

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE TEATRO-LICENCIATURA



Trabalho de Conclusão de Curso

Tutuzeando: uma experimentação sobre teatro ritualístico

Grégori Rodrigues Eckert

Pelotas, 2018

Grégori Rodrigues Eckert

Tutuzeando: uma experimentação sobre teatro ritualístico

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Professora Dr^a Marina de Oliveira

Pelotas, 2018

Grégori Rodrigues Eckert

Tutuzeando: uma experimentação sobre teatro ritualístico

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Data da defesa: 02 de março de 2018.

Banca examinadora:

.....
Prof.^a Dr.^a Marina de Oliveira (orientadora). Doutora em Teoria da Literatura pela Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

.....
Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira. Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Brasil.

.....
Prof. Me. Davi Giordano. Mestre em Artes Cênicas (Estudos da Performance) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.

**Para minha amada Vó Daliria Francisca
Eckert. Sem você nada disso seria possível.
Continua cuidando de mim de onde estiver.
Manterei eternamente acesa a chama que há de ti
em minha luz!**

Agradecimentos

Aos meus pais agradeço pela vida e os bons ensinamentos. Que o amor possa superar o abandono, a distância e as dores.

Aos avós paternos, Daliria e João Claudio, por serem o meu refúgio e por jamais me deixarem desistir.

Aos meus avós maternos, José, Raquel e Odete, pelo zelo, apoio e amor que me dão.

Aos meus irmãos, obrigado por existirem e me darem o prazer de ter aprendido com vocês.

À minha família, tios, tias, primos e primas. Sou grato por tudo.

Aos meus amigos, com os quais ri, chorei, gritei, amei, e pude vivenciar um turbilhão de sentimentos e situações. Obrigado por ajudarem a me desenvolver.

Aos que amei durante esse percurso, que me ajudaram a crescer durante esses quatro anos, pelas primeiras experiências, a cura, a empatia, pelo pedaço de cada pessoa que irá ficar na constituição do meu ser.

Para todos os meus professores, que sempre estiveram dispostos a ajudar para um melhor aprendizado e especialmente à minha orientadora, que pode me guiar por essa reflexão de final de curso.

E finalmente, ao Grande Arquiteto do Universo que hoje me proporciona esse gratificante momento.

Obrigado a todos.

Resumo

ECKERT, Grégori Rodrigues. **Tutuzeando: uma experimentação sobre teatro ritualístico**. Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

Este trabalho tem como objetivo a análise, reflexão e levantamento de questionamentos acerca da obra “Tutuzeando: um experimento surreal”, apresentada na cadeira de Encenação Teatral do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Verificam-se as origens do experimento, passando pela formação do elenco e a divisão em quadros e espaços diferenciados. A pesquisa aborda três elementos que foram a base do trabalho cênico: a atmosfera sagrada do rito, contemplando as culturas cristã, negra e indígena; os elementos performáticos, em virtude da potencialização da linguagem ritualística e da conexão entre arte e vida; e a relação palco-plateia, em que se observa a participação do espectador dentro de um ritual. Com inspiração em Antonin Artaud, reflete-se que é possível a criação de um teatro ritualístico experimental a partir dos elementos mencionados.

Palavras-chaves: teatro ritualístico, Tutuzeando, Antonin Artaud.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. PROCESSOS	
2.1 As origens do experimento.....	12
2.2 A inspiração de Antonin Artaud.....	16
2.3 Espaços e Quadros.....	18
3. ANÁLISE DA BASE ESTRUTURAL	
3.1 A atmosfera sagrada do rito.....	27
3.2 Os elementos performáticos.....	36
3.3 A relação palco-plateia.....	45
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
6. ANEXOS.....	55
6.1 Tutuzeando 1.....	56
6.2 Tutuzeando 2.....	59

6.3 Entrevista com Kauwá Apurinã – Sobre o ritual Tutuzeando.....	64
6.4 Entrevista com Bruna dos Anjos – Sobre Sonhos de Brunaum...	68
6.5 Entrevista com Grazielle Bessa – Relatos sobre o Tutuzeando..	69
6.6 Notícia do <i>Diário da Manhã</i> : “Tutuzeando na sala Carmen Biasoli”, (Carlos Cogoy).....	70

1. INTRODUÇÃO

O ritual em cena. Um encontro de pessoas e culturas proporcionadas pelo Experimento Tutuzeando¹. Este foi realizado na cadeira de Encenação Teatral do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas em 2017, com o objetivo de apresentar possibilidades de escritas e narrativas, inspirado no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Defendo neste trabalho que é possível criar um espetáculo ritualístico, tendo o autor francês como referência, a partir de três elementos: o uso da performance, a transgressão da relação ator/espectador, e a criação de uma atmosfera de religiosidade/surrealidade (sagrada).

Como base de análise e reflexão teórica, neste Trabalho de Conclusão do Curso, analisarei “Tutuzeando: um experimento surreal” a partir de seu processo e resultados obtidos.

Além de trabalhar com as singularidades dos diferentes componentes da linguagem teatral em cena, a proposta também relacionou diferentes linguagens artísticas. Estavam em cena Teatro, Música, Artes visuais e a utilização de elementos performáticos como *Action Painting*. Manusearam-se também símbolos e elementos religiosos, contemplando as culturas cristã, negra e indígena, consideradas no experimento bases da formação de um local sagrado.

Antonin Maria Joseph Artaud (1896-1948), um teórico, ator, poeta, escritor, diretor, roteirista e dramaturgo, é o criador do Teatro da Crueldade. O francês propõe em seu teatro um rito, buscando a primitividade e através disto atingir o êxtase, uma cura tanto para o ator como para a plateia. Todas as ações realizadas são únicas, o que acaba estabelecendo uma ligação que vai ao encontro do viés performático. A utilização de performances potencializa essa poética pensada por Artaud, em um teatro cruel, onde se busca a violência sensorial. Tendo como referência este homem do teatro, pensei: como criar cenas e quadros de um espetáculo a partir de um ritual?

O capítulo “Processos” estabelece um panorama ao leitor, abordando o princípio da proposta cênica, a formação do elenco, um breve resumo sobre a

¹ A gravação do experimento encontra-se no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AWv8HnSoAgE&t=67s>>.

vida e a obra de Antonin Artaud e um relato do experimento através dos espaços usados e a divisão em quadros.

Em “Análise da base estrutural” abordo os componentes que solidificaram o Tutuzeando. São eles: “A atmosfera sagrada do rito”, “Os elementos performáticos” e “A relação palco-plateia”.

No subcapítulo “A atmosfera sagrada do rito”, discorro sobre a proposta de aproximação entre a ação teatral e o ritual. No experimento são utilizados elementos simbólicos que introduzem uma atmosfera sagrada. Analisam-se desde os bastidores até a consumação da cena.

Esses elementos simbólicos que criam uma atmosfera ritual, tal como a vela, a cruz, as canções religiosas e as orações, serão analisados a partir do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant.

Já em “Os elementos performáticos” falo sobre esta linguagem, que tem um lugar cativo, em pelo menos três momentos: “Sonhos de Brunaum”, “Balões de sangue” e “Simbiose”, correspondendo respectivamente aos quadros 5, 8 e 9, na estruturação do experimento. Estabelece-se uma relação desses elementos com o teatro ritual.

Para serem compreendidos como performáticos, primeiramente analisam-se algumas características da *performance*, a partir das seguintes obras: *A arte da performance*, de Jorge Glusberg, *Performance como linguagem*, de Renato Cohen e o Artigo de Eleonora Fabião publicado na Revista Sala Preta, “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”.

“A relação palco-plateia” é um subcapítulo voltado à exploração das relações espaciais. Isto veio a partir da concepção de Artaud, que vê o ato cênico como único, com o espectador participante da cena. Procuro refletir em até que ponto conseguimos retirar o espectador de sua passividade, pensando acerca de momentos como o quadro 1, em que acontece a procissão em espiral, onde os espectadores fazem parte da cena e também no papel do público no ritual. Este aspecto é estudado a partir do livro *O espectador emancipado*, de Jacques Rancière.

E para finalizar, “Considerações finais”, em que chego a algumas deduções acerca do processo, analisando pontos que poderiam ser

modificados, além de trazer perspectivas e novas compreensões a partir desta pesquisa.

2. PROCESSOS

2.1 As origens do experimento

Para analisar e refletir acerca da obra Tutuzeando é necessário considerar os seus primórdios e raízes, que se entrelaçaram através de um processo até chegar ao resultado final em um caráter experimental. Isto se deu no decorrer da minha caminhada entre os semestres do curso de Teatro Licenciatura da UFPel.

Através da cadeira de Dramaturgia, ministrada pela professora Fernanda Fernandes, ofertada no 5º semestre (2016/1), escrevi um texto teatral intitulado Tutuzeando². É um texto de cunho pessoal e escrito de maneira diferenciada, não seguindo um padrão racional, mas sim de estímulos externos, em que há a primazia do fluxo do pensamento inconsciente. A forma de escrita foi inspirada em uma técnica que os surrealistas produziam os seus escritos, mais especificamente chamada de “Escrita automática”, criada por André Breton, líder do movimento surrealista.

Anteriormente, na cadeira de História do Teatro IV (2015/02), com a professora Marina de Oliveira, havia estudado a figura de Antonin Artaud, criador do manifesto do “Teatro da Crueldade”. Decidi então relacionar o texto criado com o ideal teatral que me chamara à atenção nas aulas teóricas. Porém, era um teórico importante e interessante, mas senti diversas complicações para pensar uma forma de colocar aquela poética em prática, visto que não tinha o domínio das técnicas estabelecidas pelo autor.

Com a cadeira de Encenação teatral II no 6º semestre (2016/02), ministrada pelo professor Paulo Gaiger, pude colocar em prática esse objetivo. Esta disciplina é voltada à compreensão das possibilidades de direção e tem como ementa a “Construção de projetos de montagem teatral e encenação orientada”. Ao final do semestre, é apresentado ao público o trabalho que os alunos dirigiram.

Resolvi então encenar a dramaturgia Tutuzeando. Os primeiros ensaios foram realizados a partir do conhecimento prévio obtido de Artaud. A obscuridade veio à tona. Como realizar um trabalho, sem ter uma base solidificada enquanto domínio da poética a ser utilizada? E mais, a proposta

² O texto está inserido no anexo do TCC.

estava estruturada em cima da dramaturgia, direção e atuação de uma só pessoa, eu. O trabalho a partir disso não ficou consistente e, por essa razão, visualizei que não estava capacitado e estruturado enquanto artista a dar conta disto sozinho.

Já tinha ocupado boa parte do semestre na tentativa de realizar um trabalho solo e faltava apenas um mês e meio para a apresentação. Então percebi que precisava de ajuda, um momento propício a unir forças e fazer parcerias. Neste momento em diante, foi dado um pontapé inicial em um aspecto de minha trajetória, quando pude melhor compreender o teatro como um organismo coletivo. Essa experiência foi vital para meu crescimento enquanto artista.

Formando o grupo

A partir deste entendimento, outros artistas-alunos foram chamados para compor o grupo. Convidei o ator-aluno Samuel Pretto e o músico Pedro Andrade e eles prontamente aceitaram. Com a troca de ideias e concepções para a criação de cenas e experimentações poéticas em grupo, o trabalho começou a adquirir forma.

Iniciamos em cima da dramaturgia Tutuzeando, mas o processo ganhou outros ares, pois no decorrer dos ensaios fomos testando e imaginando diversas possibilidades de experimentações, que fugiam da dramaturgia. A partir de então começamos a criar alguns quadros, sempre pensando na cena e na relação com a música. Assim, tomou-se forma a segunda versão da dramaturgia: Tutuzeando 2, que é nada mais do que o resultado do processo de criação em cima da primeira dramaturgia.

Tinha em mente convidar um artista visual para ficar o tempo todo em cena, criando uma obra artística no decorrer da peça. Com o intuito de colocar em cena outras linguagens artísticas, a atriz-aluna Grazielle Bessa foi convidada para participar do trabalho, pois em uma conversa informal, tinha sido explanado que ela tinha interesse em pintar uma tela, com o estímulo musical, e com o corpo sendo o material de pintura.

Assim, o processo tomou uma forma colaborativa, tendo a figura central de três figuras. O Guia1, no qual o ator Samuel Pretto fez o papel, foi trabalhado diretamente em um sentido de guia xamânico, como uma busca da primitividade. O Guia2, representado pela atriz Grazielle Bessa, veio com o

sentido da performance, mas como a atriz entrou no grupo faltando pouco tempo para a apresentação pública, visualizo uma lacuna desse Guia em relação ao restante do experimento. E o Homem, representado por mim, foi calcado na figura da persona do Tutuzeando 1. Esse ser trouxe um sentido existencial e autorreferencial, sendo despertado pelos dois Guias em um campo ritualístico.

Como sentia a necessidade de acrescentar música nas cenas e ao ritual, percebi que somente um músico seria insuficiente para a criação de uma atmosfera ritualística que eu imaginava para alguns momentos do experimento. Assim, convidei para comporem o grupo como músicos, Marco Antonio Duarte e Mario Celso Pereira Junior, dois artistas-alunos que são colegas do curso de Teatro.

Visualizava a necessidade e a importância da realização de uma pintura corporal nos integrantes de cena. Convidei a artista Kauwá Apurinã/ Pietra Dolamita, uma militante indígena do povo Apurinã, do Estado do Acre, para contribuir com a cena. Com ela tivemos todo um aporte do ritual xamânico de sua etnia, começando pela pintura corporal, passando pela utilização de instrumentos indígenas, até a esfumação de ervas.

O figurino foi feito com estopas, confeccionados por Pietra Dolamita e eu. Foram de grande importância as pinturas, pois caracterizaram fortemente uma das linguagens teatrais que fazem parte da cena e localizaram o espectador quanto às figuras extra cotidianas que ali se apresentavam.

A maquiagem ficou por conta de Laís Maciel e Anna Quinteiros. Ela foi planejada para remeter a figuras surreais, visto que procurávamos alcançar uma espécie de devaneio coletivo.

A iluminação ficou por conta de Juliana Caroline. Foram pensados os mínimos detalhes de como a iluminação poderia potencializar as imagens que se construíam no ritual. Cito o começo do experimento, quando se abriu a porta ao público. Foi colocado um refletor bem atrás dos Guias 1 e 2 que ficavam bem em frente a porta, para que houvesse um ofuscamento da imagem de ambos. As cores escolhidas para a acentuação da atmosfera ritualística foram o branco, o preto e o vermelho.

A programação visual ficou por conta de Mariana Braoio, através de um cartaz que já chamava a atenção pelo nome e a figura que estava situada como plano central da divulgação.

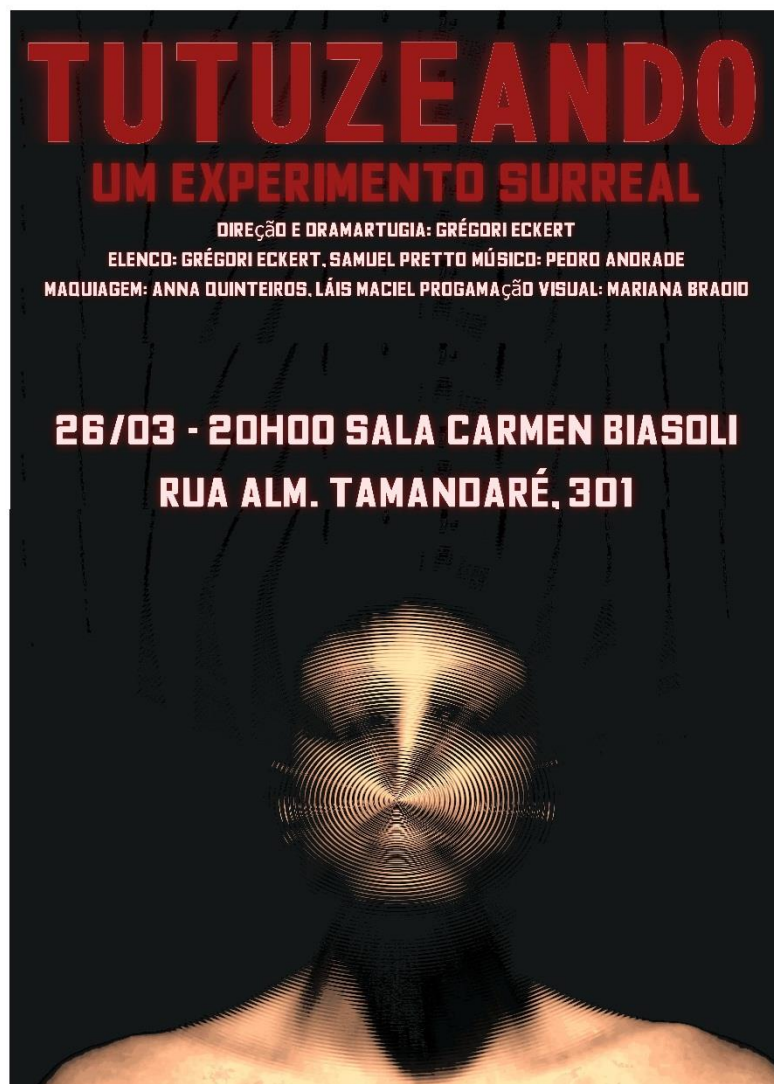


Figura 1 - Cartaz Tutuzeando: um experimento surreal

Programação Visual: Mariana Braoio

Ao longo das experimentações, surgiram algumas questões: Qual o papel do homem nesse ritual? Onde se passa? Qual o objetivo desse ritual que os xamãs estão guiando? Como manter os espectadores como seres ativos na proposta? São perguntas que não tiveram as suas respostas fechadas. Discutiu-se muito em grupo para a melhor compreensão destas questões, para podermos nos localizar quanto ao rumo que nosso processo estava tomando. Abriu-se ao público o devaneio em cima das metáforas, ritos, signos e símbolos

que estavam sendo apresentados, para poderem assim serem ressignificados subjetivamente.

2.2A Inspiração de Antonin Artaud

Como o principal articulador dessa proposta é Antonin Artaud (1896-1948), convém uma breve explicação sobre esta inspiração. Por meio do artigo “O teatro ritual de Artaud e a cura xamânica” de Vinícius Silva de Lima (UEL), podemos tomar algumas definições. O autor vem do movimento surrealista, onde é expulso em 1926 por não aderir ao comunismo. Ele funda o “Teatro de Alfred Jarry” e não tem sucesso em suas peças. O público da época não compreendeu o ideal artístico que ali se montava, além de toda a dificuldade financeira e técnica para um projeto ousado para os moldes teatrais vigentes até então.

O “homem teatro” é um dos termos vinculados à figura de Antonin Artaud, um poeta, ator, dramaturgo, encenador, entre outras funções artísticas, que deixou de ser um homem do teatro para se tornar “homem teatro”. É vital levarmos em conta toda a obra de Artaud, pois ela se complementa como um todo. Segundo Alain Virmaux, em seu livro *Artaud e o teatro*: “Falar de Artaud tendo em vista apenas aquilo que nele concerne ao teatro, é mutilá-lo, é desnaturar seu grito, é, enfim, nada compreender de sua obra” (VIRMAUX, 2000, p. 4-5).

E sua obra é totalmente ligada à vida, visto que este sofreu de diversas dores desde criança, passando por uma meningite que quase o matou e dores de cabeça intensas. Na adolescência acabou tendo um colapso nervoso e queimou seus poemas. É um dos primeiros indícios que mostram o quadro psicológico que iria afetar Artaud por sua vida, sendo internado diversas vezes em manicômios e clínicas de desintoxicação.

Artaud critica a realidade teatral ocidental na qual está rodeado, e como um artista contemporâneo que está inserido em uma linha do tempo, mas que consegue afastar-se, visualizar o panorama, ele reflete e assim cria a sua poética, repensando e refazendo o fazer teatral, tornando-se um homem teatro.

Isto se dá no processo de quebra com esse teatro que estava sendo realizado até então, o que resultou em alguns de seus fracassos na carreira como dramaturgo e encenador. Para pôr o seu teatro em ação, o poeta utilizou em sua vida uma figura peculiar, propicia a apresentar publicamente o

personagem Antonin Artaud, que colocava a prática teatral que imaginara através de treinamento vocal intenso e diário; o exercício da respiração; o grito; gestos; cantos e giros voltados tanto quanto a preparação corporal quanto a uma proteção metafísica. Para as pessoas comuns eram atos de insanidade, e o artista se valeu disso também para proclamar a vida e o seu duplo no qual acreditava e as profundas transformações necessárias para a sociedade. Ali se criou o mito da figura do artista.

A autora Máisy de Medeiros Freitas, em seu livro *Antonin Artaud: por uma cultura da crueldade*, estabelece duas expressões que nos dão o panorama de como a arte era enxergada até então. Primeiro, sobre o “entendimento da arte como mera representação” e segundo, “da cultura como simples adereço” (FREITAS, 2015, p. 15). Essas duas concepções vão totalmente contra o ideal de Artaud, que em seus escritos liga a cultura à vida, a obra artística em união com a vida e não algo separado. Sendo assim, o poeta não pensa em um programa estético e sim em uma “poética de reconstrução espiritual do homem”.

O teórico francês pensa em um teatro onde há intenso treinamento do corpo, onde se usa o grito constantemente e a respiração tem um papel fundamental. Há a aproximação da preparação física do corpo de um atleta com o preparo corporal e afetivo de um ator.

Em Julho de 1931 ele assiste a um espetáculo de dança balinesa, onde se encanta pelo tipo de arte executada. Martin Esslin a considera como “uma das experiências chaves de sua vida”. Ele diz: “Artaud ficou profundamente excitado: todas as suas ideias de um teatro não-verbal, mágico teatro de luz, cor e movimento pareciam-lhe realizadas ali.” (ESSLIN, 1978, p. 36)

Começa então a pensar em um teatro que subverta o uso da palavra, que até então era predominante no teatro ocidental. Através dessa experiência, começa a desenvolver uma série de ideias e teorias, através de cartas, manifestos e artigos. O livro *O teatro e seu duplo* é a compilação dessas ideias.

Assim fundamenta-se o Teatro da Crueldade, onde cada cena é única e a ação do personagem foge de convenções sociais, aproximando-se do primitivo. O termo Crueldade não é em seu sentido limitado da linguagem, pois ele pretende transgredir os limites da palavra. Ela é voltada para um sentido

ampliado e filosófico. Pode-se assim fazer uma conexão com um trecho de Dumoulié, citado por Freitas:

Cruor, o sangue que corre, é o signo da vida e significa: 'vida, força vital'; mas também, e por isso mesmo, é signo de violência infligida a essa carne. [...] *Cruor* é a vida. [...] *Cruor* é a violência, porém a violência em nós mesmos: o sangue de nosso sangue, a vida-morte que se agita lá embaixo, sob a pele, nesta carne que não somos e, no entanto fora da qual não existimos. (apud FREITAS, 2015, p. 17).

Esta cura cruel é possível através de imagens e signos, numa experiência mágica, em que os elementos da linguagem teatral não têm hierarquia, sendo todos pensados de forma que o espectador possa alcançar uma cura coletiva, uma transformação.

Artaud inspirou diversos grupos de teatro, tais como o Teatro Oficina Uzya Uzona, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Teatro da Vertigem e o Living Theatre. Bem como alguns diretores de renome internacional, alguns deles: Peter Brook, José Celso Martinez Corrêa (Teatro Oficina) e o argentino Victor García que são influenciados diretamente pelo teórico e reinterpretaram seus ideais teatrais.

Com este breve resumo sobre a vida e a obra de Antonin Artaud, podemos prosseguir na formação do processo de Tutuzeando, relacionando-o com a poética que o francês evidenciou em seus manifestos.

2.3 Espaços e Quadros

Os espaços

Para que o leitor possa visualizar e compreender como a obra foi estruturada, realizarei uma breve explicação de como se desenvolveu o experimento. Faz-se necessário situar quanto à descrição espacial, a começar pela divisão dos espaços em que se desenrolou a experiência. Os espaços são identificados como "Hall de entrada", "Espaço 1" e "Espaço 2".

O primeiro, o Hall de entrada, configurou-se como o local em que os espectadores aguardaram até a entrada para o ritual.



Figura 2 - Hall de entrada. Foto do acervo pessoal.

O Espaço 1 caracterizou-se como uma sala vazia, previamente esfumaçada com ervas. A porta encontrava-se fechada e na soleira havia uma fila de sal, dividindo o Hall de entrada do Espaço 1.



Figura 3 - Espaço 1. Foto do acervo pessoal.

O Espaço 2, encontrava-se com a porta fechada para o Espaço 1. Na soleira, havia uma fileira de sal. O Experimento aconteceu dentro de um Campo Ritualístico de forma retangular, cortado por uma cruz de velas, formado por quatro quadrantes.



Figura 4 - Espaço 2. Foto do acervo pessoal.

O primeiro quadrante, frontal esquerdo, estava vazio. No segundo quadrante, frontal direito, os músicos ocuparam verticalmente a borda próxima ao público. No terceiro quadrante, posterior direito, havia um grande amontoado de cadeiras. No quarto quadrante, posterior esquerdo, um andaime posicionava-se no centro.



Figura 5 - Espaço 2 / Quadrantes 1 e 4. Foto do acervo pessoal.



Figura 6 - Espaço 2 / Quadrantes 2 e 3. Foto do acervo pessoal.

No centro da cruz havia um espaço vazio em forma de quadrado, separando-as.

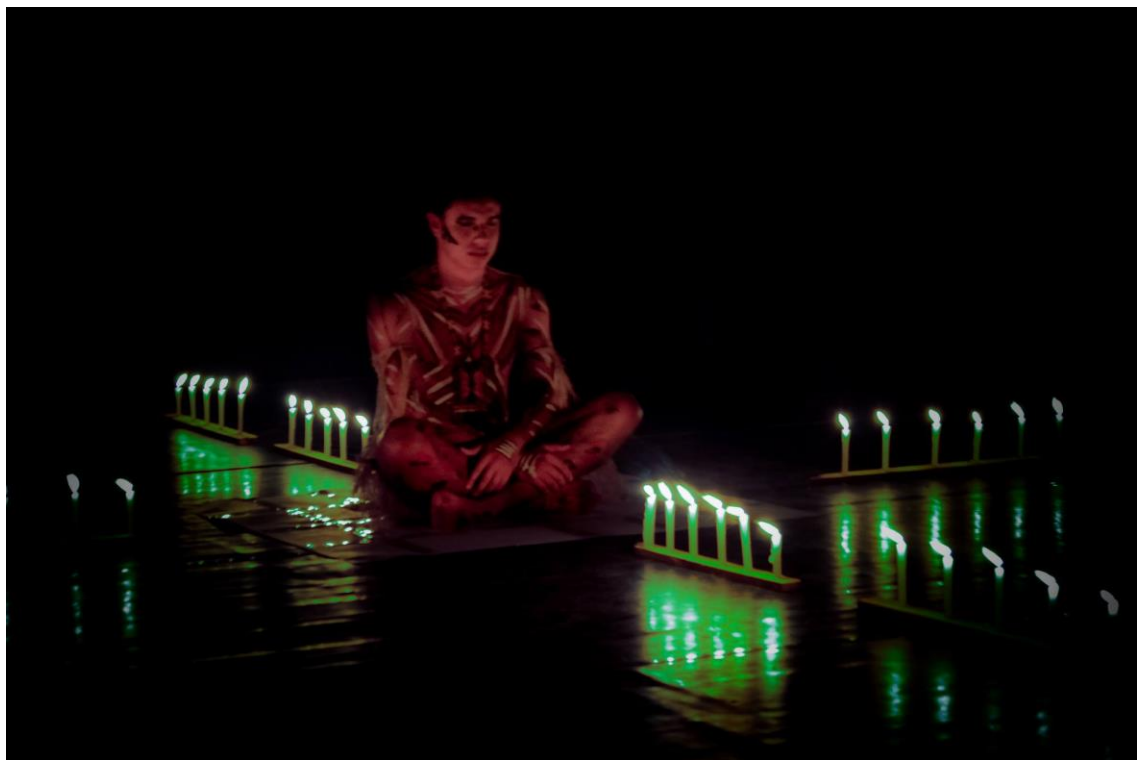


Figura 7 - Centro da Cruz. Foto: Jardel Athayde.

Na plateia só havia cadeiras previamente solicitadas antes do início do experimento, com uma verificação por parte da equipe junto ao público. Os espectadores acomodaram-se fora do campo ritualístico.

Os nove quadros

A obra foi estruturada em sua dramaturgia na formação de quadros, uma divisão do texto dramático. Ao total são 9 quadros que compõem o Experimento. Podemos visualizar uma breve descrição sobre esta formação através da estruturação da sequência dos acontecimentos:

Quadro 1 – Procissão em espiral

Os espectadores aguardaram no Hall de entrada o princípio do Experimento. Antecipadamente, os componentes do grupo verificaram quantas pessoas iriam necessitar de cadeiras para melhor se acomodarem, pois o espaço 2 só ofereceu os assentos que foram previamente solicitados. Foi feito o pedido para que o público próximo à porta se colocasse em fila indiana e o restante fosse seguindo essa organização, para adentrar ao Espaço 1.

No espaço 2, os músicos cantavam os pontos de umbanda, “Mamãe Oxum” e “Marinheiro só”. Simultaneamente, no Espaço 1, abriram-se as portas e os Guias 1 e 2 receberam os espectadores. Eles instigaram o público para que os acompanhassem na oração do “Pai-Nosso”. Esta procissão foi tomando a forma de um espiral. Após chegarem ao centro do Espaço 1, a formação foi desconfigurada e o público foi direcionado ao Espaço 2.

Quadro 2 – Confronto

No espaço 2, a oração do “Pai-Nosso” e os Pontos de Umbanda foram entoados simultaneamente. Os Guias instigaram o público a orar o “Pai-Nosso”, enquanto os músicos em um volume ascendente cantavam os pontos, batucando com maior efervescência. Tratou-se de uma provocação ao espectador, que iria se posicionar quanto ao que fazer. No clímax do “confronto”, o Guia1, com duas estacas, dirigiu-se ao Homem que estava no centro do Espaço, em posição de meditação e com os olhos fechados. Bateu três vezes uma estaca contra a outra. Na terceira batida os músicos pararam de batucar e o Homem, então adormecido, acordou.

Quadro 3 – O que eu sou agora?

O homem levantou-se lentamente e começou do seu lugar a visualizar o espaço em que estava inserido. Enquanto isso, o Guia2 posicionou-se atrás do

Homem. Enquanto o Homem examinava com atenção a extensão do espaço e o público que o cercava, conjuntamente o Guia² recitava a seguinte poesia³:

Mente
Dilúvio entre o real e o irreal
Silêncio da alma
Caminho da vida
O que eu sou agora?
É o que há de mim
Ou eu sou o momento que se faz agora?⁴

Quando o Homem visualizou o todo que o cercava, o Guia¹ lhe alcançou uma vela.

Quadro 4 – Soco

O Homem com a vela dirigiu-se ao Quadrante 1 e começou a rezar o “Pai-Nosso”. Concomitantemente, os Guias ficaram em volta do Homem e começaram a lhe dar empurrões e socos. O Homem continuou com esforço a rezar e somente foi silenciado quando tomou um soco tão forte que caiu no chão.

Quadro 5 – Sonhos de Brunaum

Esse quadro é composto por um texto da autoria de Bruna dos Anjos e foi escrito a partir de sonhos da autora.⁵

O texto foi dividido entre o Homem e os Guias, que utilizaram de movimentação entre os quadrantes para dizer as suas falas. Foram utilizadas partituras corporais e interações com os objetos que compunham o cenário. Dividiu-se da seguinte forma:

O Homem que estava no chão, ainda no Quadrante 1, começou a gemer e arfar, passando as mãos na cabeça como se estivesse saindo de um pesadelo. Ele disse:

Sonhos intranquilos
roubados
viagens que não saem do lugar
amarras
um grande manto sobre o corpo e ainda assim não pude sair ilesa
choro intenso

³ Poema da Atriz Grazielle Bessa, feito durante o processo criativo do experimento.

⁴ Todas as citações do experimento não referenciadas foram extraídas da dramaturgia Tutuzeando 2, inserida no anexo.

⁵ Ver Entrevista – Bruna dos Anjos nos anexos.

nó na garganta e no corpo inteiro
desencontros muitos
desencontro de mim

Do Quadrante 3, o Guia1, que se encontrava entre a pilha de cadeiras, falou:

armas elétricas paranormais e futuristas
perseguem o que carrego dentro de mim
elx me abraça e ainda assim estou morrendo
de medo
de ódio
de tédio

Pulando por cima das velas, assim passando para o Quadrante 2, o Homem expressou:

um grande abismo logo ali na esquina
nos sentamos à beira dele
conversamos eles riem
eu quero me atirar
no escuro
recuo

Já no Quadrante 4, o Guia1 discursou, enquanto o Homem e o Guia2 ficaram repetindo alguns termos utilizados:

os cães estão pela rua famintos comem despachos em putrefação
embora sejam filhotes já são duros como cães velhos e vividos
crianças empunham facas em frente à confeitarias reivindicando para si o que nunca tiveram
nasceram mutantes
carentes de vitaminas, ossos fortes, serotonina, peles, pelos, órgãos e afeto

Através da deixa “Afeto” o Homem repetiu esta palavra e utilizou-se dela como um meio de indignação. Ele prosseguiu e dirigiu-se ao Quadrante 3, expondo:

afeto para poucos
para aqueles de lençóis brancos
sorriso de comercial de pasta de dente pra beijar na boca
eles não me beijam na boca
porque sentem náusea do que causo neles
eu vomito junto com xs monstxs
e como os cães famintos nos alimentamos de nossos próprios vômitos

O Guia2, que estava no Quadrante 4, posicionada no alto do andaime se manifestou:

eu sei que é um sonho ou um pesadelo, então eu paro por um instante

aperto os olhos e sigo porque sei que a qualquer momento posso despertar ou não

O Guia1, no Quadrante 4, encontrava-se na parte inferior do andaime e no princípio de sua fala, sentado em uma cadeira e utilizando-se de suas estacas para a partitura corporal, exprimiu:

informativos me são lançados nas mãos
tenho minhas mãos ocupadas com todo tipo de coisa
não sobra tempo pra mim
me largo no chão
não adianta
carne demora a desaparecer

Ao final deste quadro, os 3 condutores do ritual se encontravam no Quadrante 4.

Quadro 6 – Reforço ritualístico

A partir de então os Guias e o Homem começaram a emitir sons, barulhos, ruídos, e aos poucos os músicos foram acompanhando com os instrumentos em uma crescente, para deslocamento do espaço e ampliação da atmosfera ritualística. Foram realizados improvisos com estímulos vocais, tais como o *bocca chiusa*⁶ e sons criados com interações dos atores com o espaço. Os atores modificaram o espaço, desfazendo a cruz de velas e locomovendo o andaime para o centro do espaço, para assim dar prosseguimento aos quadros seguintes.

Quadro 7 – Inferno escaldante

Este quadro não foi efetuado no dia do Experimento, mas como faz parte da dramaturgia, cabe a explicação de como foi planejada e ensaiada a sua execução.

Configurava-se como uma partitura de movimentos corporais feitos pelo Homem, utilizando do cajado do Guia1, que diria o seguinte trecho do Tutuzeando 1:

Inferno escaldante, dunas desarrazoadas, ó minha proteção individual. (Prostra-se) Saudações matinais! (Levanta-se).

⁶ Cantar com a boca fechada. Trata-se de uma técnica de canto muito utilizada no Teatro para aquecimento vocal.

As 3 figuras foram se preparando para as performances finais, ficando o Guia1 pronto pra subir no Andaime e o Guia2 posicionando os vasilhames contendo tinta e ficando no centro do Espaço.

Quadro 8 – Balões de sangue

Foi uma Performance com balões sendo estourados de cima do Andaime sobre o Guia2. Acompanhado pela batida dos músicos, o Homem dizia o seguinte texto, do Tutuzeando 1, enquanto subia o andaime:

Joviais processos multiculturais, sucesso batendo a sua porta, o lixo entupindo a sua mente vazia e provisória. Horripilantes métodos transversais de atabalhoamento do tereteté abarracochoá.

Ao chegar ao topo do andaime, o Homem repetiu diversas vezes e de diversificadas formas o seguinte trecho:

E você aí, parado! Olhando a sua frente o completo desalinhar, o caos, o tudo e o nada, oh orai por eles!

Em cada repetição o Homem e o Guia1, da parte superior do andaime, com um canivete estouravam efusivamente os balões que continham tinta vermelha, caindo assim o líquido sobre o Guia2.

Quadro 9 – Simbiose

Performance final em que o Guia2 pintou uma tela, que estava amarrada no andaime, com o seu corpo sendo o pincel. Foi à conclusão do experimento com a simbiose dos corpos de todos os componentes e integrantes da cena. Esta cena final contou com a participação de todos os atores e músicos do ritual, resultando numa junção de corpos diversos que se unificaram em um emaranhado, tornando-se assim um organismo só. A luz foi lentamente diminuindo, finalizando o experimento em um *blackout*.

Agora que o leitor pôde visualizar os processos do experimento, passando pelas origens, formação do grupo, a inspiração em Artaud, a descrição do espaço e dos nove quadros, passo aos capítulos que aprofundarão e refletirão sobre os três elementos que estruturam o experimento e que foram trabalhados no decorrer do processo.

3. ANÁLISE DA BASE ESTRUTURAL

3.1 A atmosfera sagrada do rito

O ritual está presente em todos os momentos do Experimento. E isso aconteceu antes de as portas serem abertas ao público. Na preparação do elenco já foram utilizados rituais, dentre eles o uso do rapé, feito pela comunidade Apurinã, habitante da região do Médio Purus. Este, assim como a realização de pinturas corporais xamânicas e posteriormente a esfumação de ervas, foram intermediados e realizados pela artista e índia, Kauwá Apurinã/Pietra Dolamita.

Primeiramente, é necessário explicar o que é o rapé e qual a utilização deste em um ritual xamânico: “Essencialmente, o rapé é o pó obtido a partir da trituração de folhas secas de tabaco (*Nicotiana tabacum* L.). Contudo, a maioria dos grupos do Médio Purus mistura a ele outras plantas.” (MENDES DOS SANTOS; SOARES, 2015, p. 17) O seu uso possibilita a execução de atividades extraordinárias, as quais são narradas através de mitos e histórias repassadas nas rodas de conversa.

O rapé é ainda o mediador da comunicação e da viagem do xamã a outros domínios do cosmos. É esta propriedade que faz do rapé a “droga do xamã”, através da qual ele se comunica com espíritos durante as seções de cura. (*idem*, p. 22)

Nesta viagem cósmica além da comunicação com os espíritos e representantes do reino animal e vegetal, realiza-se também a prática da cura, visto que é usado para o tratamento de gripes, dores de cabeça, também dando ânimo para os afazeres do dia-a-dia. Kauwá Apurinã/Pietra Dolamita complementa:

O rapé, por exemplo, o rapé do meu povo, que é um rapé verde, que é um rapé Apurinã, que foi o que a gente usou no Tutuzeando, ele tem uma propriedade que se chama conexão. Então, é a conexão que tu trabalha com o teu íntimo e a tua relação com a natureza e a terra. Por que o rapé apurinã ele faz, não só o rapé apurinã, mas outros rapés, ele faz essa conexão entre o corpo, o espírito e a terra, tornando um só. Então ele não é alucinógeno, pelo contrário, ele é purificante. Ele faz essa purificação e abre as portas do teu inconsciente, do teu cérebro, da tua mente, do teu espírito e vai te transformando ao longo do teu processo que tu vai fazer. Então, por exemplo, nós indígenas utilizamos o rapé para ir caçar, para ir pescar, para fazer colheita, nos nossos rituais de ayahuasca, porque tu começa a te conectar com a terra.⁷ (APURINÃ, 2018)

⁷ Todas as citações que são falas da Kauwá Apurinã/Pietra Dolamita, foram extraídas do documento *Entrevista com Kauwá Apurinã – sobre o ritual Tutuzeando*, que consta nos anexos.

Após utilizarmos o rapé e espirrarmos um pouco, visto que este é sugado pelo nariz, o grupo como um todo sentiu uma sensação de alívio e limpeza interna. Havia uma leveza e tranquilidade para continuar os rituais antes da entrada do público.

Outra prática ritualística adotada foi à pintura corporal, parte vital em um ritual indígena. Foi feita a partir da sensação de energia que cada integrante do grupo emanava ao ser pintado. Esta energia era sentida pela Kauwá Apurinã e reproduzida em traços corporais com seus significados. Estávamos tratando de forças espirituais e ritos antigos com todos os seus profundos entendimentos do universo, então foi de total importância ao experimento a condução e contribuição de Pietra.

A pintura corporal foi diferente para cada integrante. Além da interpretação e a sensibilidade de Pietra, ela utilizou também de símbolos que foram escolhidos para auxiliar em cada papel do ritual. Os traços e significados são provenientes do povo Apurinã e também o Shanenawa, povo do pássaro azul, do Acre. As cores selecionadas e utilizadas para a pintura foram: vermelho, preto e branco.

Para que fique tangível, serão explicadas as pinturas realizadas, por meio de imagens e com comentários da Kauwá Apurinã, que foi a responsável por essa parte do ritual.

Na atriz Grazielle Bessa foram utilizados traços de borboleta, por conta da leveza dela no palco.



Figura 8 - Grazielle Bessa (Borboleta). Foto Jardel Athayde

Já para o ator Samuel Preto, usou-se a representação da Guerra. Não pelo sentido literal de guerra, mas sim por toda a questão simbólica de enfrentamento no ritual que houve por parte do Guia que ele representou. Pietra diz:

Pro Samuel eu utilizei a pintura da Guerra. Porque ele ia fazer aquele chamamento; ele ia rezar o Pai-Nosso; ele ia bater com a Taquara no chão; e ia fazer aqueles círculos. Então ele tinha que estar com essa pintura de chamamento de guerra, de poder, de enfrentamento. Não aquele enfrentamento de batalha, mas enfrentamento do ritual em si. (APURINÃ, 2018)

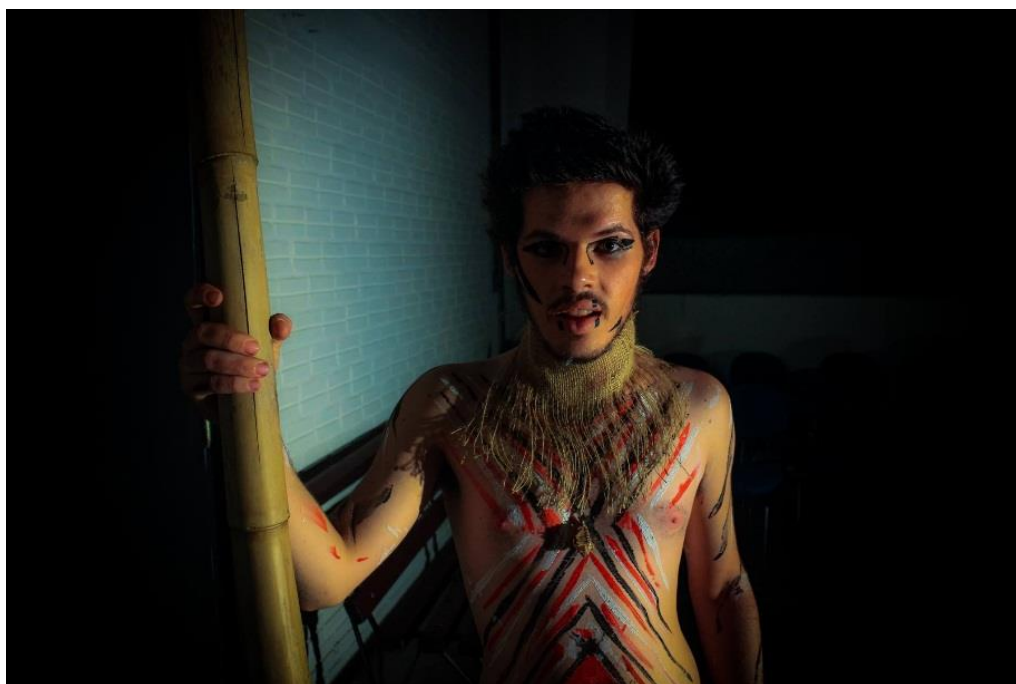


Figura 9 - Samuel Preto (Guerra). Foto: Jardel Athayde.

A pintura destinada a mim é apurinã e remeteu à figura da árvore, no sentido de estruturação e coordenação do Tutuzeando e de toda a atmosfera que se formou. Kauwá Apurinã explica:

Em você, que estava na coordenação toda, eu fiz uma pintura apurinã, porque como tu tava introduzindo e tu tava coordenando todo o ritual do Tutuzeando, ele vinha com nessa relação de não só ir e vir, mas de estar dentro e fora. Do teu território, fora do teu território. Então eu coloquei uma pintura apurinã de árvore, não sei se tu lembra que foi de árvore, pra te dar todas as raízes necessárias e os galhos necessários pra tu fazer todo o teu ritual a partir da apresentação teatral que tu trouxe dessa conversa Tutuzeando. (APURINÃ, 2018)

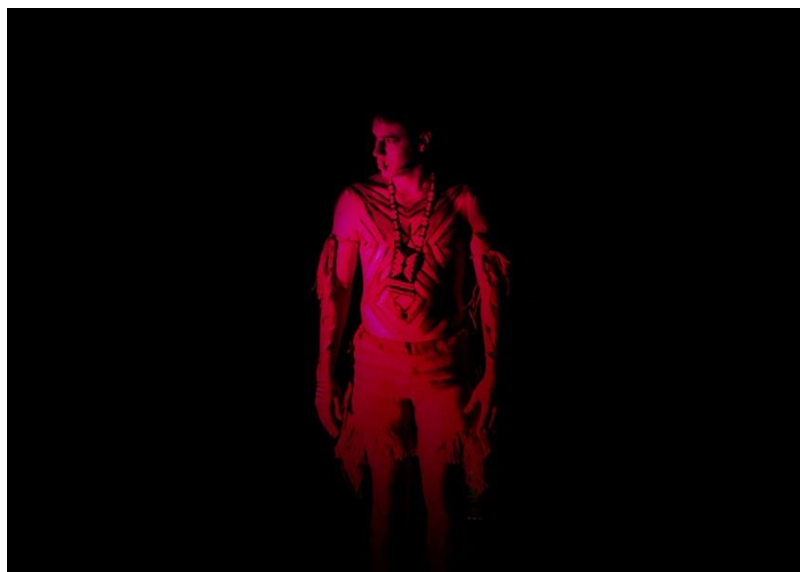


Figura 10 - Grégori Eckert (Árvore). Foto: Jardel Athayde.

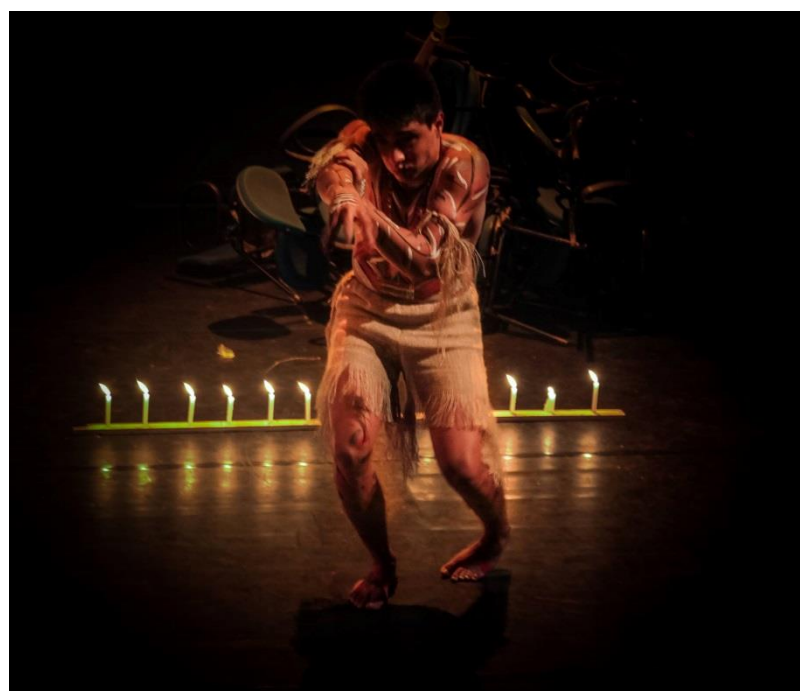


Figura 11 - Grégori Eckert (Árvore). Foto: Jardel Athayde.

Nos músicos, foram utilizadas também pinturas segundo as suas energias. No Marco Antônio, fez-se uma referência ao pássaro branco da cosmologia africana. Já no Mário, a pintura estava relacionada à força, uma mistura dos elementos água e terra. E no Pedro é de uma ave que voa na noite, para trazer e levar maus espíritos.



Figura 12 – Músicos. Foto do acervo pessoal.

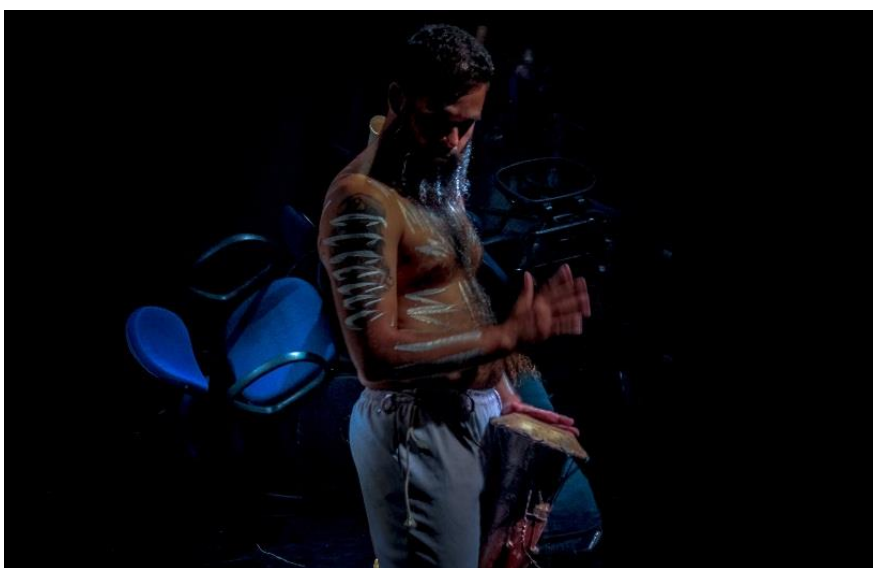


Figura 13 - Mario Celso (Terra e Água). Foto: Jardel Athayde.

Somadas as figuras propostas para cada performer em cena, foram utilizados traços de pinturas através da força subjetiva de cada um, resultando assim em um entrelaçamento entre o macro (a imagem da figura de nível universal) e o micro (a singularidade de cada indivíduo). Como se fosse uma preparação, proteção e auxílio para o trabalho que foi efetuado com todo o público presente. Essas imagens remetem a cada um dos integrantes, com as suas especificidades e contribuições para a formação de uma egrégora religiosa, cênica, ritualística e performática.

Outra preparação prévia foi a esfumação de ervas que ocorreu nos Espaços 1 e 2. Através de um defumador, queimamos algumas ervas enchendo os locais de fumaça. Tratou-se de um chamamento às forças espirituais invisíveis, para recebimento e formação de uma conexão através do

encontro que ali se formou. O defumador também possui a função de afastar os fluidos negativos. Estabeleceu-se uma relação com os elementos da natureza, neste caso representados pelo fogo e pelo ar. Além disso, houve uma harmonização do local, potencializando uma atmosfera ritualística, por meio da esfumação.

Há um item restante na preparação antes da chegada dos espectadores. Nas soleiras das portas do Espaço 1 e 2 foram colocadas fileiras de sal, demarcando assim o espaço ritualístico. Uma espécie de distinção entre o local profano (hall de entrada) e os locais sagrados (Espaços 1 e 2). Mas por que fileiras de sal?

O sal é retirado da água do mar por meio da evaporação: “é, diz L. C. de Saint Martin, um fogo liberto das águas, ao mesmo tempo quintessência e oposição.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 797) O *Dicionário de símbolos* retrata o sal como referência à virtude “purificadora e protetora”, e a formação “de um laço de fraternidade”. Também diz:

O sal, combinação e neutralização de duas substâncias complementares, além de seu produto final, é formado de cristais cúbicos: é a origem do simbolismo hermético. O sal é a resultante e o equilíbrio das propriedades de seus componentes. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 797)

Além da relação contínua com os elementos encontrados na Terra, que os símbolos utilizados nesse ritual remetem, neste caso com água e fogo, o sal estava ali para ser uma divisa. Todos que adentraram ao local sagrado foram purificados e protegidos, unidos em um estado de coletividade e equilíbrio interno e externo de energias.

Agora, cabe explicar alguns instrumentos utilizados no ritual com o público. O primeiro que chamou a atenção foi o *Mbaraká*, que estava sendo tocado pelo Guia2, na entrada em fila indiana do público no Espaço 1.

O *Mbaraká* é uma espécie de chocalho, composta por sementes ou grãos dentro de uma cabaça. Ele tem um papel importantíssimo nos rituais xamânicos, pois ajuda a fechar o corpo contra espíritos ruins. Kauwá Apurinã complementa dizendo:

O Mbaraká, ele é um dos instrumentos, é o principal, porque ele trabalha com o barulho da semente e dentro da semente a partir do vento. Então, o Mbaraká tem essa coisa, além da conexão é claro, ele conversa com os espíritos. Por isso o barulho constante. (APURINÃ, 2018)

Neste recebimento dos espectadores, além da simbólica purificação ao fazerem a passagem do local profano para o sagrado, através da demarcação do sal, eles também foram recepcionados ao som do *Mbaraká* no sentido de proteção e também como mais um fator em prol da conexão espiritual divina.

No Espaço 2, havia uma Cruz de velas e o público, ao entrar, se deparou com o Homem no centro dessa cruz em uma posição de meditação, como se estivesse em outro plano. As velas foram escolhidas para formar a cruz, pois criaram uma atmosfera ritualística e formaram um cenário com uma distribuição dividida em quadrantes. O elemento fogo estava em sua forma literal perante os olhos de todos. O *Dicionário de símbolos* diz:

O simbolismo da vela está ligado ao da chama. Na chama de uma candeia todas as forças da natureza estão ativas, dizia Novalis. A cera, a mecha (pavio ou torcida da vela), o fogo, o ar, que se unem na chama ardente, móvel e colorida, são eles próprios uma síntese de todos os elementos da natureza. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 933)

Essa síntese de todos os elementos da natureza e união de diferentes energias que o fogo proporciona, formaram o esquema de cenário dos primeiros 5 quadros, até o reforço ritualístico, quando a estrutura é modificada.

Já a Cruz, um símbolo antigo e presente nas mais variadas culturas, repleta de significados, é dividida em quadrados, sendo que ambos (a Cruz e o quadrado) simbolizam a terra, assim como o número 4, que é o número total de quadrantes. Ela é considerada a terceira dos quatro símbolos fundamentais, sendo os outros três: o centro, o círculo e o quadrado. Chevalier e Gheerbrant fazem um estudo detalhado sobre a cruz, eles detalham:

A cruz tem, em consequência, uma função de síntese e de medida. *Nela se juntam o céu e a terra... Nela se confundem o tempo e o espaço... ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. De todos os símbolos, ela é o mais universal, o mais totalizante. Ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente do universo e comunicação terra-céu, de cima para baixo e de baixo para cima.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 309-310)

Assim sendo, a cruz de velas utilizada no ritual pode ser lida como sendo parte dessa comunicação terrena com o plano espiritual, em uma indefinição espacial e temporal. Uma aproximação do ser terreno com os elementos que o constituem, isto a partir da formação deste símbolo por velas.

Porém a cruz nos dias atuais e no local em que nos situamos, remete primeiramente ao significado e a dada utilização cristã. Segundo os autores:

A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa. Celebram-se festas da Cruz: a Invenção, a Exaltação da Cruz. Cantam-se hinos em sua honra: O Crux, spes unica. [...] Não existe símbolo mais vivo. Acresce que a iconografia cristã se apoderou dela para exprimir o suplício do Messias mas também a sua presença. Onde está a cruz, aí está o crucificado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 310)

Então, pode ser uma leitura complementar, juntamente a oração do Pai-Nosso, de uma presente energia cristã na egrégora do Espaço 2. Ela se une e dialoga com outras essências culturais, de fé e ancestralidade.

No Espaço 2 os músicos entoam conhecidos pontos de Umbanda. Para melhor compreensão do termo utilizado, podemos utilizar a seguinte definição:

Os pontos cantados na Umbanda são a prece e a invocação das falanges, chamando-as ao convívio das suas reuniões que, no momento, se iniciam.

Todas as religiões têm os seus cânticos. Assim, a Umbanda usa os seus pontos cantados, dos quais, entretanto, não se deve abusar, pois eles representam as forças falangistas que se aproximam dos terreiros ou centros, para os trabalhos, sejam eles de magia, de descarga ou de desenvolvimento de médiuns. (PINTO, 1971, p. 151-152)

Esses pontos auxiliaram no Quadro 2, que é nomeado de Confronto, pois ao mesmo tempo em que os músicos cantavam Pontos, os Guias 1 e 2 induziam as pessoas a orarem o Pai-Nosso. Estabeleceram-se dois tipos de evocações espirituais no mesmo espaço: uma solicitando o reino do Deus cristão e a outra invocando e chamando as falanges ao convívio.

Porém, após esta análise dos elementos e símbolos utilizados e seus possíveis significados, vejo que o experimento não se propôs a explicar a profundidade e a inter-relação entre eles. Um dos motivos deve-se, em parte, ao fato de o experimento ser inspirado em Artaud, que propunha criações espontâneas e não racionalizantes. Ele afirmava: “Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.” (ARTAUD, 2012, p. 40) Digo que a versão 2 do Tutuzeando foi um processo intuitivo e espontâneo, relacionando diferentes linguagens, direcionando para distintas situações, encontros e modificações. Não houve a necessidade de direcionar o público em uma resposta pronta e dada e muito menos desejo de manipulá-lo através

de técnicas alienantes. Pelo contrário, Tutuzeando abriu-se ao devaneio, ao seu eu interior, ao outro, ao diferente, à natureza, aos deuses.

Para entendermos a potência do ritual dentro do experimento, podemos localizar a importância deste para o princípio do fazer teatral. Segundo Artaud

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual. (ARTAUD, 2006, p. 75)

Sim, o teatro veio do ritual e através dessa concepção ele retorna aos seus primórdios, envolto em sua magia e crenças interligadas. Não a crença no Deus de determinada religião, mas sim em um ser ou seres superiores, tornando-se universal.

E isto está diretamente ligado ao experimento, que buscou colocar em cena alguns dos conceitos propostos por Artaud, mas pensando na contemporaneidade e na evolução das linguagens artísticas desde os seus Manifestos. Ele tinha a intenção de reestruturar a linguagem teatral, reencontrando assim sua verdadeira linguagem. Ele diz:

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímicas, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida como uma luz mais preciosa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia. (ARTAUD, 2006, p. 80)

O ritual Tutuzeando trouxe consigo, de forma teatral e performática, costumes cristãos, das religiões afro-brasileiras e indígenas. Utilizou de diferentes linguagens, procurando não ficar preso somente a linguagem das palavras. Além do corpo, de gritos, de expressões, de música, de outras linguagens artísticas, este encontro foi materializado por signos diferentes: pintura corporal, Pai-Nosso, Pontos de Umbanda, *Mbaraká*, a espiral, a cruz, as velas, a taquara, a esfumação de ervas, os quadrantes e o rapé.

Também houve a criação de uma atmosfera mista, em que diversas forças espirituais foram convidadas a entrar, com o devido respeito, visto que o grupo pediu permissão a esses seres mágicos, para adentrarem ao mesmo local. Isto se deu através de pré-rituais efetuados em grupo, através de

meditação e oração solicitando a devida permissão, realizando a cerimônia com toda a seriedade que lhe era necessária.

Atenta-se que esses rituais utilizados foram meditativos, xamânicos, indígenas, espirituais. Para Richard Schechner, “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações”. (SCHECHNER, 2012, p. 49) Estas têm profunda ligação e relação com o corpo, os objetos e símbolos utilizados, tornando concreto um ritual teatral que envolve culturas. O autor também diferencia os rituais sagrados e seculares, o primeiro na esfera da religiosidade e o segundo no âmbito profano (vida cotidiana, artes, política etc). Porém esta definição pode ter alterações devido ao entendimento de outras culturas em relação à definição do que é sagrado.

Estes procedimentos utilizados caracterizam o viés ritualístico que conduziu o experimento e que trouxe força para a conexão dos quadros. Os símbolos e significados utilizados foram abordados, assim como a relação com a poética de Artaud, relacionando a obra produzida com a teoria do século XX.

3.2 Os elementos performáticos

Examinando o papel da performance inclusa no experimento e as singularidades da linguagem teatral, alguns momentos podem ser percebidos e estruturados com distintas funções artísticas na obra. Todas elas se complementam, resultando em uma criação artística mista, pois dialoga conjuntamente com o rito. Segundo Cohen, “Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”)” (COHEN, 2007, p. 98). O teórico afirma que isto dá a performance uma característica de rito.

O Tutuzeando optou por primar por um trabalho híbrido, volátil, sendo o maior objetivo a experimentação e as suas resultantes. Foi guiado pela fluidez de uma criação colaborativa, envolta em um ritual e na performance.

Como previamente declarado, entendo que o espetáculo contou com elementos performáticos presentes, desde o planejamento do programa, até a sua execução. Eleonora Fabião no seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” aponta 3 fatores de interesse que envolvem a performance, ou seja, a vontade dos artistas “em relacionar corpo, estética e políticas através das ações.” (FABIÃO, 2009, p. 237)

Pensando acerca destes fatores, podemos estabelecer uma conexão com os três quadros que serão analisados por conterem elementos performáticos. São eles: “Sonhos de Brunaum”; “Balões de sangue”; e “Simbiose”. Destaco os seguintes itens estruturais dos quadros que revelam a sua base performática: a relação do corpo dos performers com o espaço e os objetos, a presença de um corpo político, e a estética produzida levando em conta alguns elementos ritualísticos e metafóricos.

O quadro “Sonhos de Brunaum” tem a sua escrita a partir de um sonho de Bruna dos Anjos, uma das autoras de Tutuzeando. Ela foi incrementada à obra com a ideia de complementar uma atmosfera surreal, do mundo dos sonhos. O texto carrega fortemente um aspecto autorreferencial de Bruna, com um conteúdo visceral, num ato de expurgação de agonias e aflições pessoais. Pode-se visualizar um descarregamento de suas emoções, sentimentos e visão do mundo.

A priori, considere este quadro pensando no elemento que remete à autorreferencialidade da performance. E até poderia ser, se tivesse sido trabalhado somente pelo Homem. Seria a expurgação deste ser, um desabafo de seu provável mundo real, dentro de um ritual em que não há uma localização exata determinada, podendo ser até mesmo em seu inconsciente.

Entretanto, este poema foi dividido entre as 3 figuras, e por mais que na minha concepção de criação os Guias 1 e 2 sejam projeções do subconsciente do Homem, isto não ficou visível e discernível para o público. Assim sendo, com esta divisão de falas, o poema e o quadro perderam o seu aspecto de autorreferencialidade.

Porém há a formação de corpos políticos que “vomitam” um texto visceral, com profundas sensações de mundo. Há visivelmente um desejo de ruptura com um universo excludente, como se a vida real fosse um pesadelo. O eu lírico é angustiado, sente medo, ódio e tédio. Podemos verificar isso no seguinte trecho:

armas elétricas paranormais e futuristas
perseguem o que carrego dentro de mim
elx me abraça e ainda assim estou morrendo
de medo
de ódio
de tédio

Essas figuras refletem inconscientemente as angústias desse ser, que se posiciona contra esse mundo capitalista “de sorriso de comercial de pasta de dente pra beijar na boca”. Eles andam entre os quadrantes, pequenas divisões do espaço que têm a forma geométrica do quadrado. “O quadrado é uma figura antidinâmica, ancorada sobre os quatro lados. Simboliza a interrupção (ou parada), ou o instante antecipadamente retido.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 750)

Essa ideia de estagnação amplifica o ideal de movimentação cíclica dessas figuras dentro de seus espaços e suas vozes a gritarem contra os seres que os atormentam e os excluem. Os corpos em cena reagiram contra esses abismos: gemeram, arfaram, sussurraram, repetiram, gritaram, movimentaram-se nesses quadrantes que os deixavam retidos em suas agonias e aflições pessoais.

Também há a relação de elementos performáticos nos quadros “Balões de Sangue” e “Simbiose”. Neste sentido, note-se que Fabião nomeia ações performativas de “programas”:

Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). (FABIÃO, 2009, p. 237).

Pensando na definição de programa e de sua aproximação com o improvisacional, faço uma direta relação com estes quadros, pois eles não foram ensaiados previamente. As ações foram pensadas antecipadamente e estruturadas, discutidas com o grupo que as criou em conjunto. Os objetos utilizados foram preparados, o grupo tinha em mente a estrutura das ações e também a consciência de um fluxo improvisacional que estava programado para ser realizado.

No livro *A arte da performance*, Jorge Glusberg traz um panorama da ligação da performance com as improvisações. Diz: “As performances geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas.” (GLUSBERG, 2008, p. 12). Havia também uma incorporação e relação com as

técnicas de outras linguagens artísticas, ponto chave da performance que dialoga e ultrapassa as linhas que delimitam uma linguagem artística da outra.

Há então alguns pontos a serem refletidos e questionados. Em qual ponto podemos considerar determinada obra como um jogo improvisacional ou uma performance? Esses já citados elementos performáticos, que constam nos quadros, transformam o quadro em uma ação performativa, ou uma ação teatral potencializada com a linguagem performática?

O programa se aproxima da improvisação por que ele não foi ensaiado. Porém ele foi previamente esquematizado, sendo tomadas as atitudes necessárias para a sua concepção. E isso acontece em “Simbiose” e em “Balões de Sangue”, pois havia um programa a ser seguido. Os materiais foram preparados e seguindo essa técnica no experimento, o quadro programado tomou forma pela primeira vez. Os balões foram estourados de cima do andaime sobre o Guia2 e todos os corpos untados de tinta se uniram em um organismo só ao finalizar a experiência.

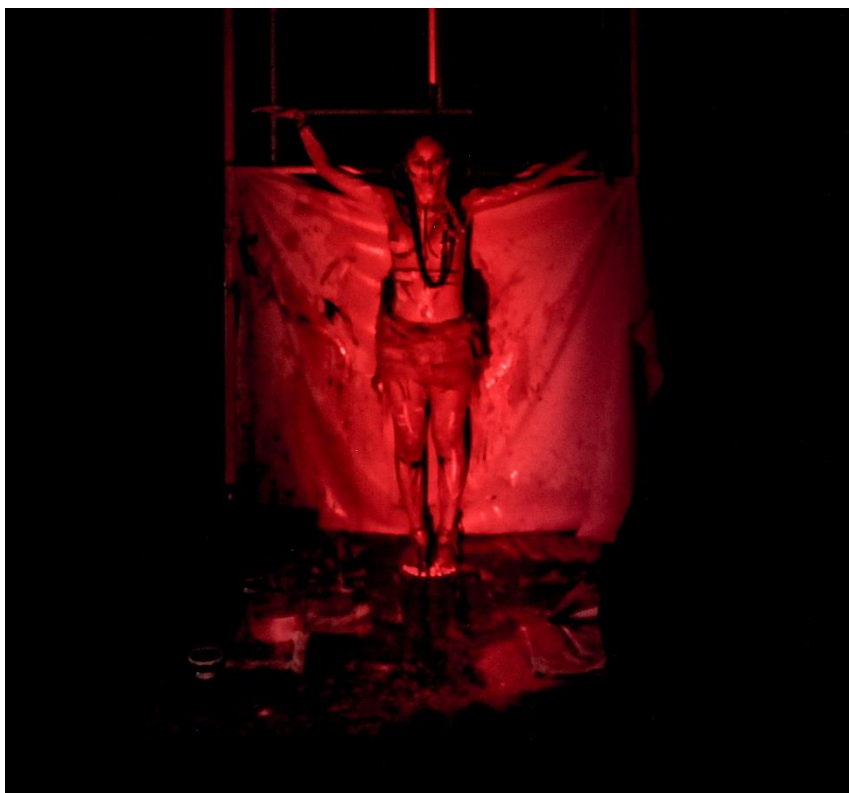


Figura 14 - Balões de Sangue. Foto: Jardel Athayde.

Considero o Tutuzeando como uma ação teatral potencializada pela linguagem performática, visto que a proposta não era a realização de

performances, mas sim a utilização desta dentro de uma proposta de teatro ritual. Elas se complementam, formam corpos políticos, que também criam corpos afetados por essa linguagem, seja a dos performers ou a dos espectadores. Fabião complementa:

Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2009, p. 238)

Esses corpos se relacionam, afetam, são afetados, seja pela estética produzida ou pelo questionamento que podem causar. Em “Balões de sangue”, uma espectadora refletiu sobre a situação em que dois homens estavam em cima do andaime, gritando e enfiando um canivete em balões com líquido vermelho que caíam violentamente sobre uma mulher, que está no plano inferior do andaime, sendo atingida por essa ação. Ela fez uma ligação subjetiva com as relações de poder, a questão do machismo, dos homens estarem no plano superior atingindo uma mulher que está no plano inferior. Essa leitura é uma forma de ver, refletir, criticar, afetar e ser afetado pelo discurso dos corpos apresentados.

E há uma relação entre esse corpo político que a performance emana, com o Teatro da Crueldade que Artaud projeta. Fabião assegura:

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa (senso comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como “coisa corpórea”; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite. A identificação da performance com vítimas torturadas seria, pois, um aspecto menor da questão. A cena crua, paradoxal, mínima, aponta o teatro-vida. (FABIÃO, 2009, p. 240)

Essa relação entre teatro-vida, corpos que afetam, ativação da consciência, foram aspectos levados em conta, envolvidos pelo ritual Tutuzeando, justamente pela inspiração em Artaud e a sua relação com a performance, primando pela relação do corpo, objeto e o lugar.

O quadro 9, chamado “Simbiose”, tinha em sua fase inicial a ideia da utilização de um corpo que é usado como pincel para pintar uma tela, que está presa ao andaime, e assim formar uma obra de arte dentro de outra obra de arte, ou seja, a tela produzida no interior de uma cena.

A inspiração para este quadro veio do Coletivo Pi, de São Paulo-SP, em que um grupo de mulheres trabalha com intervenções performáticas em espaços públicos. A obra em questão chama-se “Contornos”, e foi apresentada em 2015. Ela lida com a utilização do corpo como pincel, mergulhado na tinta guache e pintado em telas com cores diferentes, com contornos feitos a partir da silhueta feminina. Conta também com a utilização de coreografias, misturando partituras corporais com a técnica de pintura. Nesta proposta, o corpo tornou-se ferramenta da obra artística.



Figura 15 - "Contornos" - Coletivo Pi. Foto: Fernando Godoy

Porém, se olharmos para os primórdios da *performance*, iremos nos deparar com uma intervenção artística que tinha pontos chaves semelhantes. Refiro-me a obra “Antropometrias do período azul”, de Yves Klein. Quem entra em detalhes sobre, é Jorge Glusberg:

Por sua vez, em 1960, Klein apresenta em público uma experiência datada de dois anos antes: *Antropometrias do período azul* - três modelos nus, untados de tinta azul, prensam seus corpos contra telas enormes, seguindo as ordens do próprio artista, enquanto uma orquestra toca a *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri. As modelos, “convertidas em pincéis vivos”, segundo Klein, serviam para levar aos

últimos extremos a *action painting* de Pollock, originando assim um caminho particular e independente. (GLUSBERG, 2008, p. 34)



Figura 16 - "Antropometrias do período azul" - Yves Klein (1960). Foto: Autor desconhecido.

Yves Klein é um dos precursores da *performance*, pois segundo o autor de *a Arte da performance*, “a iniciação do que se tem denominado como arte da performance”, talvez tenha sido a obra “Salto no vazio”, realizada em 1962 em Nice. “Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si.” (GLUSBERG, 2008, p. 11).

A partir disto podemos nos localizar quanto a ações performáticas que ao longo do tempo inspiram outras obras. Em 1960, a obra de Klein trabalhou com a ideia de corpos como pincéis vivos, misturando: música clássica; direção de cena, pois o artista dava ordens do que devia ser realizado; e *action painting*, onde o artista faz parte da obra, pois se observa o gesto pictórico levado ao extremo, fazendo assim o corpo como ferramenta da obra. No Brasil, em 2015, o Coletivo Pi retomou essa ideia e trabalhou com a dança (a partir de coreografias previamente estabelecidas) e a *action painting*, novamente levando o corpo como instrumento de conexão com a tela.

Já em Tutuzeando, no quadro 9 – “Simbiose”, além de contar com a utilização da dança por parte do Guia2, os músicos criaram a atmosfera do momento guiando ritmicamente o corpo que pintava. Porém, a ideia de pintura de tela com o corpo expandiu-se quando a performer se dirigiu ao Guia1, ao Homem e aos músicos, levando-os, um a um, a relacionarem-se corporalmente com a tinta. Neste caso, o corpo do outro virou tela, mas não uma tela para ser pintada e observada, e sim uma tela viva em que distintos corpos foram se unindo, tornando-se um só organismo, que respirava, movimentava-se e pintava, formando assim uma simbiose ao olhar do espectador.



Figura 17 - Quadro 9 "Simbiose". Foto: Jardel Athayde.



Figura 18 - "Simbiose". Foto do acervo pessoal.

A performance, como uma linguagem que “bebe” de diferentes linguagens artísticas, é levada em conta também nos quadros analisados neste capítulo, pois constam músicos, dança, a tentativa de pintar uma tela com o corpo da performer, ações corporais que ultrapassam o sentido de corpos e os conecta a um organismo só, através da simbiose. Estes aspectos vão ao encontro do que Cohen chama de “arte da fronteira”. Ele diz:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2007, p. 30)

Esta conexão e interdisciplinaridade que a performance abrange, é visivelmente utilizada no experimento, como uma expressão cênica que se propõe a dialogar com outras artes clássicas e também a romper as suas barreiras.

Após elencarmos alguns pontos, chegamos ao denominador que qualifica os elementos performáticos em Tutuzeando: Recorreu-se a criação de quadros por meio de um programa; corpos políticos afetaram e foram afetados; explorou-se a fronteira das artes e a conexão entre elas; buscou-se a radicalidade de uma linguagem artística (*action painting*), assim como propôs Yves Klein; e finalmente o ritual, a arte-vida que Artaud propõe, entrou em conexão com ideais performáticos.

3.3 A relação palco-plateia

Um dos aspectos que gerava diversos questionamentos durante a estruturação da obra Tutuzeando, era quanto ao papel do espectador no experimento. Inquietava-me à passividade relegada historicamente a este. Procuramos, assim, diversificadas formas de instauração de novas relações espaciais entre público e ator.

Porém, houve momentos em que talvez tenhamos nos aproximado da convencionalidade teatral. Por exemplo: no decorrer da peça quando o público entra no Espaço 2, eles posicionam-se em uma semiarena, sem cadeiras, ou seja, sem o conforto. Entretanto, a primeira vista, esta ausência de conforto não estabeleceu uma nova relação espacial e maior envolvimento deles com a obra. Fica a sensação de uma falta de pró-atividade do espectador, estando nos quadros seguintes relegados a esse plano. Porém, será que esta falta de pró-atividade seria realmente um ato passivo?

Como se estar ali sentado, assistindo à obra, fosse um momento de perda de autonomia, visto que assistir é diferente de agir. São imagens e pensamentos de um ou mais autores, ensaiadas e apresentadas por atores ao público que “passivamente” assiste.

Outro ponto é quanto à inspiração em Artaud, que pensava um teatro como um ritual, um encontro da comunidade, de suas energias em prol do fazer teatral. Ele propõe uma quebra total da barreira Público *versus* Cena, visto que em sua teoria estes renunciavam ao seu lugar inerte de observadores, quebrando assim a distância reflexiva da obra.

O abismo que pode existir entre o que acontece na cena e a plateia que fica inativa em sua cadeira me inquietava a ponto de ficar pensando maneiras de interações possíveis, ou de como torná-los parte da cena e até mesmo os protagonistas dela. Mas como fazer isso?

Este meu pensamento prévio, é contemplado por Jacques Rancière. Ele diz:

Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer uma coisa, transpor o abismo que separa atividade de passividade. (RANCIÈRE, 2012, p. 08)

A partir disto, o primeiro quadro de Tutuzeando, a “Procissão em espiral”, propiciou o envolvimento do coletivo, que foi incluído nessa primeira

parte do ritual. Lembrando que, na ocasião, o Guia¹ estava à frente rezando o Pai-Nosso e estimulando os participantes que lhe seguiam em fila indiana, a rezarem conjuntamente, numa espécie de procissão. Esta procissão, puxada pelo guia xamânico, foi tomando a forma de espiral, e cada vez ganhou maior potência vocal por parte do coletivo que aos poucos preencheu todo o espaço.

Neste momento, neste exato momento, em que todos os espectadores adentraram ao Espaço 1 e ficaram em conjunto orando, eles se tornaram os atores participantes da cena. Estavam em uníssono, em alto e bom tom, rezando e formando assim energias coletivas. De forma organizada, formou-se uma espiral. Por que uma espiral?

Bem, estamos tratando de um experimento que é todo realizado em um ritual, com símbolos e liturgias de diferentes cultos religiosos. A espiral, assim como a reza, é mais um dos símbolos utilizados e com todo o peso de seu significado que é detectado em diversas culturas.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, a espiral tem aparição em todas as culturas como utilização de um símbolo, com a variação de significados. Ele diz:

Ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro... (a espiral é e simboliza) emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 397-398).

Partindo dessa premissa, podemos identificar a priori a ação dos espectadores como a formação coletiva de uma forma geométrica para quem vê de fora, ou seja, o significante, pois se tornou um elemento tangível. A partir de uma leitura conceitual acerca desta ocupação espacial, através do estudo deste significado, podemos chegar ao signo desta ação. A definição citada acima se refere a um tipo de desenvolvimento ou continuidade cíclica, sendo uma definição mais genérica acerca da espiral.

Porém, se olharmos o significado em outras culturas, podemos chegar a outras leituras do que aconteceu neste primeiro quadro. Para os índios a espiral pode se referir a “assegurar a permanência do ser através das flutuações da mudança”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 399) Se levar em conta que são guias xamânicos que guiam esse ritual, deve ser levado em

conta o auxílio dado a passagem desses seres – os espectadores atores - por esse caminho circular que percorrem.

Ainda mais, neste quadro podia-se ouvir os pontos serem entoados na outra sala, o Espaço 2, remetendo assim à cultura Afro. Assim sendo, deve ser também verificado o significado da espiral nesta cultura. Diz: “Para inúmeros povos da África negra, a espiral ou helicoide simbolizam a dinâmica da vida, o movimento das almas na criação e na expansão do mundo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 399) Pode-se assim chegar a outra premissa, que o ato ali realizado fosse remeter ao desenvolvimento da vida e suas possíveis mudanças e expansões.

Qualquer das versões culturais de espiral citados acima, podem fazer parte da interpretação e crítica deste experimento. O que podemos raciocinar é que tanto pode ser lida como uma emanção, ou a manutenção do ser durante o percurso, e até o seu próprio desenvolvimento. Porém, leva-se em conta a possível perspectiva de uma situação mista, com diferentes energias e significados, um prólogo iniciático contemplando a união de seres na formação de uma situação simbólica.

Entretanto, não é necessário que o espectador tenha o conhecimento prévio acerca dos significados dos símbolos utilizados. Por mais que possamos utilizar cada uma dessas premissas para um entendimento do que podia estar ali acontecendo, seja simplesmente da disposição espacial extra cotidiana, ou dos possíveis significados nas mais variadas culturas, deve ser levado em conta o possível desconhecimento do espectador em relação a estes signos e disposições.

Em uma conversa informal com uma das espectadoras após o espetáculo, um comentário me chamou a atenção, pois se referia à sensação sentida neste momento. Ela falou sobre como era estar nesta espiral, visualizando as formações de linhas compostas por pessoas que passavam umas pelas outras, olhando-se umas às outras. A sensação foi de crescente de energia ao passo que a oração ia ficando com maior potência vocal do grupo e de aproximação do centro dessa jornada. A forma incisiva com que o guia xamânico ia instigando as pessoas a continuarem orando mais forte, de uma forma até mesmo bruta em alguns momentos, também incomodou. São percepções de corpos que fizeram a cena.

Outro ponto a ser pensado refere-se à entrada do público no segundo espaço. Trata-se de uma espécie de evocação de duas matrizes, em que se criou uma atmosfera caótica, onde a oração (Pai-Nosso) e os Pontos (“Mamãe Oxum” e “Marinheiro só”) foram estabelecidos e concretizados no mesmo espaço, enquanto havia a figura de um ator no meio de uma cruz de velas, em estado de meditação em meio a esse tumulto.

Enquanto os músicos cantavam aumentando a intensidade vocal e maior velocidade os Pontos, os guias xamânicos continuavam a ordenar as pessoas a orarem. Tratou-se de um confronto pessoal, uma provocação ao espectador que teve que se posicionar quanto ao que fazer. Eles podiam orar o Pai-Nosso, cantar os Pontos, até mesmo escolher ficar calado, ou qualquer outra coisa, pois se armava ali uma espécie de caos, em que decisões seriam tomadas.

Estava na provocação lançada e posicionamento do espectador o rumo que a cena ia tomar, até que ponto esse conflito poderia ir. Os atores lançavam formas de manter essa chama acesa, mantendo uma dualidade. Este acabou sendo outro artifício experimental utilizado no experimento, assim como a inspiração de Tutuzeando propunha:

Segundo a lógica de Artaud, ela os faz sair de sua posição de espectadores: em vez de ficarem em face de um espetáculo, são circundados pela performance, arrastados para o círculo da ação que lhes devolve a energia coletiva. (RANCIERE, 2012, p. 13)

Podemos ver que os espectadores foram conduzidos a ação nestes dois primeiros quadros, mantendo-se proativos na formação das cenas experimentais.

Quando começo este subcapítulo falando sob a possível convencionalidade teatral, elencada no Espaço 2, faço a seguinte pergunta: “Será que esta falta de pró-atividade seria realmente um ato passivo?”.

Como estamos nos referindo a um ritual, este Espaço também foi pensado de forma ritualística, com a delimitação de um campo de trabalho. A importância dos espectadores para esse ato se assemelha ao que é utilizado em Terreiras de Umbanda. É nomeada de Assistência. O centro de Umbanda Caboclo Ventania fala um pouco sobre:

A Assistência, ou seja, as pessoas que vêm até o Terreiro em busca de auxílio, são essenciais para a Umbanda, que é uma religião cravada no princípio de fazer a caridade. No entanto, a importância da Assistência não se restringe apenas na necessidade de se ter

alguém a quem ajudar. A presença da Assistência é essencial para os trabalhos.

Inúmeros estudos psicografados relatam a importância do ectoplasma (energia vital dos encarnados) para o trabalho das Entidades. É com o ectoplasma dos médiuns e da assistência que os Guias da Umbanda conseguem destruir as formas plasmadas malignas no astral, tais como miasmas, larvas astrais e formas-pensamento de baixas vibrações. Caso o ectoplasma humano não fosse necessário, as entidades teriam condições de trabalhar somente no astral, não havendo a necessidade de virem até os templos de Umbanda. Assim, quando alguém vem de coração aberto participar de uma gira, não está apenas sendo ajudado. Está ajudando as Entidades a trabalharem. (CENTRO DE UMBANDA CABOCLO VENTANIA, 2018)

Como a inspiração para a formação desses quadros vem da Umbanda, formam-se assim seres ativos, pois sem os assistentes o trabalho realizado não seria possível. Pelo menos não no plano espiritual, que é uma das propostas. Esta é uma característica dos participantes do ritual, seu papel é auxiliar na condução dos trabalhos, mesmo que pela assistência fora do campo ritualístico.

Sendo assim, a formação que o público ficou no decorrer da peça pode remeter ao da convenção teatral, porém estes são participantes ativos e parte vital para a proposta realizada.

Portanto, a relação palco-plateia estabelecida explorou distintas possibilidades, pois se utilizou de quadros que foram compostos e feitos pelos espectadores (“Procissão em espiral” e “Confronto”) e também pela situação do público ser uma espécie de assistente no ritual, fazendo parte da cena e do rito a todo o momento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente é necessário atentar ao percurso percorrido e de como ele pôde ser realizado, desde as primeiras inspirações até a formação do experimento. Após refletir, vejo que o processo do Tutuzeando foi feito majoritariamente de forma intuitiva, com alguns questionamentos e vontades na produção teatral em formato experimental.

Há com certeza outra compreensão após a escrita deste Trabalho de Conclusão de curso, pois pude fazer conexões e relações com outros trabalhos realizados anteriormente, tais como *Antropometrias do período azul*, de Yves Klein. Também visualizei que instintivamente utilizei dos quatro símbolos fundamentais, o centro, o quadrado, o círculo e a cruz. Uma espécie de retorno do subconsciente à primitividade do ser, como Artaud propunha em seu teatro-rito.

Outra possibilidade que se abriu após a análise, é a de visualizar as lacunas deixadas em cena, pois na minha concepção, os Guias seriam projeções do subconsciente do Homem. Mas isto não ficou visível para o público, pois não propus as soluções cênicas necessárias para levar o espectador neste caminho.

Foram diversos os questionamentos que tive no momento de escrever a dramaturgia, dirigir a cena e ainda atuar nela. E essas minhas questões internas, como não estavam fechadas e palpáveis para mim, igualmente não foram direcionadas de modo claro para quem assistiu ao experimento. Com ele, vivenciamos uma experiência incrível de um teatro ritualístico que visava, assim como Artaud, utilizar do Teatro e seu duplo, a vida e a arte em um local. Busquei uma cura coletiva, sensações e perda da distância do espectador para consigo mesmo, para com o outro e para com os elementos que constituem o nosso cosmos.

O nome do trabalho foi “Tutuzeando: um experimento surreal”, pois a partir da primeira dramaturgia, tive a ideia de trabalhar com fluxos do pensamento, com a não racionalização de determinadas esquematizações. O Homem na primeira dramaturgia trouxe um sentido existencial, de um lugar que não pode ser identificado. Um cenário que alude ao mundo dos sonhos, de alguém que não fala com argumentos que constroem ideias e sim com a

primeira coisa que vem a cabeça, como algo necessário a ser dito, mas não sabendo como o fazer.

Entretanto, a partir do processo em cima desta primeira versão, criou-se a segunda, que foi tomando um rumo ritualístico e não surreal. Posso visualizar a junção dessas duas ideias em uma terceira versão do Tutuzeando. Porém, se pudesse modificar o nome na época da estreia, mudaria para “Tutuzeando: um experimento ritual”. Esse trabalho com o encontro de diferentes culturas, variados tipos de energias, simbolismos e devaneios foi conduzido por um ritual.

Reflito também sobre as nomenclaturas utilizadas. Refiro-me aos personagens como figuras, divididas entre Guias e o Homem. O Guia1 realmente foi trabalhado no sentido de guia xamânico. Já o 2, como explico no início deste trabalho, representa uma lacuna presente na dramaturgia e no experimento, pois durante todo o processo ele é nomeado como Guia2, em referência a outro guia xamânico, uma espécie de auxiliar do Guia1. Isto se deu principalmente pelo pouco tempo que tivemos desde a inclusão da atriz-aluna Grazielle Bessa na peça. A sua presença estava voltada para os quadros finais, da pintura da tela com o corpo e a formação da simbiose. Por essa razão, ela foi encaixada de modo rápido nos outros momentos do roteiro. Vejo que não houve tempo e nem o processo necessário para descobrir a essência e a função da personagem a que chamo de Guia2. Situação similar aconteceu com o Homem, pois no Experimento verifico que foram pouquíssimos os indícios que o colocaram como diferente dos guias xamânicos e, mais ainda, as escolhas estéticas não evidenciaram que esses guias eram projeções de seu subconsciente.

São questões que hoje consigo identificar e que me fazem pensar possibilidades de dialogar melhor com o público, desobscurecendo algumas indefinições que constituíram o Tutuzeando. Porém, deve-se levar em conta a produção deste experimento por uma linha não racionalizante na composição de cena.

Com o aprofundamento dessa pesquisa, deduzo que o experimento teria maior solidez se colocado novamente em cena, preenchendo as lacunas deixadas e com melhor senso de direcionamento do que os quadros propõem. Também repensaria quanto à simultaneidade das funções de direção e

atuação, executadas por mim, já que é uma tarefa desafiadora a ser posta em prática.

Com o curso de Teatro, pude percorrer e trilhar o meu próprio caminho, a partir de aproximações com autores teóricos e práticos que me motivaram a fazer o Tutuzeando. Arrisquei investir em uma experiência cênica menos racional e não me acomodei como homem de teatro, sempre buscando reinventar o meu trabalho através de leituras e inspirações, nunca deixando de lado minhas intuições e a espiritualidade.

Os elementos trazidos à cena têm a ver com o meu mundo, a minha composição de ser, e com o trajeto percorrido por mim até aqui. Trago a religião cristã, que conheço desde criança, visto ter nascido em uma família cristã. Tenho ascendência indígena e negra, mas não tinha muita proximidade com a cultura. Aqui na faculdade pude me aproximar, conhecer os orixás, a crença xamânica, e juntar isso ao meu profundo interesse em rituais e símbolos.

Para completar, a inspiração em Antonin Artaud reuniu o desejo de compor um teatro experimental ritualístico, utilizando elementos performáticos e explorando algumas relações palco-plateia. Propus um diálogo de culturas, um encontro, um rito, que pode neste trabalho de conclusão de curso ser estudado.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APURINÃ, Kauwá. **Sobre o ritual Tutuzeando**. Pelotas, 12, fev. 2018. Entrevista concedida a Grégori Eckert.
- ARAÚJO, Glauco. **Mulheres mergulham em tinta e corpos viram “pincel” para fazer arte**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/08/mulheres-mergulham-em-tinta-e-corpos-viram-pincel-para-fazer-arte.html>>. Acesso em: 14 dez. 2017.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CENTRO DE UMBANDA CABOCLO VENTANIA. **Curiosidades da nossa querida Umbanda**. Disponível em: <<http://cabocloventania.weebly.com/curiosidades-da-umbanda.html>>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- DOS ANJOS, Bruna. **Sobre Sonhos de Brunaum**. Pelotas, 14, fev. 2018. Entrevista concedida a Grégori Eckert.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008.
- FREITAS, Máisy de Medeiros. **Antonin Artaud: por uma cultura da crueldade**. Curitiba: CRV, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LIMA, Vinícius Silva de. O teatro ritual de Artaud e a cura xamânica. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 9. p.52-64, jan./jun. 2010.
- MENDES DOS SANTOS, Gilton; SOARES, Guilherme Henriques. Rapé e Xamanismo entre grupos indígenas do Médio Purus, Amazônia. **Amazônica: Revista de Antropologia**, v. 7, Ano 2015, n.1, p. 10-27. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/2148>>. Acesso em: 9 fev. 2018.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Rio de Janeiro: Eco, 1971.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIERO, Zeca (Org.). **Performance a antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

6. ANEXOS

6.1 Tutuzeando 1

(Homem careca, franzino, com roupas sociais surradas e rasgadas. Carrega em sua mão uma pasta, da qual nunca se livra. O cheiro não é agradável. A sua postura é levemente inclinada, mas volta e meia ele fica totalmente ereto. Trata-se de um retrato em movimento, não tem passado e muito menos planeja o futuro. Contenta-se com a sua animação presente.)

Cena I

(A cena passa-se em uma praia deserta. Está em evidência um guarda sol, uma bola colorida enorme, duas boias em formato de pato e, em posição centralizada, há uma virtuosa poltrona. A direita há um guarda roupa com as portas abertas, as roupas estão totalmente desorganizadas, algumas se encontram pelo chão. Por todo chão está espalhado lixo, dos mais variados tipos.)

(O personagem entra com sua pasta em mão, olhando para todos os lados. Há uma música confusa ao fundo. A sensação é de desorientação. Por fim, para em frente à poltrona, tira um cigarro, senta e fita o horizonte a sua frente. Apagam-se as luzes.)

Acendem-se as luzes, o personagem está defronte ao guarda roupa.

Homem – *(grita)* Sigilo! Sigilo! Si-gi-lo! S-I-G-I-L-O! *(Torna a caminhar desorientado, para em frente às boias de pato, coloca uma em seu corpo)*

Homem – *(Cantarolando)* E quem irá dizer que os invejosos vão morrer? *(grita)* HÁÁÁ! *(Começa a saltitar animadamente. Música animada ao fundo)*

Homem – *(Resmungando)* Vinte anos e nada! Cadê você? Hem? Quando que vamos nos encontrar? Saiu pela porta e nunca mais. Vai acreditar em furdúncio assim lá na casinha de jamelinha. *(Começa a rodopiar, cai no chão e fica lá, imóvel)*

Homem – *(Fala rapidamente)* Será que somos fruto de um espírito abominável que usurpa diariamente nossas energias vitais, corroborando num considerável atarefamento providente de uma usina móvel de dois mil anos atrás? *(começa a gargalhar)*

Homem – *(Para de gargalhar e levanta-se lentamente. Com uma expressão vazia fita o horizonte novamente)* Ou sim ou não, ou talvez, ou nunca, ou sim, ou jamais, ou, ou ou, ou, ou pode ser, ou provavelmente, ou sim, ou não, ou jamé, ou la la la, ou blé blé blé, ou sim, ou, ou, ou... *(começa a gargalhar novamente e sai saltitando, sobe em cima da poltrona e fita o guarda sol. Fica imóvel por um instante)*

Homem – Inferno escaldante, dunas desarrazoadas, ó minha proteção individual. *(Prosta-se perante o guarda sol)* Saudações matinais! *(Levanta e começa a caminhar para diversos pontos, com a inseparável pasta em uma mão e um pedaço de lixo na outra)*

Homem – *(Enquanto caminha)* Joviais processos multiculturais, sucesso batendo à sua porta, o lixo entupindo a sua mente vazia e provisória. Horripilantes métodos transversais de atabalhoamento do tereteté abarracochoá. E você aí, parado! Olhando a sua frente o completo desalinhar, o caos, o tudo e o nada, oh orai por eles! *(Para novamente em frente ao guarda roupa e começa a jogar as roupas para todos os lados. Após, corre em direção à bola, a segura firme, quica uma vez, olha para o horizonte novamente e sai de cena).*

Cena II

(O homem entra em cena com um andar estranho, a parte inferior é a mais fragmentada. Chega ao meio do palco, para, fica totalmente ereto e começa a olhar o horizonte novamente. Gradualmente começa a fazer um barulho com a boca, passa a fazer caretas, sempre fazendo um som com a boca. O corpo começa a envolver-se e do nada ele para novamente. Fica parado com uma estátua por um minuto. Bruscamente solta um grito e leva a pasta que carrega em suas mão a altura do peito, a abre, coloca a cabeça dentro e sai caminhando por todo o espaço.)

Homem – *(Com a pasta em sua cabeça)* Preciso me esconder, preciso me esconder, preciso me esconder, preciso me esconder! *(Para de caminhar e lentamente retira a pasta da cabeça. Fica imóvel)* Se não fosse eu, quem mais seria? Hem? Cadê a ação dos transeuntes? Com a gargalhada possível, o sorriso retirado de um rosto, a maçã sendo uma maçã e

o novelo constituindo o sufrágio irracional preponderante do pós plano epapoviskitiano, chego ao limite tridimensional de um quadro vivo. De qual quadro me refiro? Eu?

(Um alto barulho toma conta do ambiente, luzes vermelhas piscam intensamente por todo o espaço teatral. O homem começa a correr, antes de trocar a direção na corrida, se atira de maneiras alteradas no chão. O barulho e as luzes param)

Homem – *(Ofegante)* E se o nosso suor pudesse falar tudo que não consigo expressar, tudo aquilo que está guardado no interior, no subconsciente, no ínterim do clauco salaratopiante. Seria uma expurgação e absorção pura! *(gritante)* Lindo! Lindo! Lindo! Lindo! *(Levanta-se, corre até a bola e senta nela)* Jamé, Jamé monsieur, Lequa do su fitê, os caralau do bsuai. Xinte do me lelê, visse ka mo buten chauchau. *(Cai como um boneco no chão. Som de ambulância. Ele levanta com toda a vitalidade após o som parar)*

Homem – Quão gratificante renovar-se. Hmm, cheirinho de pastosa. Que dia Lindo! Meus sentidos estão à flor da pele, todos ouriçados, sensibilizados pelo recomeço. *(Novamente cai como um boneco no chão. Trevas. Começa a recitar Shakespeare).*

O amanhã, o amanhã, outro amanhã,
Dia a dia se escoam de mansinho,
Até que chegue, ao fim, a última sílaba
Do livro da memória. Nossos ontens
Para os tolos a estrada deixam clara
De empoeirada morte. Fora! Apaga-te,
Candeia transitória! A vida é apenas
Uma sombra ambulante, um pobre cômico
Que se empavona e agita por uma hora
No palco, sem que seja, após, ouvido;
É uma história contada por idiotas,

(Acende-se a luz, o homem está sentado na poltrona. Sai correndo para a coxia).

6.2 Tutuzeando 2

Dramaturgia: Grégori Eckert e Bruna dos Anjos

Guias 1 e 2 – Guias xamânicos. Eles vestem calção de estopa. Em seus dorsos e pernas nus, trazem as pinturas corporais. Em seus rostos uma maquiagem surreal. Trazem em seus corpos alguns adornos de seu povo. O Guia1 começa o experimento carregando consigo um cajado.

Homem. Mesma vestimenta que os Guias 1 e 2. Também tem pinturas corporais e a maquiagem surrealista em seu rosto. É despertado em um ritual.

Músicos – Calça branca. Pinturas corporais em seus dorsos nus.

Hall de entrada – Neste espaço os espectadores aguardam até o princípio do ritual. Verifica-se antecipadamente quem no público não pode ficar muito tempo em pé e que há a necessidade da cadeira para assistir ao experimento. Também é solicitado que se organizem em fila indiana, para adentrarem ao Espaço 1.

Espaço 1 - Sala vazia previamente esfumaçada com ervas. A porta encontra-se fechada e na soleira há uma fila de sal, dividindo o Hall de entrada para o espaço 1.

Quadro 1 – Procissão em espiral

(Os músicos no Espaço 1 começam a tocar e cantar o Ponto “Marinheiro só” e intercalam com o ponto “Mamãe Oxum”. Foco de luz em direção a porta do Espaço 1, passando ao meio dos dois Guias que estão posicionados em frente a porta que está fechada. Abrem-se as portas. Os músicos consequentemente passam, ainda cantando os pontos, para o espaço 2.)

Guias 1 e 2 - Pai nosso que estás nos céus, santificado seja o Vosso nome. Venha a nós o Vosso Reino. Seja feita a Vossa vontade, assim na Terra como no Céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje. Perdoai as nossas

ofensas assim como nós perdoamos a quem nos têm ofendido. E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém.

(Após a primeira oração, convida-se o público a entrar e o Guia1 puxa a fila indiana, incitando-os a rezar o Pai-Nosso. Enquanto isso o Guia2 fica na porta recebendo os espectadores e auxiliando na formação da fila indiana. Conforme o público vai adentrando, forma-se uma espiral, guiada pelo Guia1. Assim que a espiral chegar ao centro da sala, as figuras guiam o público para o espaço 2, ainda incitando a reza.)

Espaço 2 – A porta encontra-se fechada e na soleira há uma fila de sal, delimitando o espaço 1 para o espaço 2. O Experimento passa dentro de um Campo Ritualístico em forma retangular. Este é cortado por uma cruz de velas, formando 4 quadrantes. O primeiro quadrante, frontal esquerdo, é vazio. No segundo quadrante, frontal direito, os músicos ocupam verticalmente a borda próximo ao público. No terceiro quadrante, posterior direito, fica um grande amontoado de cadeiras. No quarto quadrante, posterior esquerdo, um andaime posiciona-se centralizado. No centro da cruz há um espaço vazio em forma de quadrado, separando-as. No espaço só há as cadeiras previamente solicitadas. Os espectadores acomodam-se fora do campo ritualístico.

Quadro 2 – Confronto

O público adentra ao Espaço 2, espalhando-se pelo espaço. O Homem está no meio da cruz de velas, em posição de meditação, com os olhos fechados. Os Guias 1 e 2 incitam o público a rezar o Pai-Nosso, enquanto os músicos já devidamente posicionados em seus lugares, cantam os Pontos. Assim que todos estiverem acomodados, haverá uma crescente no estímulo da oração e aumento do volume dos músicos, isto continuará em uma ascendente por ambas as partes. Os músicos chegam a tamanha intensidade que ficam batucando com muito fervor que suas vozes não conseguem mais acompanhar a música.

O Guia1 dirige-se ao Homem e bate com duas madeiras pequenas, uma contra a outra, 3 vezes. Na terceira batida o Homem desperta e

concomitantemente cessa a música. Silêncio. O Homem levanta-se e encara toda a extensão do público.

Quadro 3 – O que eu sou agora?

O Guia2 dirige-se ao Homem e fica de costas.

Guia2 – *(Enquanto o Homem encara o público)*

Mente
Dilúvio entre o real e o irreal
Silêncio da alma
Caminho da vida
O que eu sou agora?
É o que há de mim
Ou eu sou o momento que se faz agora?

Quadro 4 – Soco

O Guia1 entrega uma vela para o Homem que se dirige ao centro do quadrante 1 e para. Começa a rezar o Pai-Nosso. Enquanto ele reza, os Guias 1 e 2 começam a dar socos e empurrões. É dado um soco tão potente que faz o Homem cair no chão e conseqüentemente parar de rezar.

Quadro 5 – Sonhos de Brunaum

Sonhos intranquilos
roubados
viagens que não saem do lugar
amarras
um grande manto sobre o corpo e ainda assim não
pude sair ilesa
choro intenso
nó na garganta e no corpo inteiro
desencontros muitos
desencontro de mim

armas elétricas paranormais e futuristas
perseguem o que carrego dentro de mim
elx me abraça e ainda assim estou morrendo
de medo
de ódio
de tédio

um grande abismo logo ali na esquina
nos sentamos a beira dele
conversamos eles riem
eu quero me atirar

no escuro
recuo

os cães estão pela rua famintos comem despachos
em putrefação
embora sejam filhotes já são duros como cães
velhos e vividos
crianças empunham facas em frente à confeitarias
reivindicando para si o que nunca tiveram
nasceram mutantes
carentes de vitaminas, ossos fortes, serotonina,
peles, pelos, órgãos e afeto

afeto para poucos
para aqueles de lençóis brancos
sorriso de comercial de pasta de dente pra beijar
na boa
eles não me beijam na boca
porque sentem náusea do que causo neles
eu vomito junto com xs monstxs
e como os cães famintos nos alimentamos de
nossos próprios vômitos

eu sei que é um sonho ou um pesadelo, então eu
páro por um instante
aperto os olhos e sigo porque sei que a qualquer
momento posso despertar ou não

informativos me são lançados nas mãos
tenho minhas mãos ocupadas como todo tipo de
coisa
não sobra tempo pra mim
me largo no chão
não adianta
carne demora a desaparecer

cavalos recebem duros golpes nas ruas de pedra
eu sigo, embora nunca mais seja a mesma
dura
duríssima
a pele fica com o tempo
é nocivo, ouvi dizer
e eu já nem sei mais o que é o contrário disso

Quadro 6 – Reforço ritualístico

Músicos e as Figuras começam a emitir sons, barulhos, ruídos e sonoridades que ampliem a atmosfera ritualística. As figuras em cena realizam a mudança do espaço. A cruz de velas é desconfigurada. As velas são

colocadas para os lados do campo ritualístico, enquanto o andaime é deslocado para o centro do campo. No andaime, há um tecido esticado. Este deverá ficar voltado à parte frontal.

Quadro 7 – Inferno escaldante

Homem – Inferno escaldante, dunas desarrazoadas, ó minha proteção individual. *(Prostra-se)* Saudações matinais! *(Levanta-se)*

Quadro 8 – Balões de sangue

O Guia1 e o Homem dirigem-se ao andaime. O Guia2 fica na parte frontal do andaime, em frente ao tecido.

Homem – *(Enquanto o Guia1 e o Homem escalam o andaime. Músicos acompanham com batidas)* Joviais processos multiculturais, sucesso batendo a sua porta, o lixo entupindo a sua mente vazia e provisória. Horripilantes métodos transversais de atabalhoamento do tereteté abarracochoá. *(Chega ao topo do andaime. A frase seguinte será repetida diversas vezes e de diversificadas formas, enquanto O Guia1 e o Homem estouram os balões que estão cheio de tinta vermelha do alto do andaime. O líquido cai em cima do Guia2.)* E você aí, parado! Olhando a sua frente o completo desalinhar, o caos, o tudo e o nada, oh orai por eles!

Quadro 9 – Simbiose

Quando os balões de sangue acabam, o Guia2 pega os vasilhames contendo as tintas nas cores branco, preto e vermelho. Com o seu corpo passa a pintar o tecido, ao som dos músicos. Assim que pintar o tecido, o Guia2 vai ao encontro das outras figuras e simultaneamente passam a se pintarem entre si. O Guia2 puxa os músicos um a um, guiando-os ao local central onde já estão se pintando. O último músico é dirigido ao encontro de corpos que se pintam e se associam simultaneamente. A efervescência destes corpos se mantém ao ritmo da música que até então estava sendo tocada. As luzes se apagam lentamente.

6.3 Entrevista com Kauwá Apurinã – Sobre o ritual Tutuzeando

1 - O rapé foi utilizado como uma purificação do corpo. Como é que funciona na sua tribo a utilização do rapé?

Resposta: Bem, não é tribo. É Aldeia, comunidade ou povo. E aí tu pode utilizar o termo etnia. O rapé do meu povo, por exemplo, que é um rapé verde, é um rapé apurinã, que foi o que a gente usou no Tutuzeando. Ele tem uma propriedade que se chama conexão. Então, é a conexão que tu trabalha com o teu íntimo e a tua relação com a natureza e a terra. Por que o rapé apurinã ele faz, não só o rapé apurinã, mas outros rapés, ele faz essa conexão entre o corpo, o espírito e a terra, tornando um só. Então ele não é alucinógeno, pelo contrário, ele é purificante. Ele faz essa purificação e abre as portas do teu inconsciente, do teu cérebro, da tua mente, do teu espírito e vai te transformando ao longo do teu processo que tu vai fazer. Então, por exemplo, nós indígenas utilizamos o rapé para ir caçar, para ir pescar, para fazer colheita, nos nossos rituais de ayahuasca, porque tu começa a te conectar com a terra.

2 – Gostaria que tu falasse sobre as pinturas utilizadas. Cada integrante do experimento, sendo as Figuras ou os músicos, receberam uma pintura diferente. Qual o significado de cada uma delas? Porque aqui no meu TCC descrevo a pintura corporal, com todo o seu significado e potência, como um ritual, pois ali já começa o Tutuzeando.

Resposta: Bem, o nosso processo, o Tutuzeando, ele começa com a pintura. Começa com o que seria o processo prático. Ele começou bem antes, quando a gente começou a confeccionar roupa e a pensar, quando você começou a pensar no teu processo. Aí eu entro no teu processo e tu diz assim para mim: - “Pietra tu podes pintar?” Eu disse: - “Sim eu posso pintar.” Então utilizei pinturas corporais de dois povos. Do meu povo apurinã e do povo shanenawa, que é o povo do pássaro azul. Na Grazi, por exemplo, eu utilizei a pintura da borboleta, para a leveza dela dentro do palco. Pro Samuel eu utilizei a pintura da Guerra. Porque ele ia fazer aquele chamamento; ele ia rezar o Pai-Nosso; ele ia bater com a Taquara no chão; e ia fazer aqueles círculos. Então ele tinha que estar com essa pintura de chamamento de guerra, de poder, de

enfrentamento. Não aquele enfrentamento de batalha, mas enfrentamento do ritual em si. Já o Marco, quando eu estava pintando o Marco, que eu ia pintar ele de um pássaro branco, apareceu nos meus traços, traços afros, do qual também conheço e pratico junto com meu xamanismo. Apareceu os traços afros e veio toda pintura dele a ser branca. Por quê? Porque o Marcos, ele estava numa posição de observância e também de ir e vir. Então tinha que ter essa proteção dentro do palco, nessa relação do ir e vir dele, do devir. Ele veio como um pássaro branco, mas um pássaro branco da criação da cosmologia África. Em você, que estava na coordenação toda, eu fiz uma pintura apurinã, porque como tu tava introduzindo e tu tava coordenando todo o ritual do Tutuzeando, ele vinha com essa relação de não só ir e vir, mas de estar dentro e fora. Do teu território, fora do teu território. Então eu coloquei uma pintura apurinã de árvore, não sei se tu lembras que foi de árvore, pra te dar todas as raízes necessárias e os galhos necessários pra tu fazer todo o teu ritual a partir da apresentação teatral que tu trouxe dessa conversa Tutuzeando. Que por sinal, Tutuzeando eu não sei o que significa na tua língua, mas pra mim Tutuzeando foi uma conversa entre os rituais, entre pessoas, entre espíritos, que levaram a uma reflexão do mundo. Quando o Samuel estava no palco, o Samuel incorporou o Índio Preto, porque eu o chamo de Índio Preto, pois o povo Caingangue o reconhece como Índio, embora ele tenha a pele branca, embora ele tenha nascido branco, ele é um Índio. O povo Caingangue o reconhece como Índio. O povo Apurinã também o reconhece como Índio. Então, não é a aparência estética dele, mas sim a aparência espiritual dele que é vista pelos dois povos indígenas. Então quando o Samuel estava no palco veio aquela relação da floresta muito forte, por que o Samuel ficou com o cabelo todo vermelho e pulava de um lado pro outro. Já o Mario, veio com a relação da força, o que segura as estacas, aquele que traz as estacas pra segurar uma casa, vamos colocar assim. Mas ele também traz a força da água, então a pintura do Mario é uma relação de água e terra. O Pedro é de uma ave que voa na noite, para trazer e levar maus espíritos.

3 - Como tu vê a questão de guias xamânicos tomando a frente de um ritual que abrange energias, símbolos e rituais de outras religiões, especificamente a Umbanda e a Cristã? Fale um pouco sobre a relação que há

com o contexto histórico da devastação cultural que houve para os indígenas por parte de povos cristãos. Qual a tua visão sobre essa abordagem relacionando-os no mesmo ritual e como tu sentiu em relação a isso?

Resposta: A gente começa falando do fogo. O fogo une todos os povos, povos indígenas, povos da diáspora África, povos europeus. E aí teve Pai-Nosso, teve Umbanda, teve batuque, teve Candomblé, teve xamanismo, nesse ritual que foi misturando rituais entre si. Mas nada de profanação, nada que desrespeitasse, por que tudo foi bem elaborado de um modo que cada elemento estivesse no seu momento e do seu espaço de tempo. Então não foi uma mistura, mas foi um compartilhamento de saberes, o Tutuzeando. E eu vi, eu fui uma que quando entrei dentro círculo e começamos a fazer a roda e Samuel, o Índio preto batia a Taquara, eu disse: - “Pai nosso que está o céu...”. Embora o cristianismo tenha trazido alguns males, mas não foi o cristianismo, foram pessoas que faziam o cristianismo. Por que acredita-se que existe no mundo muitas pessoas que podem falar a bondade. Isso não significa que mesmo que o cristianismo tenha feito coisas ruins com meu povo, eu não posso dizer: - “O cristianismo é ruim!”. Não, não é ruim o cristianismo. Algumas pessoas fizeram mal pro meu povo, mas eu nunca vou desqualificar ou falar mal de Jesus, por que ele também foi profeta. Como Buda, como Hare Krishna, e como meu Deus Tsura, e como Nhanderu, e como Tupã, e como tantos Deuses. O universo é uma energia pura, composta de muitas outras energias que se conectam. Então, o Tutuzeando traz essa relação do universo também, de um todo com pequenos fragmentos de energia, energia indígena, energia afro, energia branca, energia de cristianismo, bem por aí.

4 – E como tu viu a utilização de outros objetos e liturgias utilizados no ritual, tal como a esfumação de ervas e as velas?

Resposta: A gente utilizou também um objeto para marcar, levar, porque todas as portas, mesmo que não existam portas, mas existe o invisível. E os invisíveis requerem muitas coisas para chamá-los, eles não andam por aí. Eles estão em algum lugar, na Terra, nas árvores, no céu, no mar, no sol, na lua e nas Estrelas. Então a gente fez a fumaça com um defumador que a gente utilizou lá também. A gente utilizou as velas também que tornam-se um objeto, por que é um objeto de uma cultura de chamamento. E teve a Taquara por que

a taquara é muito forte, ela representa poder, muita força. O chamamento da relação com a natureza, com a terra, com ar, com os espíritos, com o universo em si. Então assim teve o fogo, o ar, no palco tinha água em forma de tinta, tinha o corpo desse movimento de se jogar. Você jogou os corpos no espaço e esses corpos jogados no espaço começaram a ocupar e demonstrar coisas e fazer as pessoas que viam aquilo a pensar. E quando tu pensa, tu abre as suas portas. Então todo mundo ali foi chamado para estar junto de um ritual todas as pessoas que estavam ali, elas estavam dentro de um ritual por que o Tutuzeando foi um ritual.

5 – Qual o poder do *Mbaraká*, que foi utilizado no experimento?

Resposta: O Mbaraká, ele é um dos instrumentos, é o principal, porque ele trabalha com barulho da semente e dentro de semente a partir do vento. Então, o Mbaraká tem essa coisa, além da conexão é claro, ele conversa com os espíritos. Por isso o barulho constante.

Aconteceu lá no mundo das mulheres. Na Marcha das mulheres a previsão do tempo dava que ia chover, naquele dia da Marcha. No entanto eu tinha meu Mbaraká, outras mulheres também tinham o seu. Então a gente conseguiu segurar a chuva por um tempo através da força do Espírito da natureza. Então ele tem essa relação muito forte porque é uma forma de chamar e de conversar com os espíritos.

6.4 Entrevista com Bruna dos Anjos – Sobre Sonhos de Brunaum

Pergunta: Como se deu o processo de escrita do "Sonhos de Brunaum"? De onde se origina o texto e a inspiração? Qual a sensação ao ver um sonho teu, convertido em um poema, ser encenado em um experimento ritualístico? O que foi o Tutuzeando pra ti e como você vê a tua contribuição no processo do experimento?

Resposta: O processo de escrita se deu de forma natural, pois mantenho cadernos desde criança onde registro escritos diversos como poemas, contos, ou fragmentos, escrever é um hábito e uma paixão que carrego comigo. O poema em questão foi inspirado em uma noite de sonhos intensos repleto de imagens simbólicas seguido de um dia igualmente intenso em sensações, a escrita foi feita de forma bastante automática e sem editar. Há algum tempo tenho mantido também o hábito de utilizar as imagens que surgem nos meus sonhos para escrever poemas, eu até criei uma pasta que pretendo reunir desses escritos que se chama "Na cratera dos meus sonhos". Quando o Grég conversou comigo sobre a busca por um texto surrealista pensei nesse texto no mesmo momento já que também havia pouco tempo que tinha escrito. Para mim vê-lo encenado foi bem emocionante, primeiro por se tratar de um grande amigo, e as pessoas que estavam em cena também são muito especiais para mim o Samuel e a Grazi, e segundo porque foi a primeira vez que não fosse eu mesma utilizava meus textos dessa forma, foi como assistir algo que eu criei tomando vida, e a forma como o texto foi apropriado me deixou bastante tocada, para mim teve a mesma intensidade com a qual eu o escrevi, algo tão íntimo sendo compartilhado dessa forma entre eles e com o público isso é algo muito especial mesmo, uma verdadeira comunhão. Dessa forma Tutuzeando teve esse quê a mais de emoção para mim, o ritual ali apresentado me tocou fundo, achei tudo muito sincero e visceral e realmente recriou uma imagética de sonho. É difícil escrever sobre isso sem ter esse teor pessoal e intimista que envolve Tutuzeando e o texto por mim cedido, sou toda gratidão e orgulho pelo trabalho do Grég.

6.5 Entrevista com Grazielle Bessa – Relatos sobre o Tutuzeando

Pergunta: O que foi o Tutuzeando pra ti e como você vê a tua contribuição no processo do experimento?

Resposta:

Sobre a minha participação: Para mim o processo de encenação do aluno Grégori foi um rico processo coletivo, onde todos os que participavam puderam contribuir com suas vivências, experiências e ideias. Grégori veio muito solícito com sua ideia e deixou que a gente construísse junto com ele, criando novas formas a partir das dele.

A utilização do espaço: Para mim o espaço se construiu a partir do momento onde uma nova atmosfera foi criada para conduzir o público, levando o imaginário a um lugar desconhecido e criando expectativa com a proposta sugerida.

As imagens: Uma das coisas que mais me agradaram em todo processo foi à criação de imagem que ia se dando a cada ensaio, ligando novas formas as palavras que o texto carregava.

Sobre o figurino: Um dos momentos mais importantes para mim foi com certeza os elementos que usamos para compor os personagens, a utilização de tinta, criando desde a vestimenta até o final da peça um ritual, pelo menos para nós atores.

6.6 Notícia do *Diário da Manhã*: “Tutuzeando na sala Carmen Biasoli”, (Carlos Cogoy)



“Tutuzeando” na sala Carmen Biasoli

24 março

<http://diariodamanhapelotas.com.br/site/tutuzeando-na-sala-carmen-biasoli/>

**Domingo às 20h, “Tutuzeando: um experimento surreal” na UFPel.
Entrada franca**

Por Carlos Cogoy

Antonin Artaud (1896/1948), como base conceitual. Num “ritual” cênico, o exercício do Teatro da Crueldade. Em cena, violência sensorial, performances, expurgações viscerais, devaneios, questões políticas e religiosas. Como textos, autoria de Grégori Eckert e Bruna dos Anjos – cursa teatro na UFPel -, narrativas que seguem o “fluxo do inconsciente”. O espectador participa, sendo provocado numa fusão palco e plateia. Divulgação de “Tutuzeando: um experimento surreal”, que tem direção e dramaturgia de Grégori Eckert. A montagem será avaliação final da disciplina de encenação teatral II, com orientação do professor Paulo Gaiger da formação em teatro na UFPel. Apoio de Daniel Mota do Centro de Treinamento Equipe Mota. A apresentação acontecerá domingo às 20h na sala Carmen Biasoli da UFPel, à rua Alm. Tamandaré 301.

CRUELDADE – Além da direção e concepção dramaturgica, Grégori também atua no experimento. No palco, ele será acompanhado por Samuel Pretto e Grazielle Bessa. O jovem ator e diretor menciona acerca da base conceitual de “Tutuzeando”: “Meu trabalho tem grande influência do ator e

diretor Antonin Artaud, criador do Teatro da Crueldade. O teórico pensa num teatro onde há intenso treinamento do corpo, onde se usa o grito constantemente e a respiração tem um papel fundamental. Há a aproximação da preparação física do corpo de um atleta com o preparo corporal e afetivo de um ator. Assim fundamenta-se o Teatro da Crueldade, onde cada cena é única e a ação do personagem foge de convenções sociais, aproximando-se do primitivo”.

EXPERIMENTO – Grégori convida a comunidade para prestigiar a apresentação e explica: “Não racionalize! Não cogite! O quão profundo você consegue chegar? Se deixe levar, entre em seu próprio devaneio. Devaneie-se. Sim, sonhe acordado, aqui você pode ‘Tutuzear’”. A música é de Pedro Andrade, Marco Antonio Duarte e Mario Celso Pereira Jr. Maquiagem a cargo de Anna Quinteiros, Laís Maciel e Kauwá Apurinã/Pietra Dolamita. Figurinos de Larissa Tavares e Pietra Dolamita. Na iluminação: Juliana Caroline e Éderson Pestana. A programação visual é de Mariana Braoio. Grégori acrescenta: “O experimento será tema do meu trabalho de conclusão de curso. E será trabalhado no decorrer do ano e apresentado para a banca e o público em geral. Pretendo me formar ao fim do ano, e continuar com o projeto ‘Tutuzeando’, inscrevendo-o em editais e apresentá-lo pelo Estado. Quero dar um tempo da universidade e trabalhar mais no palco, aprofundar em conhecimentos práticos, tanto da direção, como na atuação. Futuramente então, pretendo fazer um mestrado e doutorado, direcionando aos aprendizados durante o meu percurso prático nos palcos”.

TRAJETÓRIA – Natural de Teutônia, Eckert está em Pelotas desde 2014, quando chegou para estudar teatro. Por aqui, participou das montagens: “Matilda, o musical”, texto de Roald Dahl’s e direção de Airton Marino; “Experimento cênico: Sobreviver”, direção e dramaturgia de Melissa Vieira; cenas de “Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária” de Nelson Rodrigues, com direção de Daniel Furtado; “21”, texto de Patrick Roche, apresentação final da disciplina de Expressão Vocal II, ministrada por Lindsay Gianoukas; “Haram”, direção coletiva de Carlos Escouto, Carla Araujo e Grégori; “As Coéforas” tragédia grega de Ésquilo; “Oxumaré”, direção de Grégori Eckert; “A cidade como palco: circuito cênico”, proposta do prof.

Adriano Moraes, que visava apresentações em diferentes cenários urbanos; “Tutuzeando: um experimento surreal”.

HISTÓRIA – Em 2012, Eckert teve aulas de teatro na escola, numa atividade extracurricular da professora Deici Roseli Weschenfelder. As aulas resultaram num festival de teatro das escolas estaduais de Marau. No município, participou da tentativa de formação do grupo “Teatro de Dionisio”, decorrente da iniciativa do professor Marino Otavio. Em 2013 na Casa de Cultura de Marau, integrou a comédia infantil “Vidinha e o vilão dos maus hábitos”.



© 2017 Copyright. Todos direitos reservados.