cuja presença dimensiona-se no carnaval de rua:

É no tempo-espaço do carnaval que se instaura a epifania, sua força, enquanto performance multicultural. Os atuantes compromissados com certo modo do fazer desenvolvem e reconstróem simultaneamente, através da voz e do corpo a comunicação com o público, no instante efêmero da cena carnavalesca. Estendem a prática no curso do ano, como atuação social, junto à comunidade e à cidade. (COSTA, 2009, p.15)

Fruto da difusão constituída no espaço-tempo do Carnaval de rua e de seu impacto na sociedade, a performance maracatuense vem suscitando no século XXI leituras em campos variados de conhecimento, sejam artísticos ou acadêmicos, gerando pesquisas, experimentações e ressignificações. No campo artístico, percebe-se a amplitude de criações: músicos, artistas plásticos, escritores e encenadores têm reprocessado formas e conteúdos presentes nas matrizes que emergem das vocalidades, das gestualidades e das visualidades.

Fruto do diálogo com as matrizes estéticas, foram criados os espetáculos de dança e teatro *Catu Maçã* (2011), da Cia. Vidança, com direção de Anália Timbó; *Merda* (2001), de Ricardo Guilherme, encenado pela Associação de Teatro Radicais Livres; *O Auto do Rei Leal* (2002), de Francisco Wellington, encenado pela Cia. Taipa; e *Ramadança* (2005), de Ricardo Guilherme, pelo Grupo Pesquisa.

Nesse sentido, o folguedo, em sua dimensão e potência, instiga-nos a mais um diálogo, justapondo na cena elementos e matrizes que emergem dos campos artístico, estético e antropológico.

3.3.1 A tessitura, os passos, o processo de composição da encenação de *Loa*

Em 2009, após a conclusão do mestrado em História Social na Universidade Federal do Ceará, finalizado com a dissertação *A Festa é de Maracatu: Cultura e performance no maracatu cearense*, procurei redimensionar a pesquisa teórica, perspectivando a transubstanciação dos conteúdos colhidos na dissertação para a cena. Nesse sentido, procurando trocar e tecer experiências, propus a Ricardo Guilherme a constituição do texto, visto que o dramaturgo já tinha fecundo diálogo com o folguedo.

O autor debruçou-se no material levantado na dissertação enunciada, além de outros próprios que serviram de base para a tessitura da escrita, e concretizou o texto intitulado *Loa*, tendo como substrato narrativas de personas que podemos encontrar no cortejo — no entanto, Ricardo Guilherme permitiu-se a criar novas vozes.

A dramaturgia já materializada me nutriu para dar o primeiro passo, passando a se somar às experiências práticas que eu já vinha desenvolvendo com o folguedo. Abriu novas perspectivas criativas para pensar e criar, procurando perceber os pontos, os impulsos, a urdidura das matrizes que perpassavam, atravessavam o corpo dos brincantes quando em estado de *performance*.

A narrativa tecida pelo dramaturgo resignifica temas e personas presentes no cortejo. A cidade de Fortaleza, com suas ruas, torna-se o cenário, cartografia da ação. Recria o cortejo do Maracatu, elegendo alguns actantes como o Negro que porta o incensário, a Calunga, o Preto-Velho, a Negra, o Índio, a Mucama, o Balaieiro, a Rainha e o Batuqueiro.

As vozes das personas surgem no texto problematizando questões étnicas, de gênero e etno-religiosas. A dramaturgia, ao mesmo tempo que se alimenta e estabelece diálogos com as matrizes, permite-se a provocar outras leituras. Através da enunciação, da voz épica e dramática das personas, o autor também abre caminhos contundentes para revelar aspectos do imaginário afro-cearense.

A busca por colocar em cena temas relacionados à cultura afro-cearense via vozes das personas é o principal ponto da discussão, mas também procuramos ver a posição, a voz, a relação entre a cidade e o maracatu, compondo a cartografia dos actantes, signos, personas e símbolos que organizam a *performance*.

O que eu acho interessante no Ricardo Guilherme, é que ele pega os personagens do maracatu e resignifica, colocando a cidade, pegando também a ancestralidade desse personagens, ele atualiza e ele também traz a memória. É contemporâneo, é histórico e é atual, ele faz a brincadeira desses três tempos. (Luiza Torres, Entrevista cedida ao autor, 2014).

Após a materialização do texto de Ricardo Guilherme, partimos para dar mais um passo. Convidamos, então, atores e atrizes que haviam

experenciado montagens com o Teatro Radical para a realização da primeira leitura dramática do texto.

Concretizamos a ação no Theatro José de Alencar, em 2010. A figura 88 apresenta-nos o processo da leitura, primeiro impulso para preparação da montagem.

Figura 88 - Primeira leitura dramática do texto Loa



Fonte e Foto: Felipe Camilo

Tratava-se de colocar o texto em movimento. Capturar sentidos das vocalizações de cada atuante, abrir-se sensorialmente aos sentidos que emergissem da leitura: “Ela dá também uma dimensão corporal e material ao texto que é muito mais difícil de perceber que as emoções e as motivações.” (PAVIS, 2003, p.203).

Em 2011, por ocasião do Festival de Cultura da Universidade Federal do Ceará com temática sobre africanidades, foi lançada a peça em livro e realizada uma segunda leitura dramática no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Desta vez utilizamos o espaço, configurando a passarela, alusão à rua iluminada onde os cortejos passam.

Na perspectiva de aprofundar e colocar a pesquisa e o texto como parâmetro em outros contextos de criação, o texto se tornou material para o estudo prático na disciplina *Interpretação: Corpo-Voz*, com estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro, ligado ao Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Após todo o estudo teórico e prático da disciplina, onde os estudantes experimentaram cantos, movimentos,

constituíram suas partituras, estabeleceram contatos com nações maracatuenses, era chegado o momento de gerar a relação com o público.

Tratava-se também de etapas do curso, visando provocar a experiência didática dos estudantes a partir do material prático produzido em sala de aula.

Figura 89 - Experimento de *Loa* com estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro UFC



Fonte e Foto: Eugênia Siebra

As afirmativas ressonâncias que vinham se somando em cada processo de estudo e prática motivaram-me na busca de uma verticalização da experiência que vinha se processando. Tratava-se, nessa outra etapa, de partir para a concretização da obra cênica, tendo como parceiros estudantes e veteranos atuantes da cena teatral cearense, que já haviam tido a relação com o texto e participado de montagens com o Teatro Radical.

A pesquisa teórica, simultaneamente, vinha se alimentando das experiências práticas, fortalecendo e impulsionando o desejo de concretizar, trazer para a cena os elementos cênicos colhidos durante o processo de elaboração da pesquisa a partir da relação que já vínhamos tendo com os grupos de maracatu, participando e compreendendo por dentro a tessitura da cena para o cortejo, vendo o desenho dos movimentos, a dança dos brincantes, as sonoridades produzidas pelos mestres de batuque, pelos

entoadores de loas, ouvindo os cantos nos barracões, ensaios e apresentações no carnaval de rua.

Potencializou-se, no ponto de vista da viabilidade da produção, com a aprovação do projeto junto ao IV Edital das Artes, em 2012, da Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR), na categoria montagem e circulação em Teatro. A aprovação do projeto nos lançou para a concretização da encenação, juntando parte dos estudantes da disciplina enunciada e de atores que haviam feito as leituras dramáticas.

Partimos, então, para intensivos experimentos com as matrizes gestuais e vocais durante todo o ano de 2012. Convidamos como preparador vocal o músico e regente Elvis Matos. A presença do músico foi substancial para a prática da vocalidade de cada atuante, primando pelas diferenças e não pela homogeneidade vocal. O músico proporcionou direcionamentos no modo de cantar, no trabalho com a intensidade, o ritmo dos batuques e da loas. Também estabeleceu o diálogo com os percussionistas do espetáculo: Júnior Santos e Tomé Braga, fundamentais para a impulsão musical do coro. Uma das etapas práticas do processo aconteceu na forma de um ensaio aberto, em novembro de 2012, no Espaço Casa³², onde foi reprocessada e desenhada a cartografia de Fortaleza, de Adolpho Herbster³³, no terreiro da casa.

Figura 90 - Ensaio aberto no Espaço Casa



Fonte: Eugênia Siebra

³² O Espaço Casa, localizado na Rua Adolpho Heberster, era constituído por um coletivo de artistas de múltiplas linguagens — atrizes, pintores, poetas. Caracterizava-se pela ação de desenvolver experimentos, articular encontros com artistas e promover festas culturais.

³³ Arquiteto do século XIX que executou a planta Topográfica de Fortaleza em 1875. Fez o traçado da cidade na forma de xadrez.

Tratava-se de um primeiro ensaio aberto com a presença do público, objetivando colocar em ação o treinamento que vinha sendo executado em espaço fechado. A partir do encontro com o público, queríamos processar e sentir os efeitos dos desenhos, dos cantos, das ações que estavam sendo elaboradas. Fruto dessas experimentações, vimos que o espetáculo era passível de ser realizado tanto na rua quanto no palco, o que veio a acontecer. Espaços diferenciados e que conseqüentemente provocaram outros olhares e outros modos de condução da cena.

As experimentações davam impulso aos atuantes de *Loa*, motivando intensiva prática, projetando sensorialmente no corpo-voz as matrizes rítmicas do maracatu. O laboratório vivenciado na rua, na forma de ensaio aberto, tinha como meta intensificar a construção da encenação, expandir, dilatar as experiências, somando-se aos treinamentos que ocorriam no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno.

A ocasião tornou-se fundamental para darmos impulso em busca da dramaturgia orgânica mediada pelos experimentos que se dilatavam na relação com o público. Perspectivávamos dar vida, pulsão e organização às matrizes vocais e corporais que vinham sendo desenhadas no processo de composição de cada atuante com sua persona.

Tais ações e treinamentos tinham como foco potencializar e investir no ator enquanto vetor da cena. Paralelo a todo trabalho prático, investíamos na reflexão, nos estudos antropológicos, históricos e estéticos do maracatu, a fim de compreender os sentidos da prática na cidade enquanto fenômeno que demarca aspectos da presença da cultura dos povos afro-descendentes no Ceará.

A encenação, então, instigava-nos a colocar em ação, abordando e debatendo o Maracatu, enquanto prática cultural afro-cearense. Investigamos a relação entre a africanidade e a cultura cearense contemporânea, reconhecendo-a como fundamental para demarcar a potência do fenômeno e as suas implicações sócio-antropológicas. Era preciso fazer de *Loa* uma montagem que tivesse também o sentido da intervenção social, como salienta

o ator Chicão Oliveira quando nos diz que: “Loa é um manifesto do maracatu cearense”.³⁴

Tendo como base princípios do Teatro Radical, com seus respectivos procedimentos, também estabelecemos diálogo com a antropologia teatral e elementos da dança-teatro butô. Da antropologia teatral focalizamos os conceitos de dilatação, *animus* e *anima*, a dança das oposições, ritmos, equivalência, energia, extracotidiano e sobretudo a categoria treinamento. Enfatiza-se o treinamento como preponderante para desencadear as ações, visto que tem possibilitado ao atuante:

Ator ou atriz modelar, misturar, explodir e controlar suas energias, deixá-la ir e jogar com elas, como algo incandescente que, não obstante, é controlado com precisão fria. Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e da representação. (BARBA; SAVARESE, 1995).

A compreensão dos conceitos perpassava, atravessava e norteava a prática, o treinamento via corpo-voz do atuante. Percebi, na condição de encenador e ator, que elementos técnicos aprendidos na experiência com o Butô através da oficina com Maura Baiocchi poderiam ser aplicados no processo criativo, articulando o movimento, a dança. Intuia que havia correspondências entre a dança de alguns grupos de maracatu que primam pelo movimento, a dança cadenciada em quatro tempos, com aspectos da dança butô. O maracatu cearense tem em uma de suas bases rítmicas o tempo alongado, o que nos instigou a estabelecer equivalências.

O processo de composição de *Loa*, então, foi se tecendo a partir da partilha coletiva. Diluímos o sentido da hierarquia, promovendo e primando pela participação ativa dos atuantes nos diversos aspectos que envolviam a tessitura da encenação.

O próprio espetáculo dava muitos elementos para que a gente pudesse usar sobre a temática, sobre o universo do maracatu. A gente teve esse prazer porque foi o primeiro maracatu cênico que eu participei. Eu não conheço nenhum cortejo de maracatu cênico. A gente conseguiu levar uma coisa que é indiscutivelmente da rua, porque nasceu na rua, nasceu pra rua, é da rua, e nós conseguimos levar para o teatro e dar uma vida, dar uma corpagem de cortejo, de festa, de alegria, que é portanto o maracatu (...). (Chicão Oliveira, entrevista concedida ao autor, 2013).

³⁴ Entrevista concedida ao autor, 2013.

Ao descrever e processar os sentidos e o fluxos das etapas percorridas, da dinâmica instaurada nas diversas experimentações, da captura das imagens e dos discursos, procurarei, no tópico seguinte, tecer a leitura da encenação, concretizada em fevereiro de 2013, véspera de Carnaval, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, em Fortaleza.

Procuro articular a leitura do cortejo considerando o meu olhar de pesquisador e participe do processo em diálogo com as vozes dos atuantes, sujeitos impulsionadores em primeiro plano para a concretização do projeto cênico.

3.3.2 *Loa*: o cortejo cênico em movimento

No presente tópico, tomo como parâmetro para descrever a composição do cortejo cênico de *Loa* quatro elementos — signos que geram a leitura, tecem a trama da cena: fragmentos do texto; as pronúncias do corpo-voz dos atuantes; os depoimentos colhidos dos atores e atrizes; e as imagens captadas no tempo-espaço da cena.

Dando impulso à leitura da encenação, tomo como abertura, para iniciar a reflexão, o termo *Loa*, que nomeia e gera o sentido da montagem. O termo é também conhecido como macumbas, textos sintéticos, composições poéticas, geralmente curtas, associadas aos temas da africanidade e aos ritmos experimentados pelos maracatus. As loas também dão relevo a aspectos diferenciados da cultura de matriz africana, no que concerne aos lugares de onde vieram os povos negros na rota da diáspora, os mitos religiosos como a Calunga, recorrente nas nações maracatuenses e os pretos velhos e orixás, arquétipos religiosos afro-brasileiros, presentes na Umbanda e no Candomblé.

A força comunicativa das loas expressa-se na vocalidade, no canto entoado na cena carnavalesca pelos cantores ou macumbeiros, como são conhecidos no contexto local. Cantada e ouvida, mais do que lida, é uma vital poesia oral na cultura dos maracatus, a representação simbólica da memória social dos grupos:

[...] A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra e desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1999, p. 47).

O intérprete cantor torna-se uma voz em extensão, juntamente com o coro dos brincantes, que a dilata sonoramente no espaço da performance, provocando a polifonia, fazendo vibrar, ressoar no espaço festivo mediado pelo corpo-voz.

O canto das loas nos faz pensar a prática como expressão viva dos povos negros, mestiços e caboclos cearenses. Através delas, podemos adentrar em fragmentos significativos da memória social e da ancestralidade africana no Ceará.

A encenação de *Loa* desenha o cortejo tendo como referência a cartografia da cidade de Fortaleza, o maracatu em ação pelas ruas. Estruturada em dez cenas, é composta por solos e pela presença do coro, que faz a costura, a ponte constituída pelos atuantes que também representam as personas.

A cena inicial toma pulso com o coro de brincantes fazendo a dança no terreiro simbólico do palco, entoando a seguinte loa, junto à entrada dos espectadores:

*Oh Maria! chama o pessoal,
Que o nosso maracatu oh! Maria,
Já vai começar
O terreiro está em festa
Hoje é noite de luar
Quero ver você oh Maria!
Maracatucár³⁵*

O canto de evocação à festa, ao ritual da cena, é executado por todos os atores, coro dos brincantes, entoando e convocando os espectadores para o palco, presença imprescindível no ritual. A cena inicial ao som dos tambores e do canto de evocação convoca os espectadores para a festa, o ritual “sagrado” do maracatu.

³⁵ Composição de domínio público sem identificação do autor. Tornou-se uma composição emblemática na memória dos brincantes de maracatu, sobretudo por ser cantada por Mestre Juca do balaio.

O espaço, configurado por um longo tecido branco, torna-se metáfora da rua, onde os maractus desfilam, fazem o cortejo na avenida iluminada da cidade de Fortaleza. Após o canto de evocação — prólogo do cortejo —, instaura-se a ação do Baliza que desenha o espaço por onde passa o cortejo.

Figura 91 - Espetáculo *Loa*, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte e Foto: Henrique Kardozo

Após desenhar o espaço com sua dança, o Baliza abre passagem para a cena da persona do Negro do Incenso, personificação de Exu, cuja ação é abrir os caminhos para o maracatu passar. O Negro do Incenso cartografa a cidade, tendo como referências as ruas antigas de Fortaleza, por onde o cortejo faz a evolução.

Ei, ei, ei, ei, ei, eis o Negro do Incenso que pede de Exu Tranca-Rua a presença. Exu Tranca-Rua, dá licença, pra que nesta rua o meu maracatu possa passar. [...] E abra em abracadabra pros maracatus o reino das ruas da minha cidade de mestiça trindade. Vem pela Rua do Sampaio que dali vai vir o balaieiro com o seu balaio. Da Rua de São Bernardo vai surgir o cordão dos pardos. Por aqui por perto, no chão que tu, Exu, pisa, vai pisar o baliza. Por ali na Rua da Praia e pelas redondezas da Rua Nova da Fortaleza vai se juntar a pretaria que com a predraria de ouro da realeza vai virar rei, rainha, príncipe e princesa. Pelo boulevard da Conceição vai seguir o porta-lâmpião. Da Rua da Cruz Velha vão partir o preto-velho e a preta-velha. Devassa a Rua do Paço, Exu, que por lá vão dançar as damas do paço em compasso de maracatu. Sai, Exu, da Rua do Cajueiro e vai pra Rua Nova do Outeiro porque dali vai sair pra cantar sua macumba o macumbeiro. Destranca, Exu Tranca-Ruas, as ruas de toda parte por

onde vai desfilarmos o nosso estandarte. Avia, Exu, pela Rua da Alegria, que hoje é folia. Reabra, Exu, todas essas vias e, enfim, Exu, inaugura uma rua pro inaugural abre-alas de todos os maracatus. Abre, Exu Tranca-Ruas, essa nova rua e pra minha cidade, então, oferta uma certa rua, Rua Raimundo Boca Aberta. (GUILHERME, 2011).

Constitui-se, assim, a primeira voz, evocando Exu para abrir os caminhos por onde se movimenta o cortejo.

Exu também chamado de Senhor do inconsciente, tanto individual quanto do coletivo [...]. Para que haja excelência do movimento no corpo que dança há que se considerar essa força motriz chamada Exu. É ele que alimenta essa plasticidade por coordenar a atuação concomitante de protagonistas e antagonistas que desconstruem as formas cristalizadas e situam o corpo num processo em que é contínua a tensão dos opostos. (RODRIGUES, 1997, P130-131)

Na imagem da figura 92, a ação do ator se concentra na base e nos braços que ampliam o movimento, articulando a aproximação com o chão: ação de riscar, desenhar as ruas da cidade.

Figura 92 - Espetáculo Loa, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte: Felipe Camilo

O coro dos brincantes, tornou-se um recurso épico de interligação das cenas, movimentando-se, cantando, construindo as ligações entre cada passagem de mutação das personas. As loas dos maracatus cearenses interligam as cenas através do canto e da dança do coro.

Figura 93 - Coro do espetáculo *Loa*

Fonte e Foto: Felipe Camilo

No segundo movimento, surge a Negra portando a Calunga, a boneca totem, símbolo que nos conecta à ancestralidade africana. O autor constitui um duplo, tornando a negra e a boneca partes de um mesmo corpo, com vozes próprias. A voz da negra se concentra na realidade, na luta e resistência diante do mundo vivido:

Ei, ei, ei, ei, eis a Negra que carrega em cortejo a Calunga do clã. Sou nata da nata do maracatu [...]. Sou parente daquela gente resistente, carente de alforria, sombras fugidias dos açoites no negror sombrio da noite, correndo à solta e aos tombos em busca da utopia dos quilombos. Sou que nem tu, boneca preta do maracatu. Sou sangue do teu sangue de boneca de piche. E tu, meu fetiche? (GUILHERME, 2011)

Concluída a fala da Negra, a boneca se posiciona, ampliando a dimensão do rito, da relação com a ancestralidade:

[...] Venho das águas atlânticas mais abissais a mercê das marés, indo e vindo no compasso das ondas em busca do cais. Venho banhada de sol e sal, trazida até a areia pela aragem da praia na maré cheia. Na sede sediciosa da Abolição, entre os brancos grãos do chão do Dragão que a beira desse mar margeia; nesse solo que o sol acende e a chama da Terra da Luz incendeia, eu te digo: aqui, negra, um dia, em um ritual de magia, a negraria enterrou o meu umbigo. Sou gerada pela genealogia do povo que comunga com o que tu, Negra da Calunga, também comungas: a dança ao som da percussão do tambor do coração, batendo dentro do peito o baticum: Tum-tum-tum, tum-tum-tum, tum-tum-tum, (GUILHERME, 2011)

A atriz Luiza Torres, intérprete das respectivas personas, criou na dança e na voz o rito. Evoca, através do canto ancestral “*boneca preta do*

maracatu”, loa de Raimundo Alves Feitosa. Corporifica a boneca, símbolo da ancestralidade.

Figura 94 - Espetáculo Loa, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte e Foto: Felipe Camilo

A atriz Luiza Torres impulsionou a experiência trazida como memória e sensação no corpo, vivenciadas com o Az de Ouro, onde saiu em vários cortejos na ala das Negras:

No Az de Ouro, eu fazia uma das negras, não a negra com a calunga, que tinha também a dança (...). Muito da dança, a dança como uma pesquisa, o estudo para entender esse corpo, esse fato de quebrar mesmo com essa estrutura longilínea minha, quebrar, trabalhar braço, perna, não ficar só, trabalhar os planos (...). Outra coisa pra negra eu peguei, foram as matrizes, separar os momentos que é texto e nesse mesmo falar o texto, em algum momento é como se eu, atriz, tivesse dialogando com a minha persona, principalmente no momento que ela fala da persona enquanto utopia, enquanto reivindicadora, carregando essa bandeira da negritude, ele deu essa entonação pra personagem negra da calunga. Então eu fui pesquisar a ancestralidade a partir da dança, a minha experiência com o maracatu e de outros centros de umbanda e de candomblé que já frequentei. Essas personas, que na verdade são personas entidades baixando, e vendo às vezes essas vozes guturais, que também me ajudou muito na criação da personagem. E o que também fui fazendo as matrizes corporais a partir de sua orientação com os textos que você me indicava, como orientação. (Entrevista concedida ao autor, 2014)

No terceiro movimento, surge o Preto Velho, manifestação simbólica dos velhos contadores de histórias dos maracatus, manancial de saberes coletivos, perpassados no tempo da memória de gerações, esteio da tradição.

No texto, o Preto Velho brinca com essa experiência e se mostra corpo de todos os maracatus da cidade:

Ei, ei, ei, ei, eis o Preto velho. [...]. Sou eu o pai-baba, a pitar meu etaba. Sou teu tataravô, banhado em abô e te peço agô pro meu patuá, maracatuqueiro. Tu, no teu maracatu, ainda nos cueiros e eu, pioneiro, trago no gogó o eco da loa que o primeiro maracatu entoa. Eu sou ele, o elo da loa, que em mim ainda ecoa. Eu sou aquele que em pleno carnaval abriu o umbral do sacrário da Irmandade dos Homens Pretos da Nossa Senhora do Rosário. Dessa corte de cor, dessa corte, meu dileto tataraneto, sou eu a primordial mestra-mola, primacial quilombola da festa-gesta, o escravo-rei da magna grei dos reis do reinado do Congo em longo cortejo sacro, atro teatro, de si mesmo o simulacro. Sou eu o preto pau-de-arara que tisma na preta cara a máscara da própria cara. Eu sou de todos os tempos que o tempo gera. Sou o tempo que em ti, infante, se regenera. Porque meu corpo o tempo dobra, mas nas tuas passadas o meu tempo de antepassado se desdobra. E assim aqui eu estamos; aqui nós estou e aqui nós nos misturamos. Nós faço, eu fazemos, nós vou, eu vamos. De maraca-maracá, pra tu, novato do maracatu arataca, no maracatu, maracatucar. (GUILHERME, 2011)

A cena procurou apresentar o Preto Velho de forma descontraída, cabendo ao ator a não reprodução realista do velho. Ao contrário, primou-se por selecionar, sintetizar a máscara a partir de elementos matriciais colhidos na pesquisa. Primou-se pela circularidade e a relação mais próxima com a terra, o movimento minimalista e poucos deslocamentos.

Figura 95 - Espetáculo *Loa*, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte: Felipe Camilo

O preto velho com os óculos, e portando o triângulo, que pontua o ritmo, instrumento primordial do maracatu cearense. O coro estabelecia com o mesmo a reverência, aludindo aos terreiros, quando os filhos de santo se colocam no chão em atitude de profundo respeito.

No quarto movimento, surge a Mucama, a ama, a parteira. O coro entoava para entrada da persona a loa “o mar se deitou na areia”, alusão à cidade de Fortaleza. A composição da Mucama desenvolvida pela atriz Eugênia Siebra atravessou caminhos bem singulares. A narrativa da persona atualiza-se e se constrói atingindo a dimensão de fazer da cena o espaço-tempo da crítica social.

Essa mãe dos “filhos da cidade”, interpretada pela atriz Eugênia Siebra, instaura a performance na cena. Tendo apenas alguns elementos como bonecos interligados por um cordão, caneta e pó de maisena, inferindo o alimento, a atriz-performer realiza a ação em interação com os espectadores, tornando-os partícipes da cena.

A imagem 96 projeta a ação, a relação com os elementos-signos utilizados pela atriz-performer Eugênia Siebra.

Figura 96 - Espetáculo Loa, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte: Felipe Camilo

A atriz, via persona, faz uma contundente crítica aos desmandos sociais, ao trágico contexto da violência urbana. Conclama os espectadores à reflexão coletiva tendo como tema da cena os “filhos da cidade”, perversamente mortos pela violência urbana, a intolerância policial, a disputa entre gangues.

A Mucama me propunha o quê, uma grande mãe, e essa grande mãe era a própria cidade, o que estava acontecendo com esses filhos da cidade? O que é a periferia? O que é a margem? O que está dentro, o que está fora? E aí me veio esses filhos da cidade sendo assassinados, pelo que está acontecendo na nossa cidade, adolescentes, entre 12, 15, 17 anos, até 25 anos sendo assassinados nas periferias, negros e pobres, e aí foi um gancho, quando eu percebi que essa mãe era a mãe cidade, era a mucama que cuidava desses filhos, uma mãe devastada pela barbárie da própria civilização, pela violência do mundo e da nossa própria cidade, porque nós somos o retrato do mundo, um recorte do mundo, então, eu queria falar disso, do que já me interessava, do que eu já estava fazendo, de me ocupar das calçadas, praças, avenidas, viadutos, e estabelecer um lugar de casa, de lar, de me apropriar desse lugar. Bateu muito bem, quando eu consegui discernir essa imagem, de ser essa Mucama atualizando, do que eu queria dizer realmente, o que me interessa era a crítica a essa violência bárbara, no qual esses jovens, esses filhos da cidade estão morrendo. (Entrevista concedida ao autor, 2014).

A atriz-performer Eugênia Siebra argumentou acerca do seu processo de composição perpassado pela liberdade criadora que se instaurou na montagem, permitindo-se transgredir com a dramaturgia textual e ao mesmo tempo provocando a dupla articulação entre o teatro e a performance, fruto de sua atual pesquisa:

Loa é um outro texto de Ricardo Guilherme e ele já tem essa estrutura épica de escrever, de narradores. Já na Cia. Pã eu fazia vários experimentos na rua e eu abracei o projeto *Ocupações Impermanentes*, que era o artista com seus instrumentos estéticos se pondo na rua, para dialogar diretamente com a rua, de sair da redoma do teatro [...]. Eu queria vivenciar a cidade, simplificar essa estetização, ser o artista fazendo, e com *Loa* tentei fazer como propunha o texto. Tentei, entrei em crise, quase desisti, quase me desvinculo do processo, mas, enfim, houve uma retomada e, claro, sua abertura em dizer “Eugênia, faça do jeito que você quiser, do que você pensa disso”, aí eu fui procurar situações que conectassem com a atualidade, com a cidade, com o que está acontecendo. (Entrevista concedida ao autor, 2014)

No quinto movimento, surge no cortejo o índio. No maracatu cearense, a presença do índio é parte integrante. O autor reconstituiu a junção das diversas etnias que estruturaram a formação étnica da cultura cearense:

Ei, ei, ei, ei, Eis o índio, o brasilíndio, o ameríndio, o ameraba das tabas dos Tabajara, o morubixaba das praias dos Pitiguara. Eis, Pinzón de Castela, o meu arco, a minha flecha contra as tuas caravelas. Eis, Cabral, capitão da Lusamérica Real, a minha zarabatana contra as tuas naus. Eis, cavaleiros das cruces, o meu tacape contra os teus obuses. Eis, bandeirantes e corsários, o tuxaua dos iracemares, o xamã, o pajé tupi de Tupã, o Tupãjé, o Tupai de Iracema, a cunhã do cauim da jurema. Eis, Martim Moreno dos mares, ibérico caraíba, o tropicameríndio que sem-terra agora na terra se retriba. Trama, Tremembé. Olha a bala, Kalabaça. Vem das cucuias, Tapuia. Empunha a borduna e te entoca na duna. Vem praqui, Kariri. Pra Bitupitá, Pitaguary. Canta, Kantaruré. Canta teu canto de guerra, Kanindé. Maracá é de Tupã e maracatu também é teu, Tupi. Vambora, que agora nós – na voz de Zumbi ou de aramuru - somos todos um só, tomando o mocojó e cantando em nheengatu a macumba do torém do maracatu djágua de manin, o manima acecerê, o djágua de manin, o manima acecerê, ô jári mivê ô jári mivê. O djágua de manin, o manima acecerê, o djágua de manin, o manima acecerê, ô jári mivê ô jári mivê [...]. (GUILHERME, 2011)

O ator Mário Filho, que havia experienciado na Amazônia, junto a uma tribo, o cotidiano das famílias, trouxe para a cena a relação entre a ancestralidade e o corpo. Revela a imanência da cultura indígena, simbiose do homem com a natureza, todavia articula o veio ancestral com aspectos da vida contemporânea ao portar em cena um celular.

O ator aciona em cena o celular com o canto indígena e em seguida faz a circularidade dançando e riscando o círculo com o objeto. Brinca com o instrumento tornando-o vários signos, inclusive arma na instauração da luta:

Figura 97 - Espetáculo *Loa*, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte: Felipe Camilo

Após a cena do índio, marcada pelo rito da morte, o coro prepara e abre a cena da Aia, com palmas junto ao público. A instauração do terreiro para a dança da Aia, focalizada com muita ênfase nos quadris. Ao som dos tambores, numa evocação a Maria Padilha, encarna a potência telúrica e a força erótica do mito. Salienta a atriz Maria Isabel:

Acho que é muito forte a relação com a música, a forma, a movimentação do personagem, o corpo que ele cria, ele é afetado pela música, até nos nossos ensaios, a gente ensaiava com o tambor, ou com loas do maracatu. Acho que foi muito importante pra criar a Aia, a qualidade de movimento do personagem, que tónus ele tem, que vetor ele mexe no corpo, acho que foi muito a partir da música, eu sinto muito forte pra criação da Aia, e era muito livre também. (Entrevista concedida ao autor, 2014).

Trata-se de uma persona inventada pelo autor, visto que não está presente no folgado. Foi criada para afirmar a força da eroticidade da mulher negra, além de estabelecer uma equivalência com orixás da umbanda que personificam a força da pulsão de vida e paixão, a mulher dos sete homens, a Maria Padilha.

Figura 98 - Espetáculo *Loa*, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte: Felipe Camilo

Segundo a atriz e estudante Maria Isabel do curso de graduação em Dança do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, *Loa* foi

sua primeira experiência com o maracatu, pois antes ouvia falar do folguedo pela avó, mas nunca tinha presenciado nenhuma apresentação.

O maior ganho foi esse: ter conhecido o outro lado e ver como o teatro pode nos aproximar desse lugar, de composição, de criação, a partir desse pensamento, de pessoas que estão na periferia, de pessoas que estão fazendo coisas que desconhecemos [...] e quando Loa vem mostrar o que é que tem por trás da Rainha, o que é que tem por trás da Mucama, a gente acaba descobrindo, e eu, enquanto atriz, acabei descobrindo muito. (Entrevista Concedida ao autor, 2014).

Após a cena da Aia, ocorre simultaneamente duas ações. Instala-se a performance da capoeira de angola, executada pela brincante Rosana Estrela, filha do ator que performa o balaieiro Chicão Oliveira. A brincante também integra o grupo dirigido pelo Mestre Magnata, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Rosana Estrela juntamente com Bruno Capoeira instauram a ação, a dança, que muitas vezes é aberta a convidados ou até mesmo à participação do público, que faz a dança da capoeira de angola, celebrando a entrada em cena da Rainha do maracatu.

Figura 99 - Espetáculo Loa no IV Manifesta, no Teatro SESC-SENAC Iracema



Fonte: Facebook do IV Manifesta

A dança da capoeira dá relevo à preparação da Rainha para o ritual de coroação. O coro paramenta a Rainha ao som do berimbau e da dança da capoeira:

Figura 100 - LOA, Apresentação no Teatro Universitário



Fonte: Felipe Camilo

Após a Rainha ser paramentada, a Negra da Calunga pega a coroa e entoa o canto:

A nossa rainha vai se coroar
Com coroas de ouro e prata
Com coroas de nagô³⁶

Em vários maracatus cearenses, dentre eles os mais antigos — Az de Ouro (1937), Reis de Paus (1964) e Vozes da África (1980) —, a Rainha era sempre representada por um brincante do sexo masculino. A ação passou a constituir uma “tradição”, reforçada pela entrada dos maracatus no Carnaval de rua em 1936, somente por homens, permanecendo até o ano de 1988, momento em que uma mulher passa a também personificar a figura da rainha. Ato performativo de predominância do gênero masculino, o autor aproveita essa distinção para constituir um discurso em defesa dos gays, visto que muitos brincantes tinham essa opção e tornaram-se emblemáticos na memória

³⁶ Composição de domínio público, sem identificação do autor.

dos cortejos: Zé Rainha, Benoit, Alcides, Zequinha e Almeida. O autor aproveita a forte presença de gays nos maracatus para fazer contundente crítica à homofobia, ao preconceito de gênero, e faz um feliz acréscimo juntando o masculino e o feminino, enfatizando também a presença das rainhas protagonizadas por mulheres. A junção reforça-se no canto final que evoca orixás femininas:

Ei, ei, ei, Eis a rainha, a rainha retinta da tinta, que repinta de preta pintura a textura que a pele preta já tintura. Eis a cara-negrura de máscara-negrume tsnada em lume na encenação da negra nação em ação de coroação. [...] Por ofício e artifício de Oxumarê, durante três dias ao ano se abre na minha íris um arco-íris. Viro, então, ao inverso, sendo eu mesmo e o meu reverso. Sou diverso, mas gregário, a homem e o mulher, um encaixe dos avessos, completude dos contrários. Ei, machista: entre as damas do Paço sou eu a rainha-macho. Ei, racista, eu sou a negra de ouro, absolutista abolicionista, a diva divinal, a matriarca imemorial de manto, cetro e coroa, musa maior do poeta de todas as loas. Rainhas yabás! Dobalé! Iyá, yiê, yemanjá, yemanjanáina, odoiá, iabá! Yiê, iyá, lansã, ehparrei bárbara oiá! Eparrei oiá axé! Obá xi, oba xiré yá! Laroie! Salubá, Santana, Santa Nanã Buroquê! Ora ieiê ô, aiê iê. Oxum! Axé, Iyás de Olorum. Oduduwá! Axé, orixás. Axévoé! Savavá! SaravAxé! (GUILHERME, 2011)

A tradução plástica foi um dos pontos fundamentais para instauração da imagem. Procuramos os elementos semióticos essenciais para configurar a realeza: a coroa, o pálio e a postura da imagem perpassada pelo gesto das mãos e da dança no espaço-tempo da cena.

Figura 101 - Espetáculo *Loa*, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte: Felipe Camilo

O recorte da imagem expressa na figura 101 apresenta o momento em que a rainha já está coroada para iniciar sua evolução na passarela-rua. A encenação primou pela carnavalização, resignificando elementos da cultura-fonte.

Após o ritual de coroação, instala-se a cena do Balaieiro perspectivando a celebração, a festa realizada em íntima relação com os espectadores. A persona foi tecida pelo autor a partir da referência concreta do brincante do maracatu Az de Ouro — Mestre Juca do Balaio —, que ficou conhecido na cidade a partir de sua performance no carnaval de rua. Sua dança na avenida é matizada pela cadência e pelo carisma, ressaltando a comunicação com o público. Ainda dançando na maturidade de seus oitenta anos, Mestre Juca do Balaio tornou-se, em 2003, tema de sua nação, tendo como Loá “*Mestre Juca do Balaio*”, com música e letra do cantor e compositor Calé Alencar, composição que fecha a cena do espetáculo Loá.

Portando um balaio de frutas, o ator passa a constituir um banquete, simbolizando a fartura, e ao mesmo tempo, através do texto, faz uma veemente denúncia social, criticando os que detêm e retêm o poder sobre o alimento, a comida. O balaieiro faz a reversão socializando e partilhando as benesses, a fartura da natureza, distribuindo os frutos para todos da cidade:

Ei, ei, ei, Eis o balaieiro, com o açúcar das frutas, com as frutas do meu Mestre Juca, griot criador a emanar maná, manancial ancestral, balaio frugal. Eu sou que nem Mestre Juca e na minha cumbuca trago o manjar, frutas que tomei do usufruto dos reis, frutas que tirei do desfrute dos papas e dos magnatas paxás, frutas que usurpei da usura dos donos multimilionários, onipresentes mandatários do Velho e do Novo Mundo. Eis, proeminente proprietário, os pomos que arranquei do teu velho pomar. Eis, latifundiário, as sementes que hei de plantar de novo nos mocambos do novo quilombo. [...] Deus come comida de mandinga e tu, mendiga, esmoler da coxia, a santa ceia do Mestre Juca sacia. Come tudo, jeca-tatu do Buraco da Jia. Come o de-comer, Favela do Dendê. Come teu rango, comedor de calango, catador, morador de marquise, seca do 15, seca dos dois sete, seca dos três oito. Um, dois, três, meio e já! Ajax, carcará! Ó o a fruta, ó. Eu como e tu, magro Momo, come também os gomos. Vem, prova e desfruta. São os frutos de quem maracatuca pra quem no Siriará arataca também maracatuca. Vem – Evoé! — que eu vou. Eu vou, eu vou e tu também vai apanhar macaúba no Balaio. Eu vou, eu vou e tu também vai apanhar macaúba no Balaio. (GUILHERME, 2011)

A narrativa de Guilherme faz o cruzamento de tempos absorvendo a persona do brincante Mestre Juca do Balaio através da voz imaginária e do gestus épico, tecendo a crítica social, ensejando a fartura e o alimento para

todos. O ator Chicão Oliveira vivenciou intensivamente o processo de composição da persona. Revelou a singularidade de sua pesquisa a partir de forte entrega, motivado desde a primeira leitura do texto, em 2011.

Antes mesmo da concretização da encenação já tinha uma profunda identificação com a narrativa, passando a apresentar o texto do balaieiro na forma de solo em festividades, eventos e encontros. Um deles aconteceu de forma bem especial no Teatro José de Alencar no I Manifesta, em homenagem ao movimento cultural na cidade de Fortaleza chamado Massafeira.

Figura 102 - Espetáculo *Loa*, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno



Fonte e Foto: Felipe Camilo

Figura 103 - Espetáculo *Loa* no acampamento do *Salve o Cocó*



Fonte: Facebook da Crítica Radical

O ator salientou acerca da montagem e da estruturação de sua persona:

Para mim, especialmente, mestre Juca era uma referência. A primeira vez que saí no maracatu foi no Az de Ouro, inclusive eu saí com Eugênia Siebra e Ghil Brandão. Saímos de balaieiro, a gente ia com um balaio de pipocas, portanto ofertando, jogando pipocas para as pessoas que na oportunidade estavam presenciando aquele cortejo de maracatu e o mestre Juca estava vivo, mestre Juca era o balaieiro, portanto oficial do Az de Ouro, e foi uma grande alegria poder compartilhar o espaço cênico de rua com o mestre Juca. Agora eu buscar essa voz, eu me espelhar nesse mestre, nesse homem que levitava e muitas vezes a gente tinha a sensação de que mestre Juca levitava com o balaio na cabeça. Eu perguntava “Meu deus, eu vou levar isso para o teatro, como levar isso para o teatro?” Aí eu comecei a lembrar de coisas que eram muito presentificadas na minha vida, como o futebol, eu sempre gostei muito de narrar, a voz do narrador de futebol. Ele na ativa era também um contador de estória, o narrador de futebol. Eu comecei a lembrar das feiras da Gentilândia, quando eu vinha com meu pai, quando ele trabalhava na Emlurb³⁷, quando era vivo, e era uma grande feira, que tinha toda sexta, todo sábado aqui na Gentilândia e o feirante dizia “Banana, e olha a laranja e olha a pêra, e olha a maçã”, e aquela coisa ficou em mim e depois eu nunca imaginei que eu fosse me utilizar daquele símbolo, daquela linguagem para eu poder me expressar um dia no teatro. (Entrevista concedida ao autor, 2014)

Após a cena do balaieiro, os atuantes estimulam os espectadores para a festa, a cena de finalização, onde, juntos, dançam e cantam loas do maracatu, celebração coletiva do rito.

Figura 104 - Espetáculo *Loa no IV Manifesta*, no Teatro SESC-SENAC Iracema



Fonte e Foto: Henrique

³⁷ Empresa de Limpeza Urbana do município de Fortaleza.

Figura 105 - Espetáculo *Loa* no IV Manifesta, no Teatro SESC-SENAC Iracema



Fonte e Foto: Henrique Kardozo

A rua integra-se ao palco, os atuentes e os espectadores saem do teatro e seguem para a rua dançando e cantando. O cortejo torna-se festa, momento em que não há mais separação entre os atuentes e o público. Todos dançam e cantam, incorporando o sentido da ritualização coletiva. A jornalista e espectadora Andreia Costa argumentou acerca da encenação:

A montagem do espetáculo *Loa*, de Ricardo Guilherme, encenado às vésperas do Carnaval de 2013, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno traz um canto misto de homenagem, saudação e resistência. Sob a direção de Ghil Brandão, *Loa* fala sobre o Maracatu cearense. Sobre as tradições afros pulsantes, mas também sobre o que foi e o que é ser negro e índio no Ceará. Em cena mais que as loas, as danças e a coroação da rainha. Um convite de vivência mais próxima desses personagens, que nos faz imergir dentro de nós próprios. Não histórias individualizadas, mas de cada um de nós enquanto seres sociais. [...] *Loa* segue como um grito desesperado de visibilidade e respeito às tradições, às diferenças e ao ser humano. A loa segue seu ritmo de resistência, finca o pé e diz que veio para ficar. Depois de assistir ao espetáculo teatral, ver o Maracatu na Domingos Olímpio será bem diferente. (*Loa*, um espetáculo sobre resistência, Revista Pã, Online, 2013)

A montagem de *Loa* possibilitou ao grupo novas invenções. O intensivo processo, tangenciado pela liberdade criadora impulsionou e gerou outros contornos, outras dobras. Os atuentes passaram a experimentar os solos em lugares diferenciados, em teatros, espaços abertos na forma de intervenção social como aconteceu no acampamento do Parque do Cocó, área

de preservação ambiental. Não se prendeu ao espaço do teatro tradicional, ao contrário, vem se vitalizando nas ruas, provocando os sentidos do maracatu enquanto prática e performance que alcança sua força e potência na relação mais direta com a cidade, ao fazer ecoar o canto e a dança em forma de cortejo em espaço abertos: praças, terreiros e ruas.

Figura 106 - Espetáculo *Loa* no acampamento do Salve o Cocó



Fonte: Facebook da Crítica Radical

A intervenção dos atuantes com *Loa*, no Parque do Cocó, deflagrou um momento substancial para o grupo, visto que se tratava de aderir ao movimento de preservação de uma vital área ambiental da cidade de Fortaleza, que seria atravessada por um viaduto. Variados grupos da cidade acamparam no espaço, protestando contra o desmatamento feito de árvores centenárias. Acamparam vários segmentos sociais, conseguindo resistir durante mais de três meses a uma perversa política urbana da prefeitura da cidade, que em nome de um suposto progresso e de modernização resolveu provocar o desmatamento da área. Durante o período de ocupação houve expressiva adesão de artistas e ativistas, que através de suas ações promoveram encontros, debates, performances. Coube ao grupo da encenação de *Loa*, uma das intervenções artísticas realizada numa noite de profunda tensão diante da iminência da invasão dos policiais. A intervenção foi realizada numa calorosa e tensa festa, no sentido de demarcar coletivamente a defesa de um dos lugares fundamentais para a vitalidade, a saúde e o lazer na cidade de Fortaleza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro é maravilhoso porque é justamente o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade — a vida, a morte — e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como fazer louça de barro. (BROOK, 1999)

A imagem da espiral e o movimento que o símbolo suscita me inspiram à tessitura das considerações finais. Penso que começo e fim são espaços abertos, gerando dobras mais do que a conclusão de uma pesquisa. A possível finalização é o retorno para novas indagações, pois continuamos, em outros contextos, a pensar o fenômeno estudado, sobretudo quando é parte orgânica e atravessa nosso corpo-em-vida.

A travessia acadêmica, com seus enfrentamentos, recuos, estratégias, vazios, *insights* e novas descobertas, impulsionou-me ao pensamento e à leitura transversal do que nomeamos como objeto. Nesse horizonte, o contexto acadêmico vem contribuindo significativamente na perspectiva de compreender os interstícios dos processos criativos, apreendendo e tecendo reflexões acerca do Teatro Radical, sua inserção, intervenção estética e ética na cena contemporânea de Fortaleza. Chegado o ponto da pesquisa ora concretizada nessa escrita, emerge-se a percepção da força de um objeto efêmero, que revela suas marcas, singularidades e potências.

O Teatro Radical vem fazendo parte de minha vida de artista e pesquisador desde o período em que ingressei no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, em 1990. O curso me possibilitou as primeiras vivências e experiências, os primeiros encontros com a poética, tanto na condição de estudante, ensejando a formação de ator, quanto na condição de espectador, ao assistir no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, em Fortaleza, as montagens que impulsionaram o movimento da proposição cênica.

Ao retornar ao Curso de Arte Dramática como professor efetivo de História do Teatro, novas experiências foram se contornando e se desenhando. Passei a ter uma relação mais próxima e fecunda nos processos de montagens

com estudantes, tendo Ricardo Guilherme como parceiro. A relação adensou-se com a criação da Associação de Teatro Radicais Livres — assunto abordado no corpo da escrita —, quando conseguimos potencializar na cena da cidade o projeto de um teatro questionador, intensivo e focado na pesquisa de linguagem, bem como na procura de compreender as potências e singularidades da cultura local tendo como substrato as narrativas e as práticas espetaculares tradicionais.

Atravessado pela experiência com o objeto, procurei, e creio ainda estar procurando, tecer e ler determinados aspectos que os considero relevantes, sobretudo no que concerne ao pensamento a partir dos elementos singulares que tangenciam nossa cultura, como procurei abordar no terceiro capítulo ao focalizar o encontro com as narrativas cearenses em diálogo com as práticas tradicionais populares, tendo o maracatu como relevo. Nesse sentido, a pesquisa não se encerra aqui, visto que o fenômeno por si irradia outros campos de percepção e reflexão. Pensar e gerar uma escrita na qual o sujeito da pesquisa é também material e objeto tornou-se um desafio, pois é necessário agir, simultaneamente, com envolvimento e distanciamento, dialética do processo de investigação.

O presente estudo dá relevo ao Teatro Radical na cena da cidade de Fortaleza e nos permite enxergar com mais propriedade a dimensão do teatro local organizado por um coletivo de grupos, atores, atrizes, encenadores, dramaturgos e técnicos que vêm sempre lutando por espaços de formação, por políticas públicas, além de inserções dos trabalhos em lugares diferenciados da cidade, contribuindo, assim, para a descentralização do acesso à produção artística. O espaço-tempo da cena, materialização necessária para a gravitação e o “bios” do teatro, vem sendo adensado por experimentações de linguagem realizadas por artistas das mais variadas tendências de pesquisa. É nesse contexto que o Teatro Radical, campo de profícua pluralidade de ações, vem fazendo sua inscrição histórico-social, estética e ética.

O Teatro Radical, tendo como um dos seus princípios basilares a artesanaria da cena, a prática contínua e a relação com o espectador, conseguiu gerar vários e diversificados trabalhos cênicos, desde os primeiros experimentos, em 1990, até o ano de 2013, com a recente montagem de *Loa*.

Percebe-se no curso dessas duas décadas e meia de ação que o Teatro Radical proporcionou à cena de Fortaleza discussões intensas, tornando-se fundamental para a dinâmica da vida teatral na cidade.

A poética do Teatro Radical não se fechou na pessoa de Ricardo Guilherme. Ao contrário, impulsionou, através de encontros, partilhas e interlocuções, a prática de vários atuantes da cena, que puderam exercer funções diferenciadas como atuantes, encenadores, dramaturgos e pesquisadores. A relação com os espectadores, antenas da recepção, foi sempre buscada, estimulando-nos a pensar juntos na força da obra de arte enquanto espaço-tempo fundamental para a tessitura das reflexões críticas.

A intensa entrega do autor e articulador Ricardo Guilherme, configurando em sua trajetória uma fecunda produção cênica como ator, encenador, dramaturgo e historiador, lança-nos o desafio de sempre manter acesa a chama do teatro à luz de uma atitude ética e estética. O que foi tecido nas relações de criação entre os artistas que mantiverem contato com Guilherme foi o sentido da partilha, do saber articular com as gerações o alimento gerado no movimento da experiência. No tempo presente, ao olharmos o fluxo-memória através das imagens e dos discursos, percebemos quais foram os frutos colhidos dessa jornada matizada pela força prática.

A pesquisa teórica em teatro torna-se fundamental na tentativa de compor e lançar, tanto para o tempo presente quanto para as gerações vindouras, um olhar estético, ético e crítico, que faça suas dobras para além do instante efêmero da cena. Nesse sentido, a escrita desse trabalho é fruto do diálogo com o significativo material que emergiu a partir da história do teatro local. Trata-se de um grande desafio lançar para o leitor parte do material produzido pelo Teatro Radical, e, assim, somar reflexões acerca dos processos da cena contemporânea cearense e contribuir nos campos de pesquisa e historiografia teatral.

No tempo presente, mesmo sem estarem vinculados a uma instituição que represente o pensamento de um coletivo, os atuantes que compunham a Associação de Teatro Radicais Livres, ou os atores e atrizes da cidade que tiveram contatos com a prática, adensaram a força fecunda da poética radical. Os processos criativos, as mostras realizadas, as apresentações e as pesquisas acadêmicas que foram e estão sendo geradas

materializam o estado de arte, a potência, a intervenção estética e política do Teatro Radical na cena da cidade.

No curso desse tempo de relação e criação, os atuantes da associação adquiriram singularidades — modos próprios de ler e praticar a poética. Nesse sentido, a poética foi esteio para pensar e praticar a linguagem do teatro com um olhar de interrogação, de procura e de demarcação de posicionamentos face à cena e ao mundo social que nos circunda.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Suzy Élide Lins de. **Dialogismo e processos de (auto) formação em teatro: o elogio da experiência.** 2013. 203f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação Em Educação Brasileira da UFC, Fortaleza, 2013.

_____. Entrevista com Ricardo Guilherme. Fortaleza, 2012.

ALVES, Nilda; CIAVATTA, Maria (Org.). **A Leitura de Imagens na Pesquisa Social.** São Paulo: CORTEZ Editora, 2004.

AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro (RJ): Editora FGV, 2006.

ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor (Org.). **Poéticas Teatrais: territórios de passagem.** Florianópolis: Design Editora/FAPESC, 2008.

AQUINO, Herê. **Para Repensar a Cultura.** Diário do Nordeste, Fortaleza, 16 mar. 2003. Caderno 03.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular.** São Paulo (SP): Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos).

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud, Teatro e Cultura.** Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ARAÚJO, Orlando. **A Serpente rodrigueana e o arquétipo da alma humana.** Diário do Nordeste, Caderno 3: Fortaleza, 1999.

ARRAIS, Thiago. **No Lucro.** Jornal O Povo, Caderno Vida e Arte, Fortaleza, 2002.

_____. **O Sentido do Rá!.** Jornal O Povo. Fortaleza, 15 ago. 2002. Caderno Vida e Arte.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo, Ed. Max Limonad Ltda, 1987.

_____. **Escritos de Antonin Artaud.** Porto Alegre: L&PM Editores LTDA, 1988.

ASLAN, Odette. **O ator no Século XX.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins fontes, 1996.

BAIOCCHI, Maura. **Butô: Dança Veredas D`Alma**. Editora Phalas Athena: São Paulo:1995.

BAKHTIN, Mikail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo, Brasília: Hucitec/EDUNB, 1996.

BARATA, José de Oliveira. **Estética Teatral**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

_____. **Queimar a Casa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

_____; SAVARESE, Nicola (Org.). **A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas (SP): Hucitec, 1995.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre o Estado e cultura no Brasil**. Ijuí (RS): Unijui, 1998.

_____. **Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”: o público e o privado, O público e o privado - Revista do PPG em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará**, n. 2. jul./dez. 2003.

_____. **A modernização da cultura: política para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987– 1998)**. Fortaleza (CE): Imprensa Universitária, 2005. (Coleção Nossa Cultura).

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Escritos sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARROS, José da Assunção. **O campo da história**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2004.

BARONAS, Roberto; GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.). **Análise do Discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos (SP): Clara Luz, 2007.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Museu da Imagem e do Som, 1996.

BASÍLIO, Astier. **Tudo o que não for teatro me aborrece**, Nelson Rodrigues, de Ricardo Guilherme. In: **FESTIVAL NORDESTINO DE TEATRO DE GUARAMIRANGA**, 20., 2013. Guaramiranga (Ce).

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. 5. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense: 1994. Obras Escolhidas.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BHABA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BIÃO, Armindo; GREINER, Cristine (Org.). **Etnocenologia**. São Paulo: Annablume, 1999.

BLANCO, Armindo. **O homem brasileiro**. Jornal O Dia D: Rio de Janeiro, 20/07/1991.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **O Arco Íris do Desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BONFIM, Roberta Teatro Radical. Fortaleza: 2005. In: QUINTO, Maria Ednéia Gonçalves. **As Significações sobre o Trabalho da Imaginação na Artesania da Cena do Teatro Radical Brasileiro, orientado por Ângela Bessa Linhares**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, 2006.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2006.

_____. **A Cinética do Invisível**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza: tradições e mutações**. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a Máscara**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade**. São Paulo (SP): Cia. das letras, 1999.

BORNHEIM, Gerd a. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Dialética**. Porto Alegre: Globo, 1983.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin Conceitos-Chave**. São Paulo (SP): Editora Contexto, 2008.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a Artesania de ator: caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BRASIL, José de Ipanema Pompeu de Souza. **O Ator radical: fabulação, presença e mito**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BRAVOS, Kelsen. **A subversão de Moacir**. Jornal O Povo, Caderno Vida e Arte, Fortaleza: 2000.

_____. <http://kelsenbravos.blogspot.com.br/2012/10>.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2011.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2001.

BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR editor, 2005.

_____. **Hibridismo cultural**. Porto Alegre (RS): Editora Unisinos, 2006.

CABRAL, Biange *et al.* (Org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CACCIATORE, Olga. **Dicionário de cultos Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitário, 1988.

CALDAS, Alberto Lins. **Oralidade, texto e história**. São Paulo (SP): Edições Loyola, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo (SP): Edusp, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação humana**. São Paulo: Stúdio Nobel, 1997.

CANTORA CARECA. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 1995. Caderno Vida e Arte, 1995.

CARNEIRO, Mário Henrique Thé Mota. **Reis, rainhas, calungas, balaios e batuques: Imagens do maracatu Az de Ouro e suas práticas educacionais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1995.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição**. Fortaleza (CE): Edições LEO, 2006.

_____. **Mestres da cultura tradicional popular do Ceará**. Fortaleza (CE): Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2003. (Série Documentos).

_____. **Mestres da cultura tradicional popular**. Fortaleza (CE): Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. (Coleção Nossa Cultura).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro (RJ): Itatiaia, 1993.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro (RJ): José Olímpio, 1976.

_____. **Made in África**. São Paulo (SP): Global Editora, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitária, 1982.

_____. **A cultura no plural**. Campinas (SP): Papyrus, 2005. 187p.

_____. **A invenção do cotidiano 1, artes de fazer**. Rio de Janeiro (RJ): Editora Vozes, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Editora Brasiliense, 1987.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2007.

_____. **Work In Progress**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 1996.

COSTA, ANDREIA. **Loa Um Espetáculo sobre a Resistência**. Fortaleza: Revista Pã (Online), N° Edição 2013. [www.http://parevistapa.org/revista](http://parevistapa.org/revista).
<http://parevista.org/revista/index.php/edicoes/>

COSTA, Gilson Brandão. **A Festa é de Maracatu: Cultura e Performance no Maracatu Cearense**. 2009. 196f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

_____. **Teatro Radical: raízes em cena**. Mamíferos, N° 1: Fortaleza: 2009.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1998.

COSTA, Marcelo Farias (Org.). **Teatro na Terra da Luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

_____. **Teatro em Primeiro Plano**. Fortaleza: Grupo Balaio, Casa da Memória Equatorial, 2007.

CRUZ, Danielle Maia. **Sentidos e significados da negritude no maracatu Nação Iracema**. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo (SP): Edusc, 2002.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro (RJ): Rocco, 2001.

_____. **Carnaval, malandros e heróis**. Rio de Janeiro (RJ): Rocco, 2001.

_____. **Universo do carnaval: imagens e reflexões**. Rio de Janeiro (RJ): Edições Pinakhotekhe, 1981.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro (RJ): Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DEPOIMENTO de Cícero Teixeira Lopes, Fortaleza 2013.

Diário do Nordeste. **A Epopeia da Cearensidade**. Caderno 3: fortaleza, 29/07/2000.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o Actor**. Lisboa: Hiena Editora, 1993.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Fortaleza: Edições UFC/ Tempo Brasileiro, 1983.

_____. **L`Acteur**: Esquise d'une sociologie du comédien. França: Edições Gallimar, 1965.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 1998.

- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1998.
- _____. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2003.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1991.
- ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. São Paulo (SP): Zahar, 1986.
- FAISSAL, Luiz Noronha Rogério. **A Construção do Espetáculo**. Rio de Janeiro (RJ): Aeroplano, 2000.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Acerca de la Teatralidad**. Buenos Aires: Ediciones Nuevas Generación, 2003.
- FERRACINE, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.
- _____. **Ensaio de Atuação**. São Paulo (SP): Editora Perspectiva: 2013.
- FERREIRA, Jerusa Pires. O Judeu Errante: A Materialidade da Lenda. **Revista Olhar**, ano 2, n. 3, Jun. 2000.
- FESTIVAL NORDESTINO DE TEATRO DE GUARAMIRANGA. **Jornal Beija-Flor**, Guaramiranga, 15 set. 2001.
- FESTIVAL SOLOS FÉRTÉIS. Edição 2012. Disponível em: <<http://solosferteis.blogspot.com.br/>>.
- FLASZEN, Ludwin; MOLINARI, Renata; PILLASTRELI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowsky 1959-1969**. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- FREIRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro (RJ): Record, 2000.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- FONTELES, Luís. **Teatro Radical Brasileiro**. Entrevista transmitida ao vivo pela Rádio Universitária da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 1990. Transcrita pelo autor.
- FORTUNA, Marlene. **A Performance da Oralidade Teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.
- GADAMER, Has-Georg. **A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GAYOTTO, L.H. **Voz, partitura da ação**, São Paulo, Summus, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. **O saber local**. Rio de Janeiro (RJ): Editora Vozes, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

GIL, José. **Movimento total, o corpo e a dança**. São Paulo (SP): Iluminuras, 2005.

_____. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GREINER, Cristine. **Butô, pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GOMES, Vanéssia. Os Fundamentos na Rua: Grupo Teatro de Caretas e seu pensamento. **Revista Artesania e Cena**, FESTIVAL DE TEATRO DE FORTALEZA, 7., Fortaleza, 2011.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. Festas, Memórias e Representações. In: LOBATO, Lúcia; OLIVEIRA, Érico José Sousa de (Org.). **Cadernos do Gipe-Cit**: grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC, 2008. n.20. p. 44-52. Disponível em: <http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2020.pdf>.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 1987.

GUILHERME, Ricardo. **Teatro Radical Brasileiro**. Correio Braziliense, Brasília, 1988.

_____. **Teatro Radical Brasileiro**. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 24 fev. 1991. Caderno Vida e Arte.

_____. **68.com.br**. Fortaleza: 1999. Cópia cedida pelo autor, texto encenado, mas não publicado.

_____. **A**. Fortaleza, 2000. Texto encenado, mas não publicado.

_____. **A Divina Comédia de Dante e Moacir**. Fortaleza, 2000. Cópia cedida pelo autor, texto encenado, mas não publicado.

_____. **A Invenção do Radical**. **Jornal O povo**, Fortaleza, 22 dez. 2008. Páginas Azuis. Entrevista.

_____. **A Menina dos Cabelos de Capim**. 3. ed. Fortaleza (CE): Editora Fundação Demócrito Rocha, 2011.

_____. **Curso de Encenadores Radicais**. Transcrição e revisão em fevereiro de 2002. Fortaleza, 2000.

_____. Entrevista ao jornalista Luís Fonteles. Fortaleza: Rádio Universitária, 1990.

_____. Entrevista à atriz e educadora Ruth Guimarães. Fortaleza (CE), 1995.

_____. Entrevista a Gilson Brandão Costa, Fortaleza (CE), 2013.

_____. Entrevista ao jornalista Magela Lima: História MIS. Fortaleza (CE): Secretaria da Cultura/ Gráfica LCR, 2011.

_____. **Iracema**. Fortaleza (CE): Editora Fundação Demócrito Rocha, 2002.

_____. **Iracemãe**. Fortaleza, 2005. Cópia cedida pelo autor, texto encenado, mas não publicado.

_____. **LOA**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010.

_____. **Merda!** Fortaleza, 2001. Cópia cedida pelo autor, texto não publicado.

_____. **O ator e sua sombra**. **Jornal O Povo**, Fortaleza 23 dez. 1989. Caderno Cultura.

_____. **Ramadança**. Fortaleza, 2002. Cópia cedida pelo autor, texto não publicado.

_____. **Tempo Temporão**. Fortaleza, 2001. Cópia cedida pelo autor, texto encenado, mas não publicado.

_____. **Teatro Radical**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2008.

_____. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUIMARÃES, Ruth. **Entrevista com Ricardo Guilherme sobre o Teatro Radical Brasileiro**. Fortaleza (CE), 1995.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro (RJ): DP&A Editora, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2003.

HASTRUP, Kirsten. O Conhecimento Incorporado. **Revista Repertório: teatro & dança.** Salvador, ano 13 n. 14, 2010. p.74-79. Tradução de Gilberto Icle. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4668/3487>>.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONÓRIO, Erotilde (Org.). **História do Teatro no Ceará, através de grupos e companhias, 1967, a 1997.** Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto/Ce, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa.** São Paulo: Editora Objetiva, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAIR, Ferreira dos Santos. **O que é Pós-Moderno.** São Paulo (SP): 1995.

JAMESON. Fredric. **Modernidade Singular.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOCA, João Andrade. **Diário de montagem do ator.** Fortaleza: 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da Imagem.** Campinas (SP): Papyrus Editora, 1996.

JONATHAS, André; SOUSA, Sérgio de. No faz-de-conta do tablado: entrevista de Ricardo Guilherme. **Revista Bússola**, ano I, n. 1, 01 jun. 2007. Editora Georotas.

JOSÉ, Luiz dos Santos. **O que é cultura.** São Paulo (SP): Brasiliense, 1994.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KEISERMAN, Nara. Pressupostos para o treinamento do ator num Teatro gestual narrativo. **Revista Percevejo**, Rio de Janeiro v. 1, n. 2, jan./jun. 2009. 11p. disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/528/471>>.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LIMA, Magela. **Ceará em primeiro plano. Diário do Nordeste**, Fortaleza, 15 jan. 2009.

_____. **Radicais entram em cena. Jornal O Povo**, Fortaleza, 10 dez. 2004.

_____. **Entrevista**. Publicada pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), Fortaleza: Secretaria de Cultura do Ceará, 2010.

LINS, Daniel. DNA: **Deleuze-Artaud-Nietzsche**. Jornal O Povo, Caderno Opinião: Fortaleza, 13/01/2002.

LUIZ, Macksen. **Pelas estradas da oralidade**. Jornal do Brasil, RIO DE JANEIRO: 26/06/1991).

KOSSOY, Bóris. **Fotografia e história**. São Paulo (SP): Atelié Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da Fotografia**. São Paulo (SP): Atelié Editorial, 2007.

MACIEL, Júlio. **A VOLTA DE NÃO VERÁS PAÍS NENHUM**. Diário do Nordeste, Segundo Caderno: Fortaleza: 01/12/ 1987.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo (SP): editora Ática, 1998.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo (SP): Global Editora, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscado no teatro**. Belo Horizonte (MG): Autentica editora, 2010.

MALETTA, Ernani de Castro. **A Formação do Ator, para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo horizonte. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

MARANHÃO, Émerson. **Hóstia Profana**. Jornal O Povo, Caderno Vida e Arte, Fortaleza, 1999.

MARINIS, Marco De. **Compreender El teatro**. Argentina: Editora Galerna, 1997.

_____. A Direção e sua Superação no Teatro do Século XX. In: ENCONTRO MUNDIAL DE ARTES CÊNICAS, 1998, Belo Horizonte: ECUM, 1998, 11p.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza**. 2008. 225f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2008.

MENDES, Edilberto. A Mecanização da Vida. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 16 nov. 2004. Caderno Vida e Arte.

- MEYERHOLD, V. **Teoria Teatral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- MICHALSKY, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MILLARCH, Aramis. Guilherme leva em solo no palco o “Sargento Getúlio”. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jul. 1991. Caderno Almanaque.
- MONTE, Airton. **Nelson Rodrigues mais radical do que nunca**. Jornal o Povo, Caderno Vida e Arte, Fortaleza, 1993).
- MORETZSOHN, Carmem. **Um sargento para a mitologia do poder e da força**. Jornal de Brasília, Caderno 2: DF, 04/07/1991.
- MUNIZ, Mariana de Lima e. **La Improvisación como Espectáculo, principales experiencias y técnicas aplicadas a Lá Información de la actor improvisador**. 2004. 398f. Tese (Doutorado em Filologia) - Facultad de Filología y Letras, Departamento de Filología, Universidad de Alcalá, Madrid (Espanha), 2004.
- NETO, Lira. **Um Teatro Puro e Transgressor**. Jornal O Povo, Vida e Arte: Fortaleza, 30/04/1999.
- NICOLETTI, Adélia. **Da Cena ao Texto: Dramaturgia em processo colaborativo**. 2005. 219f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, USP, São Paulo, 2005.
- _____. (Org.). **Luis Alberto de Abreu: Um teatro de pesquisa**. São Paulo; Editora Perspectiva, 2011.
- NOGUEIRA, Emanuel. **Montagem Radical**. Jornal O Povo, Fortaleza, 2003. Caderno Vida e Arte.
- NUNES, Celso. **Teatro como missão**. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 12 set. 2011.
- NUNES, Luiz Artur. **Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral**. **Revista Percevejo**, ano 8, n. 9, Rio de Janeiro (RJ), 2000.
- NUNES, Henrique. **A Identidade Cearense no Palco**. **Diário do Nordeste**, Caderno 3, Fortaleza, 2001.
- OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo (SP): Beca, 2001.
- OLIVEIRA, Chicão. Entrevista à Gilson Brandão Costa, Fortaleza (CE), 2013.
- ORLANDI, Eni. **A análise do discurso: princípios e procedimentos**: Campinas; Pontes, 2005.

PAIVA, B. de. **Espetáculo Apareceu a Margarida**. Imprensa Universitária: UFC: Fortaleza/CE: 1984. Folder.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1999.

_____. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2003.

_____. **O teatro no Cruzamento das Culturas**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2009.

_____. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINTO, Davi de Oliveira. **A música-gestus nos espetáculos *Esta noite Mãe Coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny***. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

_____. **A Cena Interrogada: uma leitura de O Guesa Errante ou... a partir do Gestus**. 2012. 568f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, Belo Horizonte: 2012.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. In: _____. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, n. 14, fev. 1997. p. 25-39.

PRACIANO, Ivonilo. **A pobreza rica do Teatro Radical**. Jornal O Povo, Caderno 2, Fortaleza, 1994.

PRADIER, Jean Marie. **La Scène et la fabrique des corps**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

QUINTO, Maria Ednéia Gonçalves. **As significações sobre o trabalho da imaginação na artesanaria da xena do Teatro Radical Brasileiro**. 2006. 340f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo> Editora 34, 2009.

REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA. Ano 2, n. 3, 1998. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA, Ano 2, n. 3, 1999. Salvador: universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, (SP), 2007.

RODRIGUES, Eliézer. **Sargento Getúlio, a sintaxe da emoção**. Diário do Nordeste: Fortaleza, 24/03/1991.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete**. Rio de Janeiro (RJ): Funarte, 1997.

RODRIGUES, Nelson. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993. Volume único.

_____. **A Vida Como Ela É**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

RIOS, Delano. **Novamente RADICAL**. Diário do Nordeste, Fortaleza (CE), 2005.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo: Cosacnayfy, 2009.

_____. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. **Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2003.

_____. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SAVINI, Marcos. **A Cantora Careca Radical**. **Jornal de Brasília**, Brasília, 05 maio 1995. Caderno 02.

SIEBRA, Eugênia. **Solo A**. Fortaleza: 1999. Entrevista.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro. **Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular, e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construção de si e autoria**. 2010. 276f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Ipojucan Pereira da. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**: caminhos para um sistema pessoal de atuação. 132f. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2008.

STANILÀVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **A Construção do Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **A Criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Manual do ator**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2001.

SODRÉ, Milene. **Ruth Guimarães retrata a essência feminina no espetáculo As Idades da Loba**. *Correio Braziliense*, Brasília, 01 jul. 2012. Especial para o Correio Braziliense.

SOUZA, Mailma. **IKS SOMOS TODOS**. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 30 mar. 1999.

SOUZA, Simone (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza (CE): Fundação Demócrito Rocha, 2000.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo (SP): Cosacnaify, 2001.

TEIXEIRA, Fran. **Breves Notas sobre o trabalho em teatro: princípios e procedimentos do Teatro Máquina**. *Revista Artesania e Cena*, FESTIVAL DE TEATRO DE FORTALEZA, 7., Fortaleza, 2011.

TEATRO RADICAL. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 2000.

_____. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 18 set. 2005.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo (SP): Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo (SP): Paz e Terra, 2000.

VALDÍVIA, Jaqueline. **Denise Stoklos**: uma noção de ator: reflexões a partir do teatro essencial. 2007. 114f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

VALÉRIA DE ALBUQUERQUE: **Sobre o processo de montagem da peça Valsa N° 6**. Fortaleza: 21 abr. 2013. Depoimento.

VALLIN, Béatrice Picon. **A Arte do Teatro entre tradição e vanguarda**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/ Letra e Imagem, 2006.

VASCONCELOS, Reginaldo. **Teatro Radical**. Jornal O Povo, Fortaleza, 25 jun. 1999. Caderno Vida e Arte.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo ente arte e ciência**. Campinas (SP): Autores Associados, 1998. (Coleção Polêmicas do nosso tempo).

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Campinas (SP): Editora Hucitec, 1997.

_____. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADAS REALIZADAS PELO AUTOR EM 2012, 2013 e 2014:

- **Cícero Teixeira Lopes**
Ator e professor, foi estudante do Curso de Arte Dramática, 1994-1995. Realizou com o Teatro Radical as montagens: A Cantora Careca, A Serpente, Obscenias, Viúva Porém Honesta, Era Uma vez Nós Dois, O Casulo e A Larva.
- **Chicão Oliveira**
Ator, contador de história, foi estudante do curso de Arte Dramática 2002-2003. Realizou as montagens com O TR: Vestido de Noiva, @ e Loa.
- **Eugênia Siebra**
Atriz, performer, artista plástica. Foi estudante do Curso de Arte Dramática em 1990-1991, membro da ATRL e realizou várias montagens com o TR: 68.com.br, A, Merda, Loa, dentre outras.
- **João Andrade Joca**
Ator, diretor, professor, com vasta produção em teatro, cinema. Realizou com O TR a montagem: Babel Solo Número 1 e Curral Grande.
- **Luiza Torres**
Atriz, educadora, foi membro da ATRL. Realizou várias montagens com o TR: A Menina dos Cabelos de Capim, Iracema, Loa
- **Suzi Élide**
Atriz, diretora, dramaturga, doutora em Educação, foi estudante do Curso de Arte Dramática em 1990-1991. Membro da ATRL, realizou várias montagens com o TR: 68.ccom.br, Tempo Temporão, Meiry Love

- **Ricardo Guilherme**
Ator, diretor, encenador, poeta, jornalista e criador da poética do Teatro Radical Brasileiro, com mais de cem montagens realizadas.
- **Isabel Oliveira**
Atriz, dançarina e estudante do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte/UFC, realizou a montagem Loa.
- **Wescli Psiquê**
Ator e estudante da graduação em Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte/UFC, realizou a montagem Loa.
- **Renato Andarilhus**
Ator e estudante da graduação em Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte/UFC, realizou a montagem Loa.
- **Tito Freire**
Dentista, foi estudante do Curso de Arte Dramática, 1994-1995. Realizou com o TR a montagem A Cantora Careca

ANEXO**TEATROGRAFIA DO TEATRO RADICAL - 1990 - 2013**

- 1. CÍRCULO DE FOGO**, de Ângela Linhares. Atuação: Graça Freitas, Ainda Marsipe, Antônio Rodrigues e Chico Alves. Direção: Ricardo Guilherme. Grupo Independente de Teatro Amador/GRITA. Teatro IBEU-Centro. 1990 (20/outubro).
- 2. VALSA NÚMERO SEIS**, de Nelson Rodrigues. Atuação: Valéria Albuquerque, Fabíola Liper, Sandra Albano e Marcos Maciel. Direção: Ricardo Guilherme. Iluminação: Ricardo Guilherme e Álvaro Neto. Figurino: Valéria Albuquerque. Grupo Pesquisa. Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. 1990 (01/dezembro).
- 3. SARGENTO GETÚLIO**, de João Ubaldo Ribeiro. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme. Assistência de Direção: Ivonilson Borges. Iluminação: Ricardo Guilherme e Álvaro Neto. Figurino: Valéria Albuquerque. Grupo Pesquisa. Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. 1991 (09/março)
- 4. QUARTETO**, de Heiner Muller. Atuação: Eugênia Siebra, Gil Brandão, Karlo Kardoza, Suzy Élida, Socorro Amarante, Carri Costa, Márcia Oliveira, Magno César. Figurino: Carri Costa. Direção e Iluminação: Karlo Kardoza. Curso de Arte Dramática/UFC. Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. 1991 (20/dezembro).
- 5. 22+70**, compilação de textos de Menotti Del Pichia, Mário de Andrade, Graça Aranha, Frederico Moraes e Oswald de Andrade. Atuação: Valéria Albuquerque, Arnaldo Matos e Renato Severo. Figurino: Valéria Albuquerque. Direção: Ricardo Guilherme. Grupo Pesquisa. Espaço de Convivência do Sesc (Clarindo de Queirós). 1992 (27/novembro)
- 6. FLOR DE OBSESSÃO**, de Nelson Rodrigues. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme. Assistência de Direção: Sônia Vitorino, Iluminação: Ricardo Guilherme e Álvaro Neto, Figurino: Garcia Júnior, Adereços: Valéria

Albuquerque.Grupo Pesquisa.Teatro Universitário (Blumenau/SC). 1993 (05/julho).Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno.1993 (07/agosto)

7. PRANTO PELA MORTE DE INÁCIO, de Garcia Lorca.(parte do espetáculo Cantares de Espanha, com textos de Cervantes e Garcia Lorca, dentre outros, direção geral de Sandra Albano).Atuação: Ricardo Guilherme e ClertonFigurino: Sandra Albano.Direção: Ricardo Guilherme,Sociedade Vicente Pinzon.Teatro José de Alencar,1993

8. A CANTORA CARECA, de Eugene Ionesco.Atuação: Tito Freire, Demitri Túlio, Hertenha Glauce, Cícero Teixeira Lopes, Graça Garbo, Ana Maria Cali, Temóteo Monte, Larissa Carvalho, Helma Aretuza, Eliane Holanda, Paulo Olivian (depois subnstituído por Hilda Brasil) e Gutembergue de Souza. Assistência de Direção: Demitri Túlio e Tito Freire,Iluminação: Ricardo Guilherme e Álvaro Neto,Direção: Ricardo Guilherme, Curso de Arte Dramática/UFC,Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno,1994 (03/setembro).

9. PESSOA PERSONA, de Fernando Pessoa.Atuação e Direção: Ghil Brandão, Iluminação e Assistência de Direção: Karlo Kardozo,Figurino: Silza Freire,Cia. Pessoas de Teatro, Salão da Embaixada de Portugal (Brasília/DF),1995,Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno

10. A LIÇÃO, de Eugene Ionesco. Atuação: Ricardo Guilherme e Ruth Guimarães,Direção e Iluminação: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Élide Lins de Almeida,Grupo Pesquisa,Casa do Teatro Amador e Sala FUNARTE (Brasília/DF).1996

11. FRAGMENTOS DE DEPOIS DO FIM, de Ricardo Guilherme. Atuação: Ruth Guimarães e Elizete Teixeira Direção: Ricardo Guilherme,Grupo Menospausa (Brasília),Teatro de San Fernando (Buenos Aires/Argentina),1996, Foyer da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, 1998

12.CONTOS DE OUVIR DIZER, de Ricardo Guilherme.Atuação: Eugênia,Siebra, Suzy Elida Lins de Almeida e Cícero Teixeira Lopes,Figurino:Direção e Iluminação: Karlo Kardozo,Cia. Pã.Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno./outubro

13. OLARIA DO TEMPO, de Ângela Linhares e Ricardo Guilherme. Atuação: Ricardo Guilherme, Eugênia Siebra e Tito Freire, Direção: Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo, Figurino: Eugênia Siebra, Iluminação: Karlo Kardozo, Grupo Pesquisa, Teatro do Centro de Convenções e Teatro José de Alencar, 1996

14. É PROIBIDO NASCER EM BRASÍLIA, de Nelson Rodrigues. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Iluminação e Assistência de Direção e Dramaturgia: Karlo Kardozo, Assistência de Direção: Suzy Elida Lins de Almeida, Grupo Pesquisa, Sala FUNARTE (Brasília/DF), 1996 (13/dezembro), Casa do Teatro Amador (Brasília/DF), 1997 (25/julho)

15. BRAVÍSSIMO, de Nelson Rodrigues. Atuação, Direção e Transcrição, dramaturgica: Ricardo Guilherme, Iluminação e Assistência de Dramaturgia e Direção: Karlo Kardozo Assistência de Direção: Suzy Elida Lins de Almeida, Figurino: Marcelo Santiago (1ª fase) e Silza Freire (2ª fase), Assessoria de análise textual: Hertenha Glauce e Maria Castro. Grupo Pesquisa. Teatro Morro do Ouro. 1997 (30/novembro)

16. LA MARISTO, de Fernando Pessoa. Atuação: Eugênia Siebra, Karlo Kardozo e Iraneide Oliveira, Direção e Iluminação: Karlo Kardozo, Figurino: Cia. Pã, Auditório da Casa José de Alencar, 1997.

17. AMAR, VERBO IRREGULAR, de Ricardo Guilherme. Atuação: Hertenha Glauce e Cícero Teixeira Lopes, Direção e Figurino: Suzy Élide Lins de Almeida, Grupo Pesquisa/Associação de Teatro Radicais Livres, Teatro da Praia, 1998 (13/abril)

18. OS FIGOS DA FIGUEIRA, de Ricardo Guilherme, Atuação: Suzy Élide Lins de Almeida e Eugênia Siebra, Figurino: Direção e Iluminação: Karlo Kardozo, Cia. Pã / Associação de Teatro Radicais Livres. Teatro da Praia, 1998 (15/abril)

19. 68.COM. BR, de Ricardo Guilherme. Atuação: Ricardo Guilherme, Suzy Élide Lins de Almeida, Eugênia Siebra, Ghil Brandão e Eduardo Braga, Direção: Ricardo Guilherme, Iluminação e Assistência de Direção: Karlo Kardozo, Figurino: Silza Freire, Grupo Pesquisa, Cia Pã e Pessoas de Teatro/Associação de Teatro Radicais Livres, Teatro José de Alencar, 1998 (13/dezembro), Teatro Radical, 1999 (15/abril)

20. A SERPENTE, de Nelson Rodrigues. Atuação: Ednéia Gonçalves, Lua Ramos, Guta Cruz, Cícero Teixeira Lopes e Tom Dantas, Direção: Ghil randão, Iluminação: Ricardo Guilherme e Álvaro Neto, Figurino: Silza Freire, Supervisão: Ricardo Guilherme, Curso de Arte Dramática /UFC, Teatro do IBEU/Centro, 1999 (21/janeiro)

21. A, de Ricardo Guilherme (versão 2). Atuação e Figurino: Eugênia Siebra, Direção: Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo, Iluminação: Karlo Kardozo, Grupo Pesquisa, Cia. Pã/Associação de Teatro Radiais Livres, Teatro Radical, 1999 (29/novembro)

22. A MENINA DOS CABELOS DE CAPIM, de Ricardo Guilherme. Atuação: Hertenha Glauce, Renata Gomes (depois substituída por Luiza Torres), Ednéia Gonçalves e Cláudio Pertebo, Figurino: Marcos Amaral e Lana, Direção: Karlo Kardozo, Cia. Pã/ Associação de Teatro Radicais Livres, Teatro Radical, 2000 (05/fevereiro)

23. A DIVINA COMÉDIA DE DANTE E MOACIR, de Ricardo Guilherme, Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Elida Lins de Almeida e Karlo Kardozo, Iluminação e Assistência de Direção: Karlo Kardozo, Figurino: Yuri Yamamoto (1ª fase) e Sandra Albano (2ª fase), Grupo Pesquisa/ Associação de Teatro Radicais Livres, Teatro Radical, 2000 (15/abril)

24. IRACEMA, de Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo (1ª versão). Atuação: Ednéia Gonçalves, Lua Ramos, Mário Cruz Filho e Nelson Rubens, Figurino: Assistência de Direção: Hertenha Glauce, Direção e Iluminação: Karlo Kardozo, Cia Pã/ Associação de Teatro Radicais Livres, Tablado ao ar livre na Praça Menino Deus (Sobral/CE), 2000 (09/novembro)

25. AS IDADES DA LOBA, de Ricardo Guilherme. Atuação: Ruth Guimarães, Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Karlo Kardozo e Suzy Elida Lins de Almeida, Figurino: Yuri Yamamoto e Eugênia Siebra, Grupo Menopausa (Brasília) e Grupo Pesquisa, Iluminação: Karlo Kardozo, Teatro Mapati (Brasília/DF), 2001 (08/março), Teatro Morro do Ouro, 2001 (08/setembro)

26. MERDA, de Ricardo Guilherme. Atuação: Eugênia Siebra e Ghil Brandão, Direção: Ricardo Guilherme, Karlo Kardoço, Suzy Elida, Gil Brandão e Eugênia Siebra, Supervisão: Ricardo Guilherme, Figurino: Eugênia Siebra, Iluminação: Karlo Kardoço, Cia. Pessoas de Teatro, Grupo Pesquisa e Cia. Pã/ Associação de Teatro Radicais Livres, Teatro José de Alencar, 2001 (22/julho)

27. GG COM RG de Ricardo Guilherme. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Élide Lins de Almeida, Grupo Pesquisa, Teatro José de Alencar, 2001 (27/março)

28. BIS, de Nelson Rodrigues e Ricardo Guilherme (e ópera Rosa do Asfalto, de Claudia Vasconcelos e Laércio Resende). Atuação: Luiz Damasceno, Andréa Scchiero, Marcos Tadeu, José Maria Cardoso e Saulo Javan, Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Karlo Kardoço, SESC/SP, Teatro do Sesc Ipiranga (São Paulo/SP), 2001 (12/julho)

29. DNA, de Ricardo Guilherme. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Élide Lins de Almeida, Grupo Pesquisa, Teatro do Centro Cultural Dragão do Mar, 2001 (10/outubro), **33. RÁI**, de Ricardo Guilherme, Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Élide Lins de Almeida, Grupo Pesquisa, Crato Tênis Clube (Crato/CE), 2001 (11/novembro), Teatro Sesc Emiliano Queirós, 2004 (13/dezembro)

30. RAMADÃÇA, de Ricardo Guilherme. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Élide Lins de Almeida, Iluminação: Karlo Kardoço, Figurino: Maracatu Ás de Ouro, Grupo Pesquisa, Teatro do Centro Cultural Dragão do Mar, 2002 (07/novembro)

31. ERA UMA VEZ NÓS DOIS, de Ricardo Guilherme. Atuação: Elva Zabeth, Ivan Lourinho, Ulysses do Rêgo, Monera Sampaio e Aline Martins (depois, Kelve Cristina), Figurino: Yuri Yamamoto, Cenário: Brenand Bandeira, Direção: Hertenha Glauce, Supervisão: Karlo Kardoço e Ricardo Guilherme, Grupo Mirante de Teatro UNIFOR, Teatro do Centro Cultural Dragão do Mar, 2002 (08/novembro),

32. TEMPO TEMPORÃO, de Ricardo Guilherme. Atuação e Pesquisa: Suzy Elida Lins de Almeida e Ednéia Gonçalves, Direção e Iluminação: Ricardo Guilherme, Grupo Pesquisa, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, 2002 (02/dezembro),

33. IRACEMÁGUA, de Karlo Kardozo. Atuação: Lua Ramos, Direção e Iluminação: Karlo Kardozo, Cia. Pã, Auditório do Centro Cultural Dragão do Mar, 2003,

34. VIÚVA PORÉM HONESTA, de Nelson Rodrigues. Atuação: Francisco Coutinho (depois, Cícero Teixeira Lopes), Júnior Ratts (depois, Tales Valério) Elva Zabeth, Kelva Cristina, Ana Carenine, Alexsandro de Abreu, Monera Sampaio, Ivan Lourinho, Ulysses do Rêgo e Aline Martins (depois, Vivian Queirós), Figurino: Yuri Yamamoto, Direção e Cenografia: Hertenha Glauce, Grupo Mirante de Teatro UNIFOR, Teatro Celina Queiroz, 2003 (/junho

35. @, de Ricardo Guilherme .Atuação: Chicão Oliveira, Juliana Sales e Waldir Calaça, Direção: Ricardo Guilherme e Ghil Brandão, Curso de Arte Dramática/UFC, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, 2003 (18/dezembro), Cia Pessoas de Teatro, Atuação: Chicão Oliveira, Eugênia Siebra, Ghil Brandão e Cláuber Mateus, Sesc Iracema, 2005 (18/dezembro)

36. QUEM DARÁ O VEREDITO ? de Gero Camilo. Atuação: Otacílio Alacran e Marconi Basílio. Direção: Otacílio Alacran. Assistência de Direção: Iolanda Lene, Supervisão: Ricardo Guilherme, Grupo Teatro e Ato, Teatro José de Alencar (Sala Nadir Sabóia), 2004 (03/setembro),

37. SAUDAÇÃO AO DEUS MORTA-FOME, de Ricardo Guilherme, Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de Direção: Suzy Elida Lins de Almeida, Grupo Pesquisa, Teatro do Centro Cultural Dragão do Mar, 2004 (09/novembro)

38. BABEL, de Ricardo Guilherme. Atuação, Figurino e Direção: João Andrade Joca, Supervisão: Ricardo Guilherme, Produção Independente, Teatro José de Alencar, 2005 (13/abril)

39. IRACEMA, de Ricardo Guilherme e Karlo Kardozo (2ª versão).Atuação: Luiza Torres,Direção e Iluminação: Karlo Kardozo,Cia Pã de Teatro,Sesc Iracema,2005 (12/dezembro)

40. IRACEMÃE, de Ricardo Guilherme .Atuação: Ghil Brandão, Joyce Custódio, Sâmara Martins e Lucas Gurgel,Direção: Ghil Brandão,Supervisão: Ricardo Guilherme,Produção Instituto de Cultura e Arte/UFC,Sesc Iracema, 2005 (13/dezembro)

41. CURUPIRAR, de Mário Cruz Filho.Atuação e Direção: Mário Cruz Filho, Supervisão: Ricardo Guilherme,Grupo Gira,Sesc Iracema,2005 (15/dezembro)

42. MEIRE LOVE, de Suzy Élide Lins de Almeida.Atuação: Yuri Yamamoto, Rafael Martins e Rogério Mesquita, Direção: Yuri Yamamoto e Suzy Elida Lins de Almeida, Figurino: Yuri Yamamoto,Orientação de Dramaturgia e Encenação: Ricardo Guilherme, Parcerias do Grupos Bagaceira e Pesquisa, Sesc Iracema, 2005,(16/dezembro)

43. DEPOIS DO FIM, de Ricardo Guilherme.Atuação: Ruth Guimarães,Direção e Iluminação: Ricardo Guilherme, Grupo Pesquisa,Sesc –Senac- Iracema, 2005, (17/dezembro)

44. TEATRA, de Ricardo Guilherme.Atuação: Ruth Guimarães,Direção, Ricardo Guilherme,Grupo Menospausa (Brasília/DF),Teatro Goldoni (Sala Adolfo Celi),2006 (15/setembro)

45. FREI MOLAMBO, de Lourdes Ramalho.Atuação: Edceu Barbosa,Direção: Mauro César,Orientação de Encenação: Ricardo Guilherme,Grupo de Teatro da URCA (Crato/CE) ,Sesc Iracema,2006 (25/outubro)

46. QUARAR (solo componente da peça Um Quarto, com textos Macbeth, de Shakespeare, sob a supervisão de Davi Limaverde).Atuação e Direção: Mário Cruz Filho,Orientação de Encenação: Ricardo Guilherme,Grupo Poéticas do Corpo,Sesc Iracema,2006 (27/outubro),

47. BRAVÍSSIMO (nova versão) de Nelson Rodrigues. Atuação, Direção e Transcrição dramaturgica: Ricardo Guilherme,Grupo Pesquisa,Teatro José de Alencar,2008 (29/março)

48. *DULCINAS* de Ricardo Guilherme e Nelson Rodrigues. Atuação: Ruth Guimarães, Direção: Ricardo Guilherme, Produção: Independente, Teatro Dulcina (Brasília/DF), 2008 (25/junho)

49. *ALGUMA COISA FORA DA ORDEM*, de Ricardo Guilherme. Atuação e Direção: Ricardo Guilherme, Produção: Grupo Pesquisa, Auditório do Centro Cultural Dragão do Mar, 2009 (21/janeiro)

50. *BRAVÍSSIMO*, de Ricardo Guilherme. Atuação, Direção: Ricardo Guilherme, Grupo Pesquisa, Teatro do Centro Cultural Caixa Econômica Federal (Rio de Janeiro/RJ), 2010 (setembro)

51. *A BEATA DA HÓSTIA DE SANGUE*, de Ricardo Guilherme. Atuação: Maria Vitória e Ricardo Guilherme, Direção: Ricardo Guilherme, Assistência de direção Washington Hemmes, Produção Grupo Pesquisa e Formosura, Teatro Sesc (Crato-CE), 13 de novembro de 2011

52. *A Lição*, de Eugène Ionesco. Atuação: Maria Vitória e Ricardo Guilherme, direção: Ricardo Guilherme, Assistência de direção: Cícero Teixeira Lopes, Produção: Grupo Pesquisa, Teatro José de Alencar: Festival Internacional de Teatro/Ceará, 2012

53. *Loa*, de Ricardo Guilherme, Direção Ghil Brandão. Atuação: Eugênia Siebra, Ghil Brandão, Chicão Oliveira, Luiza Torres, Maria Isabel, Wescli Psiquê, Mário Cruz Filho, Renato Andarilhus, participação especial da capoeirista Rosana Estrela. Música: Júnior Santos e Tomé Braga, Assistência musical de Elvis Matos, Figurino e cartografia digital: Eugenia Siebra, Adereços: Clauber Mateus,. Teatro Universitário, Fevereiro de 2013.