

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de *“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*

Andrêza de L. Alves*

Preâmbulo

Antes de começar, gostaria de dizer que a escolha por escrever este texto em primeira pessoa está relacionada à tentativa de entendê-lo como um indivíduo com voz própria, além de ser fruto do desejo de encontrar os indícios de um espaço territorial do “Eu” (que está na base das relações na esfera criativa que deu origem ao trabalho). Gostaria também de dizer que em se tratando do “EU” Andrezza, o conjunto de confissões que se segue é um índice das motivações que impulsionaram minha pesquisa no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea (2016-2018).

Dito isso, começo por confessar que tenho muitos problemas com descrever “motivação”, sempre acho que não é possível medir a importância, corresponder em palavras (nos melhores termos) o que nos move a escrevê-las, expressar, para nós e para quem as avalia, o que realmente representa integrar determinada ação ou desenvolver determinado trabalho. Explicar como algo será divisor de águas em nossas escolhas, para mim, não está totalmente no domínio e no poder das palavras. Sinto que faltará sempre algo. Um hiato, ali acontecerá e, acredito, é exatamente neste hiato que o que realmente nos impulsiona reside. Mas, ainda assim imperfeitas, vamos a elas, as palavras...

Sou brasileira, mas tenho um contato reiterado com a Europa desde 2007 e de lá para cá tenho integrado projetos binacionais com companhias da Holanda, Itália, França e de Portugal. No desdobramento destes trabalhos, o desejo de produzir obras que solicitem outros critérios de fruição tem se impresso em minha trajetória e a necessidade de aprimoramento do instrumental teórico-prático de que disponho constantemente me sacode de um lado para o outro. E foi atendendo a estas necessidades emer-

* Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento.
Universidade de Lisboa
berceuse1@gmail.com



gentes que 15 anos após deixar a universidade me encontrei capturada pelo desejo de me colocar sob novos desafios, de investigar e desenvolver trabalhos sob perspectivas outras, de me deslocar para longe do já sabido, de me mover para fora da minha zona de conforto física e intelectual.

Tal movimento me fez chegar, em 2016, ao Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro. E durante todo o curso segui às voltas com os sentidos, sentidos e sentidos na Arte Contemporânea, e com um conjunto de **COMOS?**, que impulsionavam a busca por este constructo de paradigmas que se inventam/reinventam numa época de pós-verdade, pós-vivência, pós-contato, bem como por sua ação/inscrições sobre as artes performativas e sobre o fazer deste anacronismo que é o teatro.

Perspectiva

A idéia principal do meu trabalho de mestrado e que agora retomo para esta desmontagem do processo de criação do espetáculo “(...) *e a vida a final é como as orquídeas*.”, era a de que, tendo como mote o ato de lembrar, seria possível desenvolver um conjunto de pontes entre artista-obra-público, na criação/apresentação de um espetáculo, além de investigar a constante redefinição simbiótica dos papéis desempenhados por esta tríade (artista, obra, público) no teatro contemporâneo. Isso porque, segundo a minha hipótese, a memória habita o centro nevrálgico do processo criativo e o ato de sua expansão é um catalisador que promove as diversas possibilidades de relação.

Em 1 ano e meio, desenvolvi experimentações afim de testar, de múltiplas maneiras, tal hipótese:

1 • A primeira desenvolvida com alunos-atores, teve como base a feitura colaborativa de uma tessitura dramática que usava como suporte obras de múltiplos artistas e de diversas linguagens (alinhavadas pelas histórias dos atores) e culminou no “(...) *e a vida, a final, é como as orquídeas*.”.

2 • A segunda foi um intercâmbio criativo, *Pulando a Cerca*, entre o grupo português *Gambuzinos com 1 pé de fora* (com o qual montei “(...) *e a vida, a final, é como as orquídeas*.”) e a companhia de teatro brasileira

Resta 1 Coletivo de Teatro. Realizado em duas etapas, uma no Brasil e outra em Portugal.

3 • A terceira foi a montagem, em parceria com Quiercles Santana e Elias Mouret de *A MULA* baseado em *O Auto da Mula do Padre*, de Hermilo Borba Filho (fruto do intercâmbio).

4 • E por fim o desenvolvimento de “*Quando olhei, era turvo o que se via...*”, que tomou como inspiração *Os Ambulantes de Deus*, também de Hermilo, e culminou na criação de um conjunto de vídeos (um repositório com experimentos de matrizes corporais e isolamento de partes) e na montagem “*Os Bons Colonizadores*”, palestra-performance que problematizava a história dos povos originários no Brasil, feita em parceria com Pedro Vilela, a partir do seu texto, do “*Relatório Figueiredo*” e de cartas da missão Jesuíta.

O conjunto das pesquisas no qual está inserida a montagem de “*(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.*” teve como base 6 linhas entrelaçadas conforme a necessidade de/em cada composição. São elas: **1** - A memória. **2** - A Geometria Fractal. **3** - As definições de Arte e do Movimento dos Corpos Celestes (segundo Kant). **4** - A *Poética do Devaneio* e a *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard. **5** - As técnicas corporais e a simbologia dos artistas do *Cavalo Marinho*. **6** - Pressupostos de composição e isolamento de partes, defendido pelo trabalho com Viewpoints e Ferus Animi // Terra Nova.

Propus a aglutinação destas 6 partes e não de outras, tantas, possíveis porque as entendo como formas de existir de uma mesma premissa. Em sua diversidade de áreas e campos de interesse, elas têm por princípio abordar o fragmento como um inteiro e percebo que, ao fazê-lo, elas assumem uma matriz comum (como espectros desmembrados de um mesmo feixe de luz) no que concerne à formação do *corpus* que constitui o “EU” de cada uma delas, bem como, no que respeita à relação de alteridade entre este “EU” e o “DIFERENTE”. Por isso acredito que as potencialidades cênicas fruto desta união podem ser revigorantes. Além disso, por serem independentes em linguagens e áreas de saber podem ser manejadas de modo a promover múltiplas relações de interdependência renováveis a cada trabalho (ou a cada nova récita).

Localizado o contexto e os princípios para a investigação, posso dizer que o desejo impulsor da proposta era trabalhar com a memória e com o devaneio, bem como com a possibilidade de esgarçar o tecido de definições acerca de objeto real e criação artística, a fim de investigar se quando relacionamos, diretamente, os sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar) à construção de imagens mentais, estas podem servir como ponte para a produção de uma experiência criativa que, a um só tempo, pertença (em termos de feitura) ao artista e ao público. Uma criação na qual a obra não está abrigada no objeto, mas, sim, no espaço da imaginação estabelecido entre ambos interlocutores. Como a abordagem aos sentidos acarreta infundáveis variantes, para a pesquisa, a palavra (em diversas formas) foi acionada como catalisador. Mas porque usar a palavra num mestrado que privilegia as Artes Visuais? Por implicância? Não, mas também...

A escolha deu-se por eu acreditar que os estímulos vindos a partir da prosódia, das melopeias, dos andamentos e tessitura da vocalidade, do ato de falar, da leitura, da forma das letras, da textura, cor, cheiro do meio usado como suporte para sua reprodução/veiculação podem acionar diretamente a memória do indivíduo (independente do domínio dos códigos do idioma), em consequência esta memória acionada pode deflagrar devaneios e produzir as tais imagens potenciais para a criação artística no espaço da imaginação. Com este ponto de ancoragem, parti em busca de como erigir estes “hologramas mentais” e voltei à expressão “uma imagem vale mais que mil palavras”, de Confúcio. Popular e amplamente utilizada para aludir à crença, também amplamente aceita pelo senso comum, de que as imagens têm poder quase ilimitado para transmitir ideias, informações e sentimentos.

Seguindo este pensamento, deparei-me com o seu oposto e com o fato de que poucos são os que pensam que esta sentença também é verdadeira no sentido inverso: Uma palavra é capaz de evocar mil imagens. Mas, antes o contrário, a desleitura desta, já grande verdade popular, pode num primeiro momento causar muito mais resistência, além de gerar uma produção acentuada de contra-argumentações, igualmente solidificadas como verdade, tais como as afirmações de que a palavra (seja ela oral ou escrita) é refém do conhecimento prévio dos sistemas e códigos específicos da língua (leitura e oralidade) sempre variante de idioma para idioma, ou que esta comunicação mediada pelo conhecimento específico restrin-

ge a relação. Afirmações verdadeiras, mas também aplicável à leitura das imagens. Formas, signos e símbolos carecem de alfabetização prévia do interlocutor; há que se ter intimidade com um conjunto de variantes (o contexto cultural, histórico, temporal...), que intercambiadas de modos distintos, geram novos significados.

Uma palavra, no entanto, uma vez proferida ou escrita, produz instantaneamente uma figura mental (ou várias) em cada receptor, e cada uma dessas imagens é única, particular e independente do domínio do idioma. Ela é evocada primeiro pela relação entre o som ou a forma escrita (ou ambos) e a memória do interlocutor. A familiaridade com o idioma é mais um agente (somado ao som, à forma escrita...). A palavra cachorro contém em si todos os cachorros do mundo (os cachorros que aquele interlocutor conhece, lembra, imagina) esses cachorros revisitados como imagem (a partir das sonoridades, formas das letras, entendimento ou não de a que forma corresponde a palavra cachorro) viram memória, e estas memórias potencialmente alimentam a ideia de cachorro, bem como, as significações/recriações que podem ser produzidas tendo este núcleo como base, uma vez que a forma não foi predeterminada por uma imagem exterior.

Reminiscentia

(...) E a vida afinal é como as orquídeas

Um mês depois de haver chegado para o Mestrado, conheci José Sarago (o, por enquanto, vivo), Sofia e Catarina Serrazina, que integram a Associação Cultural *Gambuzinos¹ com 1 Pé de Fora*. O encontro aconteceu num jantar com amigos em comum, na *Casa do Alentejo*, em Lisboa. A Sofia me intimou a conhecer Benedita (vila do distrito de Alcobaça) para ver o trabalho deles. Fui. E assisti “*O Torcicologologista, Excelência*”, de Gonçalo M. Tavares (trabalho com o qual estavam em cartaz).

Um tempo depois, comecei a contatar grupos e pessoas que conhecia, pois estudar, somente em livros, e praticar sozinha já parecia pouco para o que eu tencionava investigar. Queria descobrir mecanismos para começar a testar hipóteses acerca do espaço, das narrativas, da construção física do ator. E me avizinhar de produções teatrais ou de aulas de interpretação

¹ Um gambuzino ou gambozino é um animal imaginário, para a pesca ou caça do qual se convide uma pessoa considerada ingênua a quem se pretende enganar. (Mais usado no plural.) = GRAMONILHO, GRAMOZILHO. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/gambozinos> [consultado em 23-09-2020].

parecia uma boa saída para conseguir realizar a experimentação. Então, enviei curriculum para alguns lugares e *Os Gambuzinos* me convidaram para fazer um trabalho com eles. Estivemos juntos para a criação e as primeiras apresentações do espetáculo de março a novembro de 2017. Nos dois primeiros meses, concentramo-nos em uma oficina que tinha por base o trabalho com o *Cavalo Marinho*, *Viewpoints* e *Ferus Animi // Terra Nova*. Depois desse período, seguimos para o processo de montagem, orientado pelos 6 pontos/questões listados anteriormente.

Tendo em vista que eles acumulam muita experiência em um teatro pautado no sistema tradicional, texto, ação formal de personagens, marcas e falas a serem decoradas em encenações erigidas a partir do filtro individual do diretor, propus tais encaminhamento, desde o início do processo, por acreditar que ao apresentar um *modus operandi* alternativo, que jogasse com questões conceituais e misturasse referências, proposições atitudinais e linguagens artísticas distintas, eu estaria contribuindo com a ampliação da experiência criativa e do vocabulário do grupo.

No entanto, para além de dar-lhes a conhecer procedimentos específicos, a ideia de começar por uma oficina tinha 3 outros motivos, 1º o óbvio ululante, não nos conhecíamos e era necessário estabelecer pontos de confiança entre nós. 2º a possibilidade observá-los em situações lúdicas e identificar potências e fragilidades individuais além de vislumbrar preferências temáticas e estéticas, 3º abriria espaço para promover um sentimento de conjunto e de interdependência entre os participantes. Independente do que viesse a ser a montagem era importante que (guardadas as diferenças particulares) os corpos, as vozes e a energia promovida em cena estivessem numa mesma sintonia. Eu acreditava que, antes de qualquer coisa, eles precisavam ter um vocabulário comum para promover, coletiva ou individualmente, uma sensação de conjunto orbital em quem os visse.

Planejei os encontros de modo a trabalhar uma combinação entre os *Viewpoints*, o fluxo de energias do *Ferus Animi // Terra Nova* e o *Cavalo Marinho* justapostos a estímulos que promovessem o desenvolvimento de ações a partir dos conteúdos individuais por eles movimentados (por exemplo, um ator não andava descalço, outro precisava justificar cada ação antes de fazê-la, outro tinha dificuldade na distribuição do peso e equilíbrio do corpo, além de muitas questões de toda ordem). A ideia era a cada novo encontro ampliar o anterior para que, através da crescente in-

timidade com o uso das técnicas, nós pudéssemos desbloquear o tal fluxo da relação de conjunto.

Passado o período do Workshop eu tinha listadas, pelo menos, 10 possibilidades de encenação no que respeita ao tema, formato e linguagem, todas retiradas da observação dos materiais por eles levantados. Algumas mais experimentais, como procurar histórias dos moradores da Benedita e trabalhá-las para serem contadas/cantadas em mesas de bar (cada récita seria num local e contaria histórias novas) de modo a percorrer todos os bares da vila, outras mais tradicionais com texto e divisão de personagens.

Mas o fato de ter muitas possibilidades não apacava o “como escolher o que montar?”. O que poderia potencializar-lhes a memória de modo a criar conexões entre eles e deles com o público? O importante era que a escolha fosse fruto do desejo deles. O que quer que fosse deveria atravessá-los a todos.

No primeiro dia de Workshop com *Os Gambuzinos* propus a feitura um Contrato de Convivência (uma “constituição”, um ordenamento de mundo que regulamentaria nosso convívio naquele universo paralelo que era a sala do workshops e posteriormente da montagem). A única regra prévia, imposta por mim, era que as regras escolhidas poderiam ser de qualquer natureza, mas a aprovação era por unanimidade.

E foi como fizemos. Entre outras coisas, o acordo dizia que todas as decisões seriam aprovadas por unanimidade, todos os participantes tinham direito a livre expressão, todas as propostas seriam votadas e que não havia hierarquia entre nós. Que nós poderíamos cumprir papéis distintos mas não estávamos ali para mandar ou obedecer e sim para cooperar e que, em assim sendo, o trabalho seria assinado por todos.

E as regras do Contrato de Convivência, cumpriram um papel norteador no processo de escolha do que montar. Apresentei cada uma das propostas que me surgiram nas aulas, e nós passamos a discuti-las uma a uma. Vale ressaltar que o espaço era aberto para que eles sugerissem encaminhamentos diferentes dos meus. O importante não era de quem seria a ideia, mas que todos se sentissem convocados por ela.

Depois de apresentadas, discutidas e redimensionadas as propostas de encenação, a colaboração entre mim e *Os Gambuzinos com 1 pé de fora* que dá origem ao espetáculo “(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.” tem como ponto de partida a inquietação do elenco com relação às produções realizadas por eles até então. Eles desejavam por em xeque aquela aborda-

gem. Para a encenação, não trabalhei com todo o grupo. Eram quatro em cena (Beatriz Silva, Daniel Machado, Mariana Ferreira e Rafael Serrazina) e uma quinta (Sofia Serrazina) apoiando o dramaturgismo, produção e identidade visual das divulgação.

Tendo como mote o desejo de levar o público a se questionar sobre o que nos faz ser o que somos, a ideia era desenvolver um trabalho do “zero”, que contasse estruturalmente com a contribuição e as urgências de cada um. Um espetáculo para o qual criaríamos uma tessitura cênica híbrida e que proporcionasse ao grupo a experiência de uma ação colaborativa (baseada nas contribuições pessoais) em todo processo.

A premissa:

Não se diga que eu nada disse de novo. A maneira de dispor a matéria é nova. [...] Preferiria que me dissessem haver-me eu utilizado palavras antigas.

Assim como pensamentos iguais, se dispostos de formas distintas, constituem um corpo de discurso diferente, palavras iguais compõem pensamentos diversos, segundo o arranjo que recebam.

Arrumadas de maneira diferente, as palavras ganham um sentido diferente; e os sentidos, arrumados de maneira diferente, provocam efeitos diferentes. (Pascal, 1984).

Esta afirmação de Pascal serviu como provocação inicial para o desconhecido da criação.

Quem somos? Onde estamos? Em que acreditamos? O que nos vai na alma? O que você quer dizer para o mundo? Como e porque, ainda, fazer teatro hoje? Estas eram as questões que nos uniam, e o ato de respondê-las configurou a encenação.

Neste ponto, alguns alicerces tomaram forma em minha busca pelos meios de composição que, para eles, fossem instigantes. A primeira tarefa que lhes dei foi procurar obras e artistas que (para cada um) fossem capazes de movimentar o interesse, de encantar e de questionar o ser/estar no mundo. E foi nessa procura que descobrimos um mecanismo que serviria como dispositivo para a construção do espetáculo.

A tarefa/mecanismo era comum a todos (inclusive a mim) e consistia em encontrar coisas que vivamente nos encantassem, sem qualquer juízo de valor consciente. Qualquer coisa. Cada descoberta levaria a outra e assim por diante. Então, passamos a buscar o que ecoava os nossos pen-

samentos, sentimentos, encantamentos. Num primeiro momento apenas de cada um para si mesmo (memórias, percepções, estados...), depois passamos a trocar as referências entre nós (a compartilhar o arcabouço que estávamos montando individualmente) e, por fim, empreendemos uma busca por referências externas (de toda ordem), que fossem desconhecidas daquele conjunto de 6 pessoas (criamos um grupo privado no facebook, no qual se deveria colocar tudo que nos chamasse a atenção - Músicas, filmes, notícias, fotos, desenhos, sonhos, objetos, propagandas, arquitetura, literatura, filosofia, dança, teatro, memórias, valia absolutamente TUDO para que criássemos este vocabulário plural e uno).

O processo de acumular/partilhar os achados tornou-se tarefa diária, a ideia era provocá-los a ter nessas referências uma espécie de arquivo ou de eco de vozes adormecidas que pudessem ser por eles acessados na construção de uma memória coletiva e para trazer à luz uma cosmogonia comum.

Tímida e de difícil feitura para alguns, esta proposta foi, inicialmente, objeto de resistência (especialmente por estarem acostumados a abordagens mais tradicionais e por eu, propositadamente, não explicar o objetivo final daquela “perda de tempo”). Entretanto, o desenrolar do descobrir/compartilhar e, especialmente, a potência do que era descoberto, desencadeou uma reação de contágio e o material passou a desaguar diariamente tornando a prática mais fluida, não como obrigação, mas como hábito.

Tal prática alimentava também a vontade de enxergar o que havia “do outro lado da curva” e impulsionava questões na sala de ensaio (como determinada imagem trazida por alguém poderia ter outra forma, qual a ação seguinte à retratada na música, como dar forma a uma sensação...) Neste contexto as improvisações tinham como moto contínuo a repetição, não a reprodução simples do que acabara de acontecer, mas, sim, como uma história acrescida das especulações: O que existiria dois passos à frente, dois dedos para o fundo, dois saltos por sobre as nossas cabeças?

Este caldeirão de referências nos deu substrato para realizar a empreitada em que nos lançamos, compor uma obra na qual se agregassem múltiplas vozes numa estrutura una. No âmbito das descobertas, chega o livro *Vamos Comprar um Poeta*, de Afonso Cruz. O livro (mais especificamente, as imagens evocadas, o discurso sobre a arte e seu contributo à essência do humano) foi agregado ao projeto corroborando com a questão: “Qual é o seu testemunho de humanidade?” Pergunta que nos empenhávamos por lançar e através da qual desejávamos encontrar a poesia no ato de existir.

A história das “orquídeas” era fictícia, mas as figuras (habilidades/gostos) eram baseados nos 6 participantes e em suas memórias. Versando sobre relações de afeto, instâncias de poder, silenciamentos e confrontos, esperanças e angústias. As cenas giravam em torno da questão: “*O que é estar vivo?*” A trama trazia dois universos justapostos, contava com uma narrativa disruptiva e mostrava cenas de um presente/passado no qual 4 figuras iam se revelando inter-relacionadas.

Mas como chegamos a isso? No processo de construção começamos a elencar as improvisações, e por conseguinte as figuras, de que mais gostávamos, estas ganhavam a condição de cena (as quais passávamos a repetir). Além disso, cada cena era improvisada sob o ângulo de cada um dos atores (futuramente sob ponto de vista de cada uma das figuras), dirigida por cada um deles e a cada repetição contava com textos distintos (a cena era a mesma mas as palavras ditas, embora precisassem desencadear as mesmas consequências, eram outras), com corpos distintos, com uma movimentação feita em jogos de alternância entre retas, pontos, curvas e círculos e que tinha por base as tensões de atração/repulsão e as relações orbitais produzidas entre as figuras. Essa prática fazia com que cada cena tivesse como base pelo menos cinco possibilidades particulares e a sua repetição provocava distintas combinações daquela base (por exemplo, o corpo de uma, a fala da outra, os tempos de uma terceira e sendo feita por pessoas variadas ou o começo de uma o final de outra...) e gerava um movimento de alerta, visto que cada repetição era de fato novidade.

Assim, a composição da dramaturgia cênica foi fundada na escolha de um conjunto de cenas fruto de improvisos livres com base nos arquivos produzidos anteriormente e de improvisações a partir do *Vamos Comprar um Poeta*. Em seguida, passamos a experimentar como montar a sequência, a estruturação, as ligações, as relações de causa e efeito e de ponte entre as cenas e por fim deu-se a escolha das palavras proferidas por cada uma das figuras em cada um dos blocos.

Tendo como recorte a pergunta “*Se você fosse morrer hoje o que você não poderia deixar de dizer?*” vários textos/autores (Shakespeare, Dostoiévski, Mia Couto e Sophia de Mello Brayer...) foram selecionados nos arquivos. A composição das falas foi feita com base no binômio textos que quero dizer+lógica da cena. Os diálogos construídos da união dessas falas eram, então, encaixados nas situações a partir da bricolagem das passagens selecionadas nos arquivos. Falas/diálogos eram testados na cena e

alterados conforme a necessidade física, a prosódia e o tempo dos atores. Nenhum texto era fixo, o ator que o dizia poderia alterá-lo, retirá-lo, colocá-lo em outra cena, conforme sua necessidade. A estrutura das cenas permanecia, mas a palavra era tão volátil quanto assim o desejasse o ator e este, maior ou menor, grau de imprevisibilidade implicava nas relações de tensão e atenção ao longo das cenas.

A criação visual/direção de arte do espetáculo desenvolveu-se em paralelo aos trabalhos de criação de cena e definição das figuras. Seguindo o mesmo princípio/conceito de arquivo/memória/mistura temporal cada um de nós foi levando o que desejava colocar em cena; o que parecia relevante como resposta à pergunta: *“Qual é o seu testemunho de humanidade?”*; o que tinha a ver com as nossas habilidades e práticas cotidianas e que funcionava como objeto síntese do espetáculo. Assim, luminárias, caixas de madeira (de transportar vinho), cestos, potes, vitrolas antigas, romãs e agulhas de tricô, caixas de música, pregos, martelos, cartas, fotos, sinos, óculos, sapatos e moedas (de 1 e 2 centavos) foram agregados ao trabalho. Escolhemos a casa como metáfora visual (mais especificamente os lugares da casa onde guardam-se memórias). Numa referência a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto:

E começo pela casa onde nasci, onde eu vivi minha infância. E é muito curioso que nós chamamos a nossa casa, (...) como se nós seguissemos vivendo nela toda a vida. E confirmamos (...) da maneira como nós nos referimos a nossa casa de infância aquilo que eu, alguma vez, teria escrito (...): o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora. Esta casa converteu-se em memória porque ela foi carregada de encantamento. E mais do que tijolo e madeira, os materiais que produziram esta casa foram histórias. Eu sou filho de imigrantes e (...) como todos os imigrantes eles contavam histórias. (...) E de tanto contarem essas histórias eles acabaram de fazer dessa narrativa, dessa ficção uma espécie de uma outra residência. Um regresso de sua própria terra natal. (Couto, 2014).

Pois entendíamos que a casa a que Mia Couto se refere transmutou-se em memória porque, através das palavras, nela foi depositado um grande carregamento de encantamentos. Ela passou a ser não só tijolo e madeira; mas constituída das histórias que ela agrega/acumula/reverbera como ondas propagando-se no ar. Desejávamos despertar em cada pessoa que tivesse contato com o trabalho a mesma sensação de sentir-se constituído

por histórias, que o texto de Mia Couto desperta quando ele dialoga com a ideia/imagem/significado de casa que cada indivíduo carrega.

Gaston Bachelard, em seu livro *A Poética do espaço* (1990), trata das relações existentes entre a casa, a memória e o imaginário. Para ele, uma vez que a casa é o primeiro universo do indivíduo na condição de ser, todos nós empregamos nela valores oníricos consoantes a este status. Segundo Bachelard, quando aliados às lembranças, os espaços de morada permitem a evocação do devaneio e a construção de imagens que remetem o indivíduo aos tesouros dos dias antigos, à memória da infância, ao inconsciente coletivo, uma vez que todos têm algo a que nomeiam CASA. Ele se refere à mesma casa carregada de encantamento de Mia Couto, e também a um infinito de casas nas quais viveram (ou poderiam ter vivido) crianças que se transformaram em adultos (ou poderiam ter), pois a casa a que se referem é uma construção imagética, fruto de uma evocação verbal, uma projeção do inconsciente.

A casa de Mia Couto é povoada de histórias, de narrativas ficcionais nascidas da memória e da imaginação de pais dele. São as palavras (com um valor quase mágico) dos habitantes daquele lugar que constroem as paredes, portas e janelas, não do prédio onde ele passou a infância, mas do edifício que segue morando nele, em suas histórias, e que, por conseguinte, evoca em quem entra em contato com suas palavras outro tanto de imagens/sentidos/sensações.

Mas COMO chegar a isso NA cena? Eis a pergunta de UM MILHÃO DE EUROS...

Nossa hipótese era que, uma vez que apresentássemos aquele espaço como metáfora cênica da casa como lugar do abrigo (equivalente de uma ilusão de proteção, de uma construção inconsciente de algo reconfortante), a imaginação do ator e do espectador poderiam fazer uso desse sentido para criar um trânsito entre o passado/presente das figuras em cena e para evocar a casa como lugar que guarda e constitui-se de histórias em qualquer objeto cênico que, para o interlocutor, conferisse a sensação de abrigo/proteção. Isso porque, para nós, a imagem evocada pelo sentido contido na palavra casa representa um berço que abriga o devaneio e protege o sonhador, pois ela não tem formas predefinidas por alguém, ela é particular para cada um daqueles que sonha, podendo converter-se em uma das mais potentes forças de entre pensamentos, lembranças, sonhos e imaginação. Como a pátria é a língua para Fernando Pessoa:

Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o esgarço directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu. Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha. (Soares, B. 19 – heterônimo de Fernando Pessoa).

Definido o conceito e feito o recorte, passamos a investigar até que ponto os elementos de cena funcionavam como ponte para as evocações que pretendíamos. Optamos também por mostrar o que estava dentro de alguns e as engrenagens de outros (revelando que há sempre algo sobreposto/escondido). As roupas e os objetos figuravam como o arremate de guardados daquelas figuras que eram revelados à plateia como o “testemunho de humanidade” dos atores.

Nesta altura do processo, uma questão (que passa pela percepção visual da cena) se tornou urgente para que não viéssemos a incorrer em erros graves. Um dos atores é cadeirante (portador de disfrelinopatia do ramo das cinturas). Para Daniel (o ator), o significado de corpo se expande para além da perspectiva biológica. Ele engloba uma cadeira elétrica, uma bateria, um elevador de transferência e rampas móveis de acesso. O corpo do Daniel tem esse tamanho e os seus membros têm essa configuração e são acessados conforme é necessário subir/descer, ir de um lugar a outro, tomar banho, dormir...

Para entender este corpo expandido, as suas necessidades e a sua presença cênica dentro daquele contexto (que já não era o da improvisação mas sim o da construção poética de um discurso) era preciso que todos enxergassem aquele “EU diferente de mim” não como um ser exótico a ser enquadrado, mas como outro “EU”, uma outra noção de corpo e de presença. Para nós era imperioso este entendimento para Daniel não assumir o lugar da “criatura deslocada, digna de piedade”, 1º porque ele não é, 2º porque se isso acontecesse tudo o que havíamos trabalhado até ali não teria razão de ser. Então passamos a procurar meios para que tanto a direção de arte quanto a movimentação, as alturas e os objetos não caíssem na armadilha do apagamento (ou exotização) do diferente. Procuramos

pensar as fricções e emoções movimentadas na relação entre múltiplos corpos e espaços como uma forma de política, de construção do mundo.

As soluções por nós encontradas foram 1º não “poupar” Daniel em nenhum aspecto da cena, mas acolher as resoluções que o corpo dele promovia como resposta inventiva e não acomodada, 2º “dar rodas a todos” (cada uma das 4 figuras tinha um banco com rodas, o que possibilitava a nós, deslocamentos semelhante ao do Daniel. E a ele interação nos movimentos de preparo dos espaços ao empurrar os objetos).

Tendo como estrutura física um retângulo de 8X6, a encenação recebia público em suas 4 frentes (em uma arquibancada com, no máximo, duas fileiras, a primeira delas a 1 palmo do nível da cena) cada uma destas frentes pertencia a um ator que, assumindo um tom confessional (entendido de modo *lato*, visto que a cena, seria seu testemunho de humanidade) e em diálogo direto com os espectadores, fazia às vezes de “filtro” entre aquela plateia e a história. Assim, cada plateia participava, literalmente, de uma encenação distinta² pois estava relacionada a tal ou qual ator, com a sua perspectiva e respostas às reações e engajamento do público. O público era convocado a participar, não fisicamente, mas interlocutor num partilhar de devaneios.

É claro que o público não se concentrava, o tempo inteiro, apenas na sua frente, eles viam parte do que acontecia nas outras (e caso quisessem, poderiam trocar de lugar), mas a estrutura era pensada para que seu o foco estivesse, prioritariamente, na relação com aquele ator e para que tudo o que concerne às outras 3 partes fosse paisagem complementar e servisse como “música de fundo”, isso porque o desenrolar das falas e ações funcionava (na lógica imagética e sonora do espetáculo) por relações de causa e efeito (por exemplo, a fala de determinada frente se servia da música tocada noutra, noutro contexto; da luz acesa noutra, por motivo distinto; dialogava com o eco de algo dito noutra, como memória). Essa relação era a força motriz do desenrolar das cenas.

Existiam, ainda, cenas comuns no centro da arena, em diagonais (alternando os vértices) e outras que ocupavam todo o retângulo. Cada pú-

² Se quisermos dividir em linguagens o espetáculo para a Frente de Mariana tinha como foco a dança-teatro; para a Frente de Daniel tinha como foco a relação entre texto e a ocupação do espaço; para a Frente de Rafael tinha como foco o improviso e a performance oral e para a minha Frente tinha como foco a dilatação do tempo no movimento e na fala. o que unia as 4 frentes era uma “quinta encenação”, comum aos quatro, na qual o foco estava na manipulação de objetos.

blico era convocado para estas cenas conjuntas por motivações distintas. Neste contexto, os movimentos e as ações da encenação foram desenvolvidos tendo por princípio as relações orbitais e de atração/ repulsão. Estas relações eram fruto do impulso vivo do ator na cena e substituíam as marcas, de modo que a tensão/atenção precisava estar, sempre, no presente da ação (dividida entre a relação com o público à sua frente, a relação com os outros 3 atores, num 1º plano. E, em 2º plano, com as outras 3 plateias, elas não eram o foco, mas não poderiam ser ignoradas).

O trabalho só funcionava quando esta rede de tensões/interrelações era instaurada de modo preciso, a relação de confiança/foco/compartilhamento de memórias precisava acontecer como um acordo tácito. A ideia era que a encenação fosse percebida como um fractal, onde cada elemento era a totalidade do espetáculo. Além de parte do todo, era um todo em si e também metáfora deste todo.

A estrutura do espetáculo se desenvolvia do seguinte modo:

Uma *play list* com 40 músicas escolhidas (pelos integrantes do processo) era colocada para tocar em *loop* no hall do teatro, desde a abertura da bilheteria até a entrada para o espetáculo. Em espaços à italiana, o público era levado para o palco sem passar na sala. A área de representação era delimitada pelas cadeiras. Para manter no público a sensação de ser uma história que o ator lhe contava diretamente, apenas 2 níveis de arquibancada eram possíveis. Os atores estavam em cena, no centro do palco, quando o público entrava, e eram livres para cumprimentar, ajudar a acomodar o público e conversar. Ao fecharem-se as portas o primeiro passo era contar à sua plateia como seria a encenação se ela fosse de sua escolha, livre da necessidade de negociá-la com os outros. Este momento também servia para preparar cada uma das frentes e terminava com um *cannon* de “*mas não é nada disso que vai acontecer*”. As histórias seguiam (cada uma para a sua plateia) e, ao final deste arco, cada ator, recolhendo a maioria dos objetos usados pela sua figura e devolvendo para o seu baú de alfarrábios, contava para a plateia dele uma história de sua vida, que lhe serviu como inspiração no processo, e à medida que as histórias acabavam, os atores saíam tendo como última fala “*mas vamos embora, porque eu tenho milhas a percorrer antes de dormir*”. Com o palco vazio, os movimentos de luz eram repassados (ativando uma memória visual dos espaços, e do que neles aconteceu, ao som de “*tudo vira bosta*”, música de Moacir Franco, na voz de Rita Lee). O público saía por um lugar diferente do que entrou. Na

saída encontravam uma árvore dos desejos e ao lado uma a mesa (sobre ela canetas e pegadores de roupa). O espectador poderia usar parte do programa para deixar uma história na árvore. Ao longo das récitas³ muitas pessoas voltaram para ver a história sob outro ângulo, a maioria 4 vezes. E recebemos muitas histórias em nossa árvore dos desejos.

Pode-se presumir que, por mais prazeroso que venha a ser, não se chega facilmente a um ponto neste tipo de abordagem. Também é imaginável que não foi, exatamente, tranquilo realizar tal empreitada com um grupo de pessoas que (por mais interessadas que estivessem) nunca haviam vivenciado algo semelhante. E é claro que o tempo não passou em brancas nuvens entre nós. Trata-se de uma abordagem que pressupõe o exercício de alteridade constante, bem como o compromisso de se colocar na mão do outro, de receber o outro na sua mão e de não deixá-lo cair. Por mais harmonioso que o grupo seja, este tipo de relação por si só, gera fricções e promove atritos, pois as sensibilidades e fragilidades afloram exponencialmente. Lidar com elas (as suas e dos outros) não é como lidar com um aborrecimento corriqueiro. Mesmo acreditando-se dispostos nem sempre se está preparado, leva tempo e paciência.

É difícil, também, porque esse tipo de trabalho implica em muito mais do levar um texto à cena. É um exercício de autonomia, democracia e convivência criativa radical, no qual os envolvidos precisam realizar as ações em conjunto. E qual é o problema? Pela minha observação, o problema é que a rotina do processo precisa se transformar numa segunda natureza (como os improvisos no jazz, por exemplo) entretanto, para que isso aconteça é necessário um investimento de tempo, paciência, escuta e fala de cada um, se alguém deixa de fazer todo o resto se perde. Mas acontece que o processo de descoberta dessa segunda natureza não é como andar de bicicleta, que uma vez aprendido nunca mais se esquece, é como montar a cavalo, passa pela repetição de tarefas, pela obrigação e pela rotina até se transformar em hábito para que depois se sinta como uma necessidade e por fim uma segunda natureza (e mesmo ela precisa ser regada, sempre porque implica na relação com um outro ser vivente).

³ Estreada em 10 de novembro de 2017, no festival *Books & Movies*, em Alcobaça "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." cumpriu temporada no Teatro Gonçalves Sapinho, viajou para o Brasil em Janeiro de 2018, realizando 3 apresentações dentro do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, apresentou-se no Ao Teatro! Festival, em março de 2018, e na cidade de Idanha a Nova, em setembro de 2018.

No entanto, não ser vencido pela obrigação e pela rotina não é tarefa simples. É preciso que o desejo de vivenciar tal experiência e o sentido de realizar tal laborioso exercício se imponham como protagonistas da situação, então todo o resto (inclusive as dificuldades) se torna coadjuvante. E no caso das “*orquídeas*” foi bastante desagregador e desgastante lidar com isso, especialmente porque, por mais que sejam dedicadas e afeitas ao fazer teatral, aquelas pessoas não atrelam ao teatro sua condição profissional. Têm outros trabalhos que lhes sustentam e a quem pagam o quinhão de obrigação/rotina (essa relação amador profissional no contexto português é delimitada com contornos muito forte e faz total diferença no modo como as disposições pessoais se estabelecem, o que pode tornar-se um problema nesse tipo de abordagem). Então o que aconteceu foi que o empenho para vencer os desafios e conviver com as novidades instigantes da criação e com a experiência das apresentações, para eles fazia sentido e era bom (dentro da lógica do trabalho amador, no contexto português), no entanto, o trabalho de manutenção e a rotina do aprimoramento, não lhes parecia necessário. Eles não estavam interessados em vivenciar obrigação/rotina também no teatro, já pensavam na nova montagem que fariam. Acontece que as “*orquídeas*”, tal qual diz Al Berto no texto de onde saiu o nome do espetáculo, são como a vida, “reproduz-se com dificuldade” o investimento de tempo e disposição para levar o trabalho à cena é uma realidade e é coletiva.

Colocando em revista a vivência desse processo eu me pergunto: Isso que aconteceu é um problema? E do lugar de onde vejo, hoje, digo que não e sim. Pra eles não. É coerente com o desejo de vivência da arte que eles têm e com o funcionamento do grupo. Pra mim sim, porque esta não é a lógica sob a qual eu opero. E o que fazer, visto que eu não queria obrigá-los a seguir a minha lógica e vice-versa? Aceitar que até aquele ponto o trabalho cumpria o ciclo desejos/necessidades/vontades do grupo, dali em diante eu passava a estar no lugar errado pois o ciclo do trabalho havia se cumprido. Desse modo, as divergências entre a necessidade ou não da rotina de manutenção do trabalho foi o marco divisório do nosso percurso comum. Mas isso quer dizer que desenvolver tal abordagem deve ser uma prática exclusiva para os que “vivem” de teatro? Pra mim, não. Trabalhos de cunho investigativo como o que empreendemos com as “*orquídeas*” são factíveis por quem por eles se interessa, mas é preciso estar atento e não

escorregar na obrigação e na rotina. É preciso reestruturar tais momentos pela observação atenta do contexto/grupo.

Epílogos

Comecei este texto dizendo que sou brasileira, e na atual conjuntura do meu país tal afirmação quer dizer muito e assume uma imensa diversidade de significações. Mas, neste momento, não estou no Brasil, desde 2016 (ano do Golpe) estou passando uma temporada em Portugal (nada mais irônico). Primeiro para cursar o mestrado em Aveiro e atualmente para o doutoramento em Lisboa. No entanto, não é qualquer período, é ESTE! E não estar no Brasil pesa de modo incômodo sobre o trabalho que saí para fazer. Esta distância de agora fere a carne e tritura os ossos, impregna tudo com gritos e lágrimas, e desperta sentimentos variados quanto à vida no país, à vida das pessoas, ao estado de exceção de agora e ao porvir...

E hoje, três anos após a criação das *“orquídeas.”*, percebo que a montagem carrega forte anseio por liberdade, pelo direito a ser autor e não objeto da história. Um anseio meu, fruto de um incômodo que já se agigantava em mim (naquela época pós-golpe de 2016) e me causava uma saudade do futuro, não de qualquer futuro mas daquele que ansiamos há mais de 500 anos poder ter. É também um eco do meu interesse por tudo o que pode operar transformações e contribuir com a polifonia no registro da história.

Esse pensamento me ocorre, por causa da lembrança do que diz Bachelard (1990) “Nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (p. 26). Tal lembrança me leva a perguntar SE, ao sermos *“um pouco poetas”*: 1º nos é possível, sem que se rompa a solidariedade entre memória e imaginação, registrar a história ao dividirmos uma imagem evocada pela palavra? 2º SE, nos é possível afirmar que, quando Mia Couto adiciona à sua casa da infância valores de sonho, fruto das palavras ali, outrora, ditas, ele está ampliando o entendimento de registro histórico como fruto da memória das palavras?

Pergunto, porque penso que, ao revisitar a casa natal, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Mia Couto abre caminho para dizermos que, quando entramos em contato com uma obra que tem como fonte estes valores de sonho, ela nos comove, por nos convocar aberta-

mente como participantes ativos de um registro histórico que transborda as fronteiras do cotidiano. Um registro que nos põe em contato com a nossa “poesia perdida” ao nos colocar frente a outras possibilidades de perceber a história.

Ao revisitar os arquivos da encenação, de *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* sinto que ela também se inscreve neste hall, pois, ao unir num único espaço testemunhos de artistas, separados pelo tempo, sobre o que é estar vivo, o trabalho nos convoca a dar o nosso testemunho. Ato que em si, é um modo de fazer história. E, ainda no sentido da autonomia sobre como se registra a história, penso que as *“orquídeas”* pode ser entendida também, como uma experiência vivencial do conceito de “fora”. Pois, naquele momento, nós assumimos como chave de nossa proposição que a experiência criativa atua como inscrição fundadora de um mundo à parte, um mundo “fora” (no qual se passa viver enquanto dela se participa. Um mundo que pode ser expandido como força transgressora em sua capacidade de transformar o mundo em que vivemos e como ação contra o domínio do saber/poder).

No mundo “fora” estabelecido na montagem de *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* os arquivos produzidos e transformados em memória, em testemunho, alimentavam a percepção da existência dessa fenda no tempo/espço provocada pela arte, sem que a constatação deste mundo “fora” restringisse ou delimitasse a experiência criativa a um campo, mas, antes, ao contrário, colocando-a em um movimento de abertura para o outro (conceitos/questões), por oferecer caminhos de reflexão e fruição sobre nossa inscrição em diferentes áreas, diferentes épocas e nas diferentes humanidades que nos habitam.



Foto 1: *Objetos de Cena*



Foto 2: *Andrezza Alves, Rafael Serrazina, Mariana Ferreira e Daniel Machado*

*O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de
“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*



Foto 3: *Daniel Machado*



Foto 4: *Rafael Serrazina e Daniel Machado*



Foto 5: Mariana Ferreira



Foto 6: Rafael Serrazina

*O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de
“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*



Foto 7: *Daniel Machado*



Foto 8: *Rafael Serrazina e Daniel Machado*



Foto 9: Mariana Ferreira



Foto 10: Andrezza Alves e Mariana Ferreira

*O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de
“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*



Foto 11: Mariana Ferreira e Daniel Machado



Foto 12: Andrezza Alves e Rafael Serrazina



Foto 13: Andrezza Alves



Foto 14: Rafael Serrazina e Mariana Ferreira

Referências Bibliográficas

- Alves, A. L. (2018). *Polifonia, memória e órbita fractal : o trânsito de lembranças como ponte artista-público*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Sevilha, Portugal.
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Editora.
- (1988). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Editora.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Couto, M. (2014) *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. Vídeo Conferência (43:58 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0> Acesso em: jun. 2020.
- Diéguez, I, Leal, M. (Org.) (2018). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro. 7Letras.
- Fortin, S.; Gosselin, P. (2014). Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, Natal, v. 1, n.1, p. 1-17.
- Kant, I. (1997). *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70.
- (1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- (1984). *Histoire Générale de la Nature et Théorie du Ciel*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Levy, T. S. (2003). *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Pascal, B. (1984). *Pensamentos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural.

Tarkovsky, A. A. (1998). *Esculpir o tempo*. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes.

Anexo

Para a Jornada

https://prezi.com/7krnc6rbsaqs/jornada/?utm_campaign=share&utm_medium=copy



Cenas pós-créditos

Texto de Apresentação do Espetáculo “(...) e a vida, afinal é como as orquídeas.”

Manifesto ao Público:

Quantas possibilidades existem para uma mesma ação? Quantas estradas seguem para o mesmo ponto? Quantos pontos se repetem em histórias distintas? Quantos causos⁴ contam uma mesma história? Quantas histórias cabem no tempo de um existir? Quantos tempos se alternam num mesmo espaço? Por onde seguem seus passos na arquitetura do tempo sutil? Quais as direções do pensamento, desejo, necessidade, vontade?

⁴ Causo: História (representando fatos verídicos ou não), contada de forma engraçada, com objetivo lúdico. Muitas vezes apresentam-se com rimas, trabalhando, assim, a sonoridade das palavras.

Andrei Tarkovsky, Blaise Pascal, Gaston Bachelard, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mia Couto, Agualusa, Luandino, Hermilo Borba Filho, Rilke, Clarice Lispector, Viola Spolin, Bergman, Susan Sontag, Frida Kahlo, Marguerite Duras, Klimt, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Almir Rodrigues, Dostoyevsky, Francesca Woodman, Shakespeare, Mario Quintana, Sarah Kane, Roberto Alvim, Drumond, Afonso Cruz, Saramago (os dois), Maria, José, Sofia, Andrezza, Beatriz, Daniel, Mariana e Rafael. Há tantos caminhos, modos e meios quanto pessoas existem. No entanto, cada dia mais, as sociedades e nelas (ou por elas) as pessoas seguem rumo à edificação da “vida de um lado só”, na qual o ego normatiza o mundo do “eu sozinho”.

Frente a esta constatação, *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* é antes de mais nada um trabalho de composição, a partir do qual buscamos arrumar palavras e pensamentos de maneira diferente. Tencionamos com esta ação provocar sentidos distintos e efeitos outros. Para tal empreitada, tomamos como base todo o material coletado ao longo de 7 meses em experimentos na sala de ensaio; em sonhos, objetos, propagandas; na arquitetura, música, cinema, literatura, dança, literatura dramática; nas artes visuais; no teatro... E daí, construímos o substrato para erigir uma obra de estrutura una, autoral. Uma tessitura por nós desenvolvida na qual se agregam, em uma narrativa aberta, não linear e fragmentada, as muitas vozes que nos serviram de referência para questionar as fissuras éticas e sociais da nossa humanidade.

A partir de 4 perspectivas distintas sobre o que significa ESTAR VIVO e não apenas, respirando, buscamos apresentar em cena uma realidade fractal onde possamos, como diz Mário Quintana, aprender a DESLER. Mais que um trabalho de teatro *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* é uma proposta de busca pela poesia como consciência do mundo, como forma específica de relacionamento com a realidade a qual, reiteradamente, nos fazemos. Deste modo, *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* é o nosso convite ao público para que compartilhe connosco uma viagem pelas várias dimensões dessa procura.

“Qual é o seu testemunho de humanidade?”

“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.” é um indício do que seja o nosso.

Ficha Técnica

Idealização e coordenação do projeto: Andrezza Alves

Elenco: Andrezza Alves, Daniel Machado, Mariana Ferreira, Rafael Ser-
razina

Encenação: Os mesmos

Dramaturgismo: IDEM, IDEM, ASPAS, ASPAS

Desenho de luz: NÓS!

Direção Musical: Os acima Referidos

Cenografia: O Baile Todo

Figurino: Todos menos o Rafael que fez uma BIRRA

Maquiagem: Elas (porque eles não quiseram aprender)

Adereços: Cada qual trouxe o que tinha

Cenotécnico: Mário Bugalho

Operação de luz: Enne Marx (porque a gente obrigou).

Montagem de luz, som e arquibancadas: Baltazar Silva e André Marques

Artes digitais e gráficas: Daniel Machado porque desenha bem, A Ma-
riana porque Cenas, O Rafael porque sabe cortar e usar cola batom e a
Andrezza não, porque não estava lá (e mesmo que estivesse não sabemos
se queríamos).

Captação de imagens: Eduardo Santos (adivinha quem é?) e Fábio Santos.
Não, eles não são irmãos...

Edição de imagens: João Maria (Porque LACRA, sempre) e Arthur Can-
navarro

Direção de produção: Quem mais? Não temos verba para outsourcing.

Baseado na obra de: Afonso Cruz, Andrei Tarkovsky, Blaise Pascal, Gas-
ton Bachelard, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mia Couto, Al Berto,
Hermilo Borba Filho, Rilke, Clarisse Lispector, Viola Spolin, Bergman,
Susan Sontag, Frida Kahlo, Marguerite Duras, Klimt, Picasso, Florbela
Espanca, Fernando Pessoa (os 16), Almir Rodrigues, Dostoyevsky, Fran-
cesca Woodman, Shakespeare, Mario Quintana, Sarah Kane, Roberto Al-
vim, Drummond, Sting, Lira, Carlos Saura, Goran Bregovic, José Saramago
(os dois), Maria, José, Sofia, Andrezza, Beatriz, Daniel, Mariana, Rafael e
mais uma tuia de gente.

Espera... Mas e a Sofia Serrazina? Ela mandou avisar que não pode vir
hoje, mas virá amanhã. SEM FALTA .

P.S: Mas já passou pelo DRAMATURGISMO, ARTES DIGITAIS e
GRÁFICAS, EDIÇÃO DE IMAGENS, MONTAGEM DA INSTALA-
ÇÃO, correu 700 km e foi à Moita do Gavião.