

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM TEATRO**

JOSEPH BATISTA OLIVEIRA DOS SANTOS

**“O ATOR TUCUJU E A POÉTICA DOS POVOS DA
FLORESTA” – REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO
DE UM ARTISTA DA CENA**

MACAPÁ

DEZEMBRO DE 2018

JOSEPH BATISTA OLIVEIRA DOS SANTOS

“O ATOR TUCUJU E A POÉTICA DOS POVOS DA FLORESTA” –
REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DE UM ARTISTA DA CENA

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de Memorial Descritivo/Reflexivo apresentado ao Colegiado do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Linha de Pesquisa: Processos de criação e expressão cênica

Orientador: Prof. Me. Emerson de Paula Silva

Macapá

Dezembro 2018

A todos os Mestres e a todas as Mestras,
Professores e Professoras da Educação
Básica à Superior juntamente com os
Artistas que contribuíram para o meu
processo de formação, bem como servem de
inspiração para minha prática artística,
pedagógica e humana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) na qual sou grato pela formação em Teatro atribuída aqui no Estado do Amapá na cidade de Macapá.

Aos meus/minhas colegas de turma (Turma 2015) pelo qual juntos passamos por muitos e distintos momentos, realizando trocas, compartilhando amizade, afetos, conflitos e experiências em prol dessa formação acadêmica em Arte/Teatro.

A minha querida família por todo apoio, acolhimento, incentivo e respeito às minhas escolhas. Dona Joaquina (minha avó) e Irismar (minha mãe), mulheres guerreiras, mulheres da minha vida.

Agradeço aos Povos Ancestrais, aos Povos da Floresta, as Nações Indígenas brasileiras pela inspiração, pela cultura e pelos saberes populares.

Aos parceiros do CAPTTA – Coletivo de Artistas Produtores e Técnicos de Teatro do Amapá, por toda a coletividade nas lutas e conquistas no cenário cultural amapaense.

A Cia de Artes Tucujú, uma outra escola em minha vida que através da experiência em Teatro de Grupo juntamente com os amigos e integrantes “tucujús” colaboraram com o meu “SER” artístico, pedagógico e humano.

Aos colaboradores do experimento cênico RITO-ATO-CÊNICO: Alex de Jesus (músico), Débora Bararúá (Atriz), Jimmy Sammy (Ator circense) e Victor Loran (Estudante de Teatro).

A todos e a todas, professores e professoras desta graduação na qual tive a oportunidade de ter aula e/ou conhecer, profissionais que vieram de outras partes de nosso Brasil para contribuírem com o Curso de Licenciatura em Teatro no Amapá e com minha formação, proporcionando-me o conhecimento e a manifestação da afetividade no Teatro/Educação: Professora Me. Adélia Carvalho, Professora Me. Adriana Moreira; Professor Me. Cleber Braga; Professor Me. Frederico de Carvalho; Professor Me. Flávio Gonçalves; Professor Me. José Flávio (Zeca Nosé); Professora Me. Juliana Lemos; Professora Dra. Mônica Mello; Professor Me. Raphael Brito;

Professor PhD. Romualdo Palhano; Professor Me. Tainá Macedo, a todos e a todas vocês restam-me o sentimento de respeito e gratidão.

A Professora Dra. Silvia Marques, mulher esta que me tornei fã desde minha pequena passagem pelo curso de Licenciatura em Artes Visuais, do qual sou grato por ter aceitado o convite para compor a banca examinadora deste trabalho, bem como pelas contribuições atribuídas para o desenvolvimento deste estudo.

Ao Professor Me. Wellington Dias, pessoa na qual tenho grande admiração. Um amigo, um amapaense Tucuju, artista que sou fã e que me sinto honrado e agradecido por ter sido também meu professor, por estar dando sua contribuição para este curso e por estar compondo a banca examinadora deste trabalho, bem como pelas contribuições atribuídas para o desenvolvimento deste estudo.

Agradeço ao querido Professor e Mestre Emerson de Paula, um profissional pelo qual me tornei fã, uma referência de docente que levarei para minha vida. Que sem dúvidas alguma nessa jornada a escolha da temática veio significativamente em paralelo a escolha de orientação da qual não me resta arrependimento nenhum, da qual só tiro experiências produtivas. Pessoa fundamental para a construção deste estudo, onde dividimos tempo e disposição, onde discutimos e principalmente juntos construímos. Agradeço os conselhos, as pequenas crises e conflitos e principalmente aos ensinamentos e aprendizados vivenciados ao seu lado. Axé! Ubuntu!

RESUMO

Este Memorial pretende analisar de forma reflexiva/descritiva, a partir de um trabalho desenvolvido durante a graduação em Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), meu percurso de formação artística teórica e prática e a presença de elementos identitários regionais que se configuram em minha trajetória na, com e para além da Universidade. Numa perspectiva entre Arte e Vida registro aqui meu processo de formação em Artista da Cena percorrendo o sentido pedagógico da formação artística e o sentido artístico da prática pedagógica. Nas considerações finais apresento minhas aproximações às manifestações indígenas locais, oriundas de um processo artístico-pedagógico e como estas podem vir a propor um caminho de trabalho para o ator indagando uma identidade artística e estética amazônica.

Palavras chave: Artes da Cena, Pedagogia do Teatro, Artista-Pesquisador-Docente.

ABSTRACT

The aforementioned memorial purpose is to analyze in a reflective/descriptive form, starting from a term paper developed during the graduation in Licenciatura em Teatro at Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). My route developing in artistic theory and practice, and the presence of regional identity elements that sets up my journey into and beyond the university. In a perspective of art and life, I document in the mentioned undergraduate thesis, my process as a scene artist going through the pedagogical definition of the artistic accomplishment and artistic sense in the pedagogical practice. To the final considerations, I present my personal approach to the local indigenous manifestation forthcoming from the procedure artisticpedagogical, and how it may come to intend a way of work to the actor inquiring an artist ID and Amazonian aesthetics.

Key words: Scene Arts, Theatre Pedagogy, Artist-Researcher-Recturer.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 01 - Joseph Santos, Tucuju por natureza	11
Fotografia 02 - Espetáculos com a Cia de Artes Tucuju/ “Nós Entre Nós”	15
Fotografia 03 -Espetáculos com a Cia de Artes Tucuju/ “Como Carniça, Urubus! ”.....	15
Fotografia 04 - Em cena no espetáculo KAYEB – Na pegada da cobra grande.....	16
Fotografia 05 - Experimento Cênico RITO ATO CÊNICO. Conversa com os atores antes da apresentação	18
Fotografia 06 - Apresentação do Experimento Cênico RITO ATO CÊNICO	18
Fotografia 07 – Fotomontagem: O Texto teatral presente no Caderno dos atores..	23
Fotografia 08 - Cartaz de divulgação	25
Fotografia 09 - Piquenique com os atores	30
Fotografia 10 – Fotomontagem: Parte do caderno dos atores	32
Fotografia 11 - Fotomontagem: Atores em processo de trabalho	33
Fotografia 12 - Lakuh inicial para o processo de preparação e criação do Rito Ato Cênico	34
Fotografia 13 - Lakuh do Ritual do Turé	34
Fotografia 14 - Lakuh Cenográfico para ensaios e apresentação do Rito Ato Cênico.....	34
Fotografia 15 - Atriz subindo em cipó	36
Fotografia 16 - A árvore Teatro	39
Fotografia 17 - Fotomontagem: Atividade realizada na disciplina de Direção Teatral sobre espaço cênico e atmosfera da cena	41
Fotografia 18 - Ator em laboratório com açai	44
Fotografia 19 - Joseph Santos realizando o Laboratório Tucuju: poéticas e teatralidades da floresta	62

SUMÁRIO

TUCUJU POR NATUREZA OU NATUREZA TUCUJU?	11
ATO I - PROCRIANDO VIDAS E VINDAS	20
I – Concebendo a Ideia	20
II – Concebendo o Projeto de Direção	24
ATO II - ENCONTROS E REENCONTROS	29
ATO III - DA PRÁTICA PEDAGÓGICA À PRÁTICA ARTISTICA: Reflexões para a formação do artista da cena	48
ATALHOS PARA NOVOS CAMINHOS – TRAVESSIAS PARA NOVOS ATRAVSSAMENTOS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

Eu sou um contador de histórias da Amazônia.

*Trago comigo a ancestralidade do meio da mata, trago o desejo de entrar na selva,
trago a oralidade dos povos da floresta na ponta da língua.*

*Sou filho de gente das margens dos rios, trago o sangue ribeirinho pulsando no
coração. Minha alma é indígena, meu corpo é ungido pela mãe do mato e meu
sagrado é o amor.*

*Quero ver meu povo vivo, quero uma Amazônia livre e próspera. Cada criança que
atravessa meu caminho recebe o dom de cuidar, assim salvaremos nosso verde,
assim não deixaremos de existir.*

Enquanto houver taboca, flecha neles!

(Joca Monteiro)

*“Aproximar da própria natureza talvez seja...
Nossa solução!”*

(Daniel Santiago / Pedro Martins / Fernando Anitelli)

TUCUJU POR NATUREZA OU NATUREZA TUCUJU?



Fotografia 01 – Joseph Santos, Tucuju por natureza. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

“Deitado em berços naturais. Praticando o Ser Uno, busco conexões com ela, nossa Mãe Natureza, nossa inspiração maior. Uma constante harmonia energizada. Consciente ou em transe! Me pergunto: como o externo pode colaborar com o interno? E como o interno pode colaborar com o externo? Respondo-me:

A respeito da minha naturalidade eu nasci no mato mesmo. Nasci na floresta. Não de forma literal mas de forma natural. Cresci em meio a natureza, brincava com terra preta no chão, brincava com os pássaros, tomava banho de rio diariamente, ajudava meus avós na horta, na roça, na pesca, comia bolo de macaxeira, comia farinha, comia banana, murici, tomava suco de cupuaçu com castanha (e até hoje ainda tomo) e quando doente bebia chá de erva cidreira ou capim santo bem como outros remédios caseiros feitos com hortelã, mel e outras plantas medicinais.

Ainda criança vim morar em Macapá, capital do Estado do Amapá. Aqui enraizei e me tornei parte desta terra. Sou Pará, sou Amapá, sou Amazônia, sou Brasil, nativo desta região pertencente aos povos da floresta. Aqui não entendia muito bem o estranhamento que as pessoas de outras regiões tinham com as pessoas de nossa região. Fui entender quando fui a estudo passar uma temporada no Rio de Janeiro, onde muitas vezes fui considerado como índio do mato. Ou seja,

entendendo que por ser oriundo de uma região “da floresta” era subjugado por parte de pessoas que demonstravam total desconhecimento sobre a geografia brasileira. Explicava para eles que eu não era índio e que apesar de termos uma quantidade de áreas e povos indígenas em nosso Estado nem todos os amapaenses eram indígenas. De certa forma eu estranhava e me distanciava de algo que estava tão próximo a mim. Com todas essas implicações percebi que não conhecia esses povos e suas culturas ou seja a minha própria cultura.

Retorno para minha cidade e sinto o quanto somos indígenas. Por mais que alguns de nós não sejam de alguma etnia indígena, carregamos em nossa história, em nossa árvore genealógica, em nossa ancestralidade uma forte e influenciadora relação com esses povos e que isso faz parte de nossa identidade na qual orgulhosamente passei a me identificar. Afinal somos todos oriundos destes primeiros povos habitantes de nosso País, verdadeiros donos desta Terra. Nato comedor de açaí me tornei um Tucuju¹! Independentemente da origem e muito além de ser Tucuju por natureza, por nos encontrarmos neste local, neste contexto e por defendermos uma causa: somos povos da floresta!²Sendo assim somos Tucuju por uma NATUREZA. Este é o nosso jeito de ser, nosso jeito de viver, nosso jeito de fazer.

¹ Relativo à cidade do Macapá - AP ou o que é seu natural ou habitante desse estado, Amapaense! (<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tucuju/11320/>) O Estado abriga vários tipos de etnias, distribuídos em 49 aldeias. São eles: Galibi, Karipuna, Palicur, Tiriyo, Kaxuyana, Wayana, Apalaí e Waiãpi. A história dos índios no Amapá é cheia de episódios épicos e pela própria história de nossa gente. Tucujus primeiro habitantes? Apesar de atualmente extintos, os Tucuju atualmente são o carro-chefe para se desvendar um pouco da história do Amapá na fase pré-pinzônica. De origem tupi, o vocábulo Tucuju é uma transliteração de Tucumã, espécie de palmeira natural da Amazônia (A. Princeps Var Sulphurium), com frutos graúdos e oleosos usados na feitura do vinho, licor e mingau. (<https://amapaemdestaque.webnode.com.br/historia/indios/>)

² Tornou-se corrente na Amazônia e fora da região a utilização de expressões como “povos da floresta”, “populações tradicionais” e “populações ribeirinhas” para designar uma parte significativa e altamente representativa da população regional, especialmente aquelas localizadas fora dos centros urbanos, em lugares designados como interior. (...) Pode-se dizer que a expressão “povos da floresta” é a versão acreana de populações tradicionais, constituindo-se em um campo ideológico na construção da identidade. (...) Assim, *floresta* traz em seu bojo tanto os movimentos de povos que lutaram contra grandes proprietários de terra – no caso, os índios e seringueiros – quanto representa uma opção de governo aliados aos discursos ambientalista e ecológico. (SILVA, 2016).

Nosso “Jeito Tucuju”³, como é contada e cantada pelo Grupo Senzalas⁴ no hino cultural amapaense:

**“Quem nunca viu o Amazonas
Nunca irá entender a vida de um povo
De alma e cor brasileiras
Suas conquistas ribeiras
Seu ritmo novo.
Não contará nossa história por não saber e por não fazer jus
Não curtirá nossas festas tucujus
Quem avistar o Amazonas, nesse momento, e souber transbordar de tanto
amor
Este terá entendido o jeito de ser do povo daqui...”**

Foram em duas disciplinas ofertadas pelo curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) que surgiu a ideia de estudar a temática apresentada neste Memorial entendido aqui como um relato de memórias. No 5º semestre letivo do curso tivemos contato com a disciplina de Prática Pedagógica V que trouxe como proposta de trabalho a investigação da ancestralidade de cada aluno tendo como referência o método Bailarino Pesquisador Interprete desenvolvido por Graziela Rodrigues e com a disciplina de Direção Teatral, sendo está embasada pela proposta de trabalho da Poética da Direção Teatral: O diretor pedagogo e a arte de conduzir processos de autoria de Robson Carlos Haderchpek. Ambas disciplinas incentivaram em cada discente a construção de Diários Pessoais. Na disciplina Prática Pedagógica V nos foi proposto construir um Diário de Campo definido pelo docente em questão como um local de registro de pesquisas pessoais

³ Hino cultural do estado do Amapá, aprovada através do Projeto de Lei 0197/17 –AL. Escrita pelos compositores Val Milhomem e Joãozinho Gomes, tornou-se uma das principais da MPA - música popular amapaense. (<https://www.lettras.mus.br/joaozinho-gomes-val-milhomem/1893943/>)

⁴ Formada em 1997, em Macapá, a banda mistura reggae, zouk e carimbó. E traz o marabaixo, ritmo tipicamente amapaense, com forte influência africana. (<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/105/a-musica-mais-nova-do-mundo-vem-do-amapa-9637.html>)

de cada aluno sobre sua ancestralidade, o contato com as manifestações culturais pautadas no que era presente em sua família e transmitido de geração em geração. Uma pesquisa antropológica pessoal. Na disciplina Direção Teatral nos foi proposto construir um Diário de Bordo que consistiu num caderno em que cada estudante registrou as etapas realizadas no desenvolvimento do seu projeto de Direção. Este registro deveria “ser detalhado e preciso, indicando datas e locais de todos os fatos, passos, descobertas e indagações, investigações, entrevistas, testes, resultados e respectivas análises”⁵.

A disciplina de Prática Pedagógica V dialogou com a disciplina de Direção Teatral e as minhas propostas de trabalhos apresentadas para tais disciplinas também mantiverem um constante diálogo em si seja de temática, argumentações, dramaturgia, estética, poética dentre outros. Em Direção Teatral tendo como referência a linha de pesquisa que já havia começado a desenvolver nos trabalhos artísticos da Cia de Artes Tucuju⁶, que apontavam para um campo de discussão do metateatro, denominada “Penso Teatro logo resisto”⁷. Optei por focar em discussões que permeavam o próprio universo do Ator, protagonista da arte da interpretação.

Reuni minhas experiências e reflexões com a Cia Tucuju juntando as experiências e impressões adquiridas no processo de construção do espetáculo “KAYEB – Na Pegada da Cobra Grande”⁸ proposto pelo Movimento Cultural

⁵ (<https://febrace.org.br/projetos/diario-de-bordo/#.Wy-KdIVKjIU>)

⁶ Formada por jovens artistas, a Cia de Artes Tucuju é um ativo grupo que há 7 anos desenvolve trabalhos no cenário cultural amapaense. Fundada em 2011 por Jhou Santos e Lorrana Maciel. Inicialmente com o nome “Extheatro”, e posteriormente passa a ser denominada “Tucuju” por questões identitárias com a cultura local.

⁷ Trilogia dramaturgica escrita por Jhou Santos com o foco de discussões para própria arte teatral e a arte do ator, composta pelos textos/espetáculos “Nós entre Nós”, “Como carniça... Urubus!” e “Si Fu Xi Pá” propostos para a Cia de Artes Tucuju.

⁸ Kayeb – Na Pegada Da Cobra Grande caracteriza-se por ser uma livre adaptação e releitura, tendo como ponto de partida o trabalho de pesquisa em torno da Cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque no Estado do Amapá (AP) sendo seu ponto norteador o “Mito da Cobra Grande” e suas diferentes versões do universo étnico dos índios provenientes das nações Karipuna, Palikur e Galibi-Marworno. Além, do aprofundamentos de outros mitos ou relatos orais que possa contribuir para a construção da dramaturgia e encenação, vivenciadas pelos atores / criadores. (www.desclassificaveis.blogspot.com)

Desclassificáveis⁹ com direção de Paulo Alfaia, no qual havíamos estudado a cosmologia indígena das etnias habitantes da região do baixo Oiapoque do Estado do Amapá e desenvolvi um trabalho de Direção Teatral com o foco no ator amapaense numa perspectiva na qual ele buscasse conhecer, valorizar e experimentar aspectos simbólicos das culturas indígenas.



Fotografia 02 – Espetáculos com a Cia de Artes Tucuju/ “Nós Entre Nós”. Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Fotografia 03 – Espetáculos com a Cia de Artes Tucuju/ “Como Carniça... Urubus!” Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Texto Dramático

Ator Narrador:

“Espectadores e Espectadoras de um ritual nasceu uma arte. O Mundo pôde prestigiar suas fases, em meio a idas e vindas, recaídas e superações. Evoluções! Retrocessos! A sociedade atribuiu-a importância e valores, mas também menosprezou-a, traiu-a e esqueceu-a. Com vocês o apocalipse cênico: Nós Entre Nós. ”

A arte do lixo ou o lixo da arte?

A Arte é o Lixo!

O espaço cênico é o lixão!

O Teatro é a carniça!

Os atores são os urubus!

Os Espectadores são os Catadores!

Como Carniças... Urubus!

Como Teatro... Atores!

⁹ O Movimento Cultural Desclassificáveis exerce suas atividades artísticas culturais desde janeiro de 2008. Sendo formado por atores e estudantes de teatro. O grupo tem como proposta de trabalho a investigação cênica de textos e montagem de espetáculos teatrais que explorem o universo marginal e o cotidiano de indivíduos ou classes que de alguma forma são discriminados, ou simplesmente esquecidos pela sociedade dominante. (www.desclassificaveis.blogspot.com)



Fotografia 04 – Em cena no espetáculo KAYEB – Na pegada da cobra grande. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Eu vou contar a história do antigamente, há quinhentos anos atrás essa história foi... A história diz que antigamente (...) Naquele tempo, aquela montanha era toda cheia de gente... Cabanas! Uma grande tribo, Tinha muitos parentes lá (...) Vocês talvez não acreditem! Mas ela existe e aparece no fundo dos rios, nos igarapés! E até hoje vive embrenhada, debaixo da montanha Tipoca. Ela não é deste mundo, mas faz parte de nossa família e dos seres invisíveis que habitam... Principalmente as águas mais profundas, onde começa e inicia a origem dos mundos. (...) Era assim que contava o meu pai e que também foi contada pelo meu avô e pelo meu bisavô, o grande Pajé Uaçú! (...) Ainda me lembro que ele sempre contava e entoava através de um cântico: Curumins!!!! Não vão tomar banho de rio, sem pedir permissão pros nossos ancestrais! Pajuê!

(Dramaturgia de Paulo Alfaia inspirada na oralidade de Manuel Labontê, adaptada por Jhou Santos)

A proposta teve como simbologia apresentar um “retorno na atualidade”, no sentido de trazer de volta aspectos passados da relação entre Teatro e Ritual, ou seja como seria hoje retornar com uma proposta de ritualidade para o Teatro? No sentido de fazer referência às origens do próprio Teatro, fazendo uma alusão aos rituais ao Deus Dionísio na Grécia antiga ou aos rituais antes da Grécia no período egípcio e atual pela forte presença e simbolismo da causa indígena no Brasil, na Amazônia, no Amapá, do empoderamento e politização desses povos bem como de toda a ritualidade indígena. Nos estudos coordenados por Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior na obra *Léxico de Pedagogia do Teatro*, sobre as afinidades entre Teatro e Ritual os autores discorrem que:

A relação entre “ritual” e “teatro” é vista atualmente como um aspecto inquestionável a ter em conta na história e no pensamento sobre o fenômeno teatral, quer no que diz respeito às suas origens, quer na identificação das suas dimensões estruturais. A perspectiva mais convencional é a de que, na origem do teatro grego, se encontrariam processos rituais e de culto assentes em elementos pré-teatrais importantes que dariam origem à noção de personagem e de enredo dramático, mas que ali teriam um caráter simbólico e ritualístico mediador da permanente busca humana do controle sobre as forças da natureza, do destino e do sentido da vida. (...) tendo culminado numa abordagem mais plural e relativista que coloca no mesmo plano os processos rituais em geral como formas performativas e esteticamente relevantes para a autorreflexividade das sociedades humanas. (KOUDELA e JUNIOR, 2015, p. 153)

Tratando as discussões e reflexões desses atores e sua Arte, o processo desenvolvido teve como plano de fundo as dualidades entre Teatro e Ator bem como Teatro e Ritual e entre Ator e Ritual, considerando nesse contexto o Teatro enquanto um Ritual cênico do Ator. Denominei essa experimentação de “Rito Ato Cênico” aglutinando e apresentando dentro do processo de criação e da encenação algumas situações simbólicas de cerimônias praticadas dentro do universo teatral e do universo ritualístico das culturas indígenas valorizando o espaço da encenação: um lugar natural, um campo com árvores e com os elementos da natureza como terra, água, ar e fogo presentes.

Mais do que qualquer altura ou volume de voz: um grito de presença! Veias tufadas em um pescoço que guarda uma garganta que fala. Não posso fazer mais nada a não ser desejar MERDA. Agora é só com vocês mesmos. Atores de encontro com o público. Mesmo estando inseguro, em um momento como este só me resta passar toda segurança possível para eles, para que os mesmos possam estar em um estado de presença cênica, contaminados por um calor que deriva de fora para dentro e de dentro para fora. Criando uma atmosfera no meio da floresta do ser de cada um, pois a partir de agora serão eles que irão conduzir este processo, não mais eu:



Fotografia 05 – Experimento Cênico RITO ATO CÊNICO. Conversa com os atores antes da apresentação. Fonte: Renato Redman, 2017.



Fotografia 06 – Apresentação do Experimento Cênico RITO ATO CÊNICO. Fonte: Renato Redman, 2017

A partir das vivências teóricas e práticas desenvolvidas metodologicamente em meu processo na disciplina de Direção Teatral notei a necessidade de uma maior aproximação com nossa identidade local, de conhecer mais nossas culturas indígenas e de pesquisa-las no intuito de investigar quais possíveis contribuições das mesmas com o trabalho de formação do ator.

Pretendo registrar, em primeira pessoa e na forma de Diário Pessoal (unindo o Diário de Bordo e o Diário de Campo anteriormente citados), pela potencialidade que a escrita dos mesmos oferecem, o trabalho com a identidade indígena da região amazônica diretamente com a minha prática teatral. Especificamente foco nas questões ritualísticas buscando iniciar uma pesquisa para conceituar o que seria o ator amapaense nesse contexto do Teatro e da Cultura Indígena, sendo consciente de que ao tratarmos principalmente da cultura indígena jamais poderemos trata-la de forma singular e sim enquanto uma pluralidade. Chamarei de “Ator Tucuju” os participantes da vivência procedimental e da experimentação cênica. O motivo é muito mais pelo sentido cultural da expressão utilizada no contexto da amazônia amapaense do que por questões específicas relacionadas a misteriosa etnia indígena de mesmo nome ou das complexidades que envolve a discussão de identidade relacionada às diferentes pessoas que compõe a sociedade amapaense.

. A expressão Tucuju, de caráter popular, é utilizada para denominar as pessoas que moram na região do Estado do Amapá fazendo referência aos primeiros povos habitantes dessa região, os povos indígenas Tucujus. Ser Ator Tucuju é admitir, valorizar e reverenciar a pluralidade cultural indígena e amazônica, aceitando as contribuições dos povos indígenas para o desenvolvimento de nosso País, para a criação de nossa identidade cultural nacional e local.

Na perspectiva de um memorial em tom monográfico abordarei a partir deste processo as reflexões sobre a formação do Artista da Cena na perspectiva da Pedagogia do Teatro entendendo a relação entre prática artística e prática pedagógica.

ATO I - PROCRIANDO VIDAS E VINDAS

I (Concebendo a Ideia)

A aproximação da chegada do 5º semestre letivo do curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP fazia com que a minha ansiedade e também a dos meus colegas de turma (o que era perceptível) aumentassem bem como um entusiasmo se fortalecia com a vinda de um importante semestre e de uma esperada disciplina. Este semestre simbolizava o início de uma nova etapa em nossas vidas acadêmicas. Estaríamos um passo mais perto dos semestres finais e da tão desejada formação artística acadêmica em Arte/Teatro. Esta disciplina foi a de Direção Teatral onde enxergo como uma das principais disciplinas da Matriz Curricular do referido curso de graduação. Não sei ao certo explicar o grande motivo e significado da referida disciplina para os alunos, talvez seja pelo motivo da criação de algo, de trazer Arte para o mundo.

A ansiedade de dirigir talvez seja dada pelo motivo de produzir algo que está dentro de você, de dar vida, de externar algo que era interno, de materializar. É como se isso que está dentro de você fosse uma “célula reprodutora” que ao encontro de “células reprodutoras” de outros seres, neste caso os atores e também criadores, fecunda-se uma vida que habita um espaço como se fosse um útero. Um espaço de desenvolvimento, uma sala de ensaio, um espaço cênico, o lugar onde acontece a apresentação que nasce na efemeridade do encontro junto a outros seres, os espectadores.

Conceber um espetáculo ou um processo cênico é como conceber um filho. Inicialmente ele pode ser planejado ou não. Porém ele parte de um acontecimento, de uma questão, de uma temática, de uma cor, de um sentimento, de algo que você quer falar, de algo que lhe move ou possa lhe mover. Você o idealiza, você o pensa, o planeja. Nele você se vê, você acerta e você erra, você tem muitas dúvidas e inquietações, você reflete, você se alimenta, você sorri, você se confunde, se assusta. Às vezes você escolhe um caminho e ele vai para outro porque um espetáculo assim como um filho se expande, e pode até crescer, gerar outros frutos. Falo dessa parte da vida de quando há aquele sentimento de dentro para fora, de quando você quer “dar à luz” a uma criação artística e sua relação com ela é tomada

de conectividade, de combustíveis que te movem. Essa é uma das explicações que eu tenho para o fato da disciplina de Direção Teatral ter sido tão esperada pelos alunos da turma que eu integro, pelo fato de todos termos o que falar, o que gerar, o que procriar.

É essa relação constante entre criador e criatura que te faz pensar em favor e através da Arte. Na estreia, quando você vê o espetáculo pela primeira vez, percebe-se que é um momento exclusivo e pode ser também a única vez que você verá esse filho sendo justamente através da oportunidade do acontecimento de estreiar, pois muitos espetáculos morrem no parto. É uma sensação única! Você pode ter amado ou odiado a apresentação, pode ter acontecido tudo ao contrário do que você planejou e trabalhou para acontecer, mas você terá um sentimento e independentemente de qual seja e de como você esteja, você não negará um fator muito significativo nesta ocasião: o fato da criatura ter nascido e ter sido criada. Todos que assistiram podem até achar ruim ou péssimo, podem não gostar. Mas você vai gostar, para você pode ser bom, até mesmo na medida em que você se sente capaz de realizar, de fazer acontecer esse momento. Você fica o dia inteiro pensando em sua criação, em seu filho, quer amamenta-lo, alimenta-lo. As vezes seu filho adoce e você adoce junto, você pensa que não vai conseguir, você se sente mal, você fica triste, você chora, você sofre!

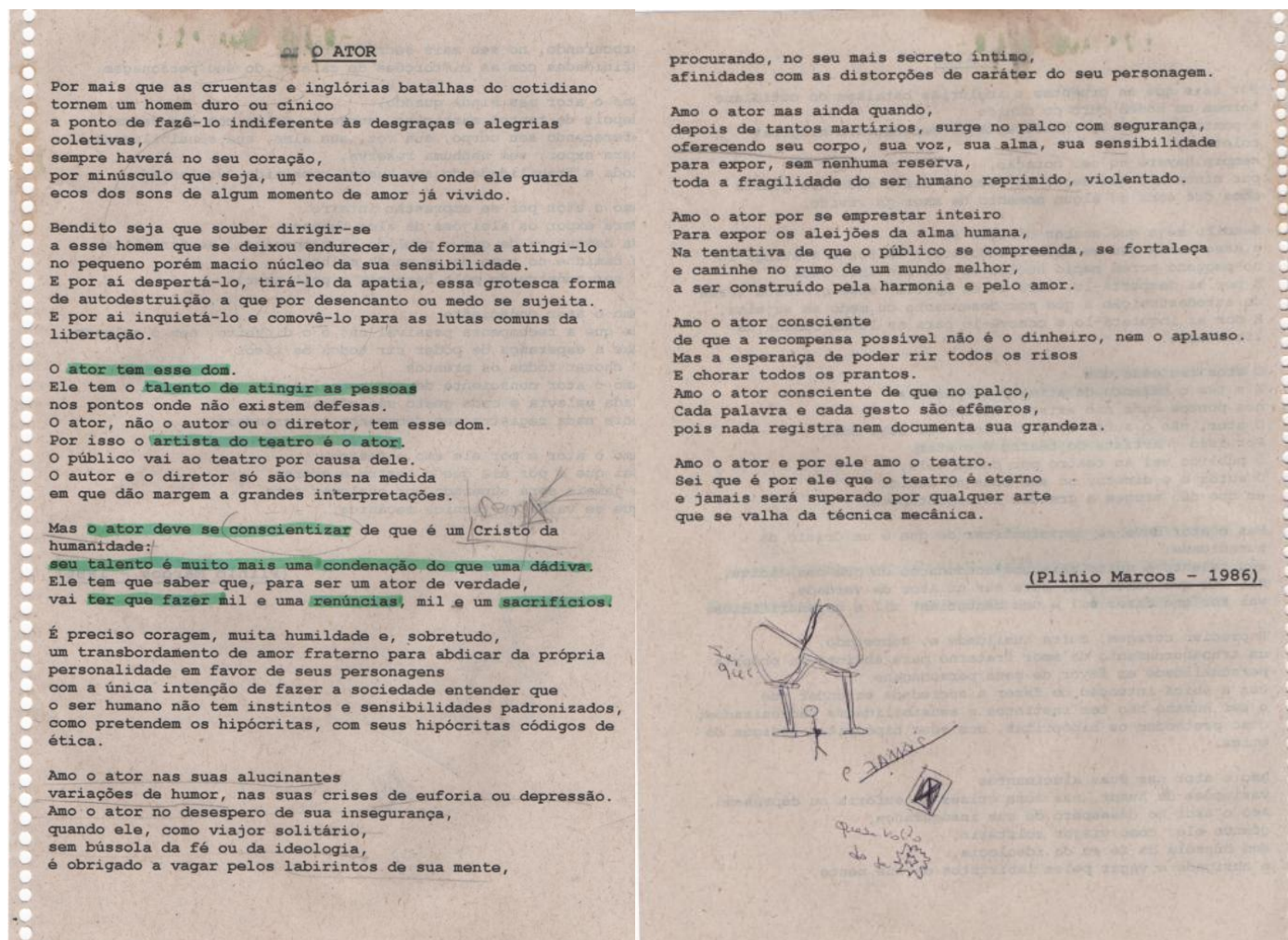
Quando ele morre você sente. Sente muito. Sente saudades, sente uma inquietação dentro de você, pois você sabe que a vinda e a vida disso não dependeu ou depende só de você, isso envolve outras pessoas. Os atores também são como órgãos compostos por células que têm a função de fazer o espetáculo viver. Por mais que no momento da encenação sejam eles os protagonistas deste encontro juntamente com o público, não dá para comparar o amor do diretor pelo seu fruto. É um sentimento diferente! É um amor diferente do amor dos atores para com o fruto ou do sentimento dos atores para com o diretor. A criação artística é isso: a materialização de uma vontade, de uma parte sua, que as vezes nem saí do jeito que você imaginou que poderia sair ou que quisesse que saísse, pois quando ela ganha vida, ela ganha movimentos e pode se deslocar para outros rumos. Há quem diga que um filho é a mais preciosa obra de arte e neste caso, entre filho e criação, ambas são a própria Arte. Quando nasce a vontade de realizar uma criação artística

um sentimento nasce junto. Sempre tenho dito para as pessoas que trabalham ou criam comigo que a direção teatral é um olhar, pessoal e/ou coletivo, não tem certo ou errado, é o olhar de uma pessoa ou de um grupo, é um recorte singular ou até mesmo plural.

A chegada da disciplina de Direção Teatral já me fazia refletir sobre o que possivelmente eu iria fazer. Não tinha uma imagem ou um texto para servir como ponto de partida, só tinha uma pretensão: a de querer fazer algo diferente do que eu já fiz tanto em relação a dramaturgia, temática, poética e estética. A disciplina se iniciou e o professor responsável era o docente recém chegado ao curso e a cidade. Foi apresentada a proposta metodológica da disciplina, os trabalhos que tínhamos que fazer, as referências bibliográficas e as etapas a serem percorridas. Lembro-me que duas premissas marcantes apresentadas pelo docente foram que não poderíamos realizar um monólogo, pois o mesmo seria explorado de uma outra forma dentro da proposta e que teríamos que partir de um texto. Realmente foram proposições bastantes impactantes, pelo menos ao meu ver, pois de acordo com a minha vontade, no momento fazer um monólogo seria fazer algo diferente pois geralmente tenho trabalhado com elencos grandes de cinco a seis integrantes. Me refiro desta forma pois para a nossa realidade artística local cinco ou seis atores ou atrizes compondo um elenco é uma quantidade grande pensando em todos os fatores que circundam a montagem e manutenção de um espetáculo no Estado do Amapá e até mesmo no País inteiro. Porém, esse não era o problema maior do momento. Problema mesmo seria de imediato partir de um texto, no qual foi a exigência do professor. Pelo menos não foi amarrado em obrigatoriamente ser um texto dramático, possibilitando uma amplitude maior, mesmo tendo que ser um texto. Minha prática e a prática do grupo que integro não tem sido uma prática tradicional ou convencional de partir de um texto teatral, por isso a dificuldade a priori e tais reflexões.

Não sabia como começar. Ficava pensando em quais autores ou textos deveria procurar para ler. Porém por ter certa limitação em relação a todo um universo literário dramático existente e por não ter algo incomodando ou até mesmo por pensar que não tinha, me refiro a ter uma inquietação ou uma pré-disposição para alguma temática ou questão que pudesse ser discutida na obra, o que me

vinha infelizmente era referências de textos dramáticos convencionais. Na realidade tinha sim algo me incomodando, me dando dor de cabeça. Por mais que eu quisesse fugir da questão. Porém como o prazo para cumprimento da primeira etapa que era a entrega do texto já estava chegando, não tive para onde fugir. Aceitando a crise artística que me assolava e me tirava o sono sobre as questões que permeiam a Arte e o próprio ofício do ser Ator, que naquele referente período se faziam extremamente presente e fortalecido em minha pessoa. Resolvi ceder e mais uma vez trabalhar com o universo em questão já bastante presentes nas pesquisas e encenações junto com a Cia de Artes Tucuju, que beiravam essa temática de propor reflexões sobre a Arte dentro da própria Arte, ou seja da metalinguagem. E sendo mais específico ainda, do metateatro. Contudo, no momento, enquanto referência maior só me vinha: “O Ator” Plínio Marcos.



Fotografia 07 – Fotomontagem: O Texto teatral presente no Caderno dos atores. Fonte: Arquivo pessoal do autor

II (Concebendo o Projeto de Direção)

Pronto!

Escolhi um texto que dialogava com o que estava me provocando no momento. Porém:

Agora o que fazer?

Como fazer?

E com quem fazer?

Essas foram perguntas que surgiram de imediato. Não iria fugir do que estava me inquietando mas também não podia e não queria fazer da mesma forma ou de formas parecidas com as que já fiz. Porém, foi em outra disciplina ministrada pelo mesmo professor que encontrei a resposta para meu dilema, o caminho pelo qual escolheria percorrer. Em Prática Pedagógica V, me permitindo descobrir sobre minhas próprias raízes, resolvi vasculhar o meu passado para me entender enquanto ser no presente. Era justamente isso a proposta da disciplina, discutir a ancestralidade de cada um. E sem perceber direito, essa questão já se fazia presente, bastava eu despertar, acordar.

E eu acordei!

Me veio uma questão: falar sobre o Ator e sua Arte porém tendo a Arte do Ator enquanto um ritual que ele participa, aceitando o Teatro enquanto Ritual do Ator. Por estarmos inseridos no contexto amazônico brasileiro optei por uma proposta de ritual cênico que fizesse referência a estética e simbologia de rituais indígenas. Assim as coisas foram se juntando, uma na outra, se entrelaçando, se conectando, gerando desdobramentos. A figura do quebra cabeça já estava sendo formada, eu não sabia qual era a figura, porém sabia que as peças estavam se encaixando. E no final a figura tornou-se o próprio experimento cênico, o Rito-Ato-Cênico no qual resolvi denominar.



Fotografia 08 – Cartaz de divulgação. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Com a ideia na cabeça, chegou a hora de pô-la no papel e cumprir com a segunda etapa da disciplina que foi apresentar a ideia estruturada em um Pré-Projeto para a encenação do texto “O Ator” de Plínio Marcos. Pretendia utilizar o texto juntamente com as reflexões dos participantes como ponto de partida para as experimentações cênicas e encenação final do trabalho bem como com a inclusão de outros textos ou fragmentos descobertos ou pesquisados durante o procedimento da montagem. Queria dar enfoque ao processo de criação da proposta valorizando as questões inquietadoras e desafiadoras dos próprios atores e atrizes em suas relações e na relação com a direção na perspectiva de que de forma conjunta pudessemos nesse contexto desvendar o que seria para gente esse Bicho Teatro.

O texto “O Ator” de Plínio Marcos é uma crônica escrita e publicada no ano de 1986 sendo mais tarde um dos textos integrantes de sua obra “Canções e Reflexões de um Palhaço” de 1987. Plínio Marcos (1935-1999) foi um dos mais importantes pensadores da Arte Teatral brasileira considerado um dramaturgo marginal. Utilizo aqui este termo pelo motivo de que enquanto ofício ele ter sido um ator e autor, profissões a margem de um *status* social e financeiro principalmente em sua época, e marginal enquanto discurso pois as abordagens temáticas de suas peças tratavam e discutiam sobre os excluídos e as minorias perante a sociedade brasileira. É essa marginalidade que se relacionava com minhas inquietações que eram análogas ao

ofício de ser Ator pois o Ator também é um marginal. O Ator também está à margem da sociedade e por isso se fazia necessário pô-lo em discussão. Sendo assim percebi o encaixe que o texto fazia com a proposta que estava sendo iniciada. No campo da discussão ele serviria como um ponto de partida para dar um primeiro passo em relação a retomada de discussões e reflexões já existentes bem como a contribuição para o surgimento de novas indagações e explicações sobre o universo do Ator tornando-se o texto um oportuno manifesto em favor dos próprios atores. Na referida obra observamos a potência e a característica de militância política e ideológica características nas obras do próprio autor pois:

Percebemos que o texto é carregado de humanismo e senso de esperança no futuro e na própria condição humana. O dramaturgo em tom elegíaco, ainda considera o caráter efêmero, fugaz e solitário do trabalho do ator, paradoxalmente associado à eternidade do teatro. Os objetivos da atuação do ator, estão, segundo Plínio, atrelados a pretensões maiores que o dinheiro e sucesso, mas impera um sentimento maior de entrega a fins altaneiros e universais relativos a formação humana em sua inteireza, da qual a arte é o elemento imprescindível. (VITORIANO, 2016, p. 88)

Em “O Ator”, Plínio defende a arte do Ator para a concretização da Arte Teatral expondo as mazelas, as feridas, os sacrifícios e a solidão deste ofício, as suas idas e vindas. Mas o reconhece, valoriza-o, pelo “dom” de chegar nas pessoas, de ser um contador de histórias, por ser corajoso e sensível, por ser alucinante dando margem a uma discussão que possui afirmações, interrogações e contradições, que é a própria efemeridade do Teatro. Fazendo uma referência as várias possibilidades de se discutir cenicamente o texto em questão sob uma nova ótica para a materialização do mesmo na cena, tratando e trabalhando o Teatro a partir do Ritual indígena e sua relação com a possível identidade do Ator Tucuju, tendo esta relação presente na metodologia do processo trabalhando e inserindo o referido texto na cena, levando em consideração a estética e ambientação que eu almejava.

Por estar escolhendo esta diferente forma, pelo menos diferente das formas que eu já havia trabalhado ou até mesmo da maneira convencional como vemos na maioria das vezes sendo trabalhado o metateatro em relação a questões estéticas e espetaculares, não propus para como cena um ensaio ou uma montagem de uma

peça de Teatro dentro da própria cena e sim utilizei como inspiração e representação elementos de um Ritual indígena como estímulos e plano de fundo para a criação e apresentação de um Ritual Teatral. Diante disso me veio dúvidas e provocações a respeito do que seria essa forma e de como identifica-la:

Seria um metateatro disfarçado?

Ou um metateatro Tucuju?

Seria um conjunto de práticas e costumes de um Ator da floresta que valoriza a identidade cultural do ambiente onde se encontra sendo inserido em um ritual cênico. Pretendia enquanto espaço para realização da encenação escolher um lugar natural, um lugar de natureza, um campo com árvores e com a presença dos elementos naturais como terra, água, fogo e ar. Com a ideia de propor um retorno “atual” na perspectiva do Teatro originário ritualístico a céu aberto.

Quanto ao texto relacionado a essa proposta cênica trabalhei com fragmentos do mesmo, ressignificando-o, diversificando as formas de tratá-lo cenicamente, que ora se deu através de um coro estilo grego através de uma voz coletiva e ora através de um monólogo para cada ator, costurando-o com ações, simbologias e partituras físicas que fizeram parte desse Ritual. Pensava na necessidade de se discutir o Teatro e a Arte da atuação juntando cinco diferentes pessoas, atores e atrizes de experiências distintas, para que eu pudesse desafia-los e bem como ser desafiado também para provocar reflexões e indagações nos mesmos, tendo como objetivo a união de nossos pensamentos juntamente com a discussão de Plínio Marcos.

Tendo como foco inicial uma forte relação com o que a priori era extremamente necessário, neste caso conhecer sobre as experiências artísticas de cada integrante do elenco propondo a eles um vasculhar sobre a ancestralidade artística individual de cada um. Colhendo e valorizando as histórias, dúvidas, interrogações, descobertas e curiosidades sobre o quem são, o que fazem e o que já fizeram essas pessoas, bem como sobre o que têm a mais a ser contado já que nós atores somos tidos enquanto armazenadores e contadores de histórias.

E que histórias seriam essas desses atores e atrizes que poderiam ser compartilhadas para o processo de criação? Aglutinando e apresentando dentro da

encenação algumas ações de cerimônias praticadas dentro do universo histórico teatral e de Rituais indígenas amazônicos, decidi denominar os participantes daquele processo, daquela experimentação, daquele Ritual, de Atores Tucujus, justamente por se tratarem de atores e atrizes que experimentaram diferentes estéticas e vertentes teatrais em seus trabalhos mas que para este trabalho em específico abraçariam as simbologias e elementos possíveis de serem percebidos em identidades culturais indígenas do Estado do Amapá em favor da Arte do Teatro, se permitindo realizar uma nova forma de se fazer, pois como aponta Peter Brook (2015, p. 28) “no teatro, toda forma que nasce é mortal, toda forma deve ser reconcebida, a sua nova concepção trará marcas de todas as influencias que a rodeiam, nesse sentido, o teatro é relatividade”. Portanto o Ator Tucuju e o Rito - Ato - Cênico são procedimentos relativos.

ATO II - ENCONTROS E REENCONTROS

O processo de preparação para a cena depois de alguns percalços, imprevistos e adiamentos iniciou-se no dia 10 de agosto de 2017, o dia negociado para que se pudesse ser concretizada a proposta para o encontro que no caso necessitava da presença de todos os participantes, pois uma das difíceis questões que eu pretendia era poder trabalhar com a presença de todos na maioria dos encontros e não de forma “parcelada”. Fico me perguntando se os atores não enxergam isso: a necessidade do outro, o quanto o outro é importante e influencia no trabalho como todo porém, como no Teatro o imprevisível é fundamental, se é que isso era uma imprevisibilidade, minutos antes de começar o encontro uma das atrizes envia uma mensagem de texto dizendo que não poderia comparecer. Infelizmente isso é bem comum no fazer teatral da nossa realidade, não aceitando isso enquanto justificativa plausível porém, diante do ocorrido só me restou sofrer...

A pressão para “correr contra o tempo” já me atormentava e essa falta no encontro inicial muito me abalou. A questão era como fazer em pouco tempo o mínimo possível da proposta que eu queria experimentar ao invés de partir para a “maquiagem” de uma cena com alguns atores. Isso seria muito mais fácil do que eu estava propondo fazer minimamente no tempo que me restava. Não poderia jamais me negar em fazer um processo laboratorial com os atores sobre a temática em questão pois para a montagem do experimento cênico eles necessitavam vivenciar as questões norteadoras do trabalho. Justamente por isso o processo de preparação e criação com os atores se tornou mais valioso até mesmo do que o resultado em si.

Levei os atores exatamente para o espaço onde seria realizado a apresentação final do trabalho. Não era uma sala de ensaio, não era um corredor ou outro espaço convencional. O espaço em questão era um lugar perto da floresta, da mata presente no território geográfico da Universidade, onde que a partir dessa situação mais questionamentos surgiram:

Como e porque desenvolver Teatro nesse espaço?

Por que utilizar esse espaço enquanto lócus para a preparação dos artistas cênicos?

Chegando no lugar pedi para que os atores pudessem se permitir enxergar esse espaço. Propus que caminhássemos em círculo bem no local onde seria o espaço cênico pois o espaço de trabalho seria toda aquela região florestal, mas o espaço cênico seria o centro do lugar no qual estávamos. Esse caminhar em círculo era uma demarcação de território, um simbólico ritual de conhecimento do espaço ou melhor o início de um ciclo. Pedi para que se permitissem sentir o ambiente, respirarem aquele ar puro, sentirem o vento bater em seus rostos, passando pelos corpos, sentirem as árvores, os insetos, a textura, o contraste, a natureza daquele lugar que jamais poderia ser negada como de costume fazemos com a natureza presente no lugar em que habitamos.

Coloquei um tecido que era um conjunto de pedaços de outros tecidos no qual chamamos por aqui de colcha de retalhos bem no meio do chão para que nesse momento pudéssemos compartilhar “retalhos” de cada um.



Fotografia 09 – Piquenique com os atores. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Em cima do tecido coloquei uma caixa de Marabaixo (instrumento musical de forte influência na cultura amazônica mas ligado a cultura afro-brasileira), coloquei cuias, açaí, farinha e iniciamos nosso piquenique Tucuju. Em pé fizemos um círculo, pegamos na mão um do outro e realizamos a clássica oração do Teatro...

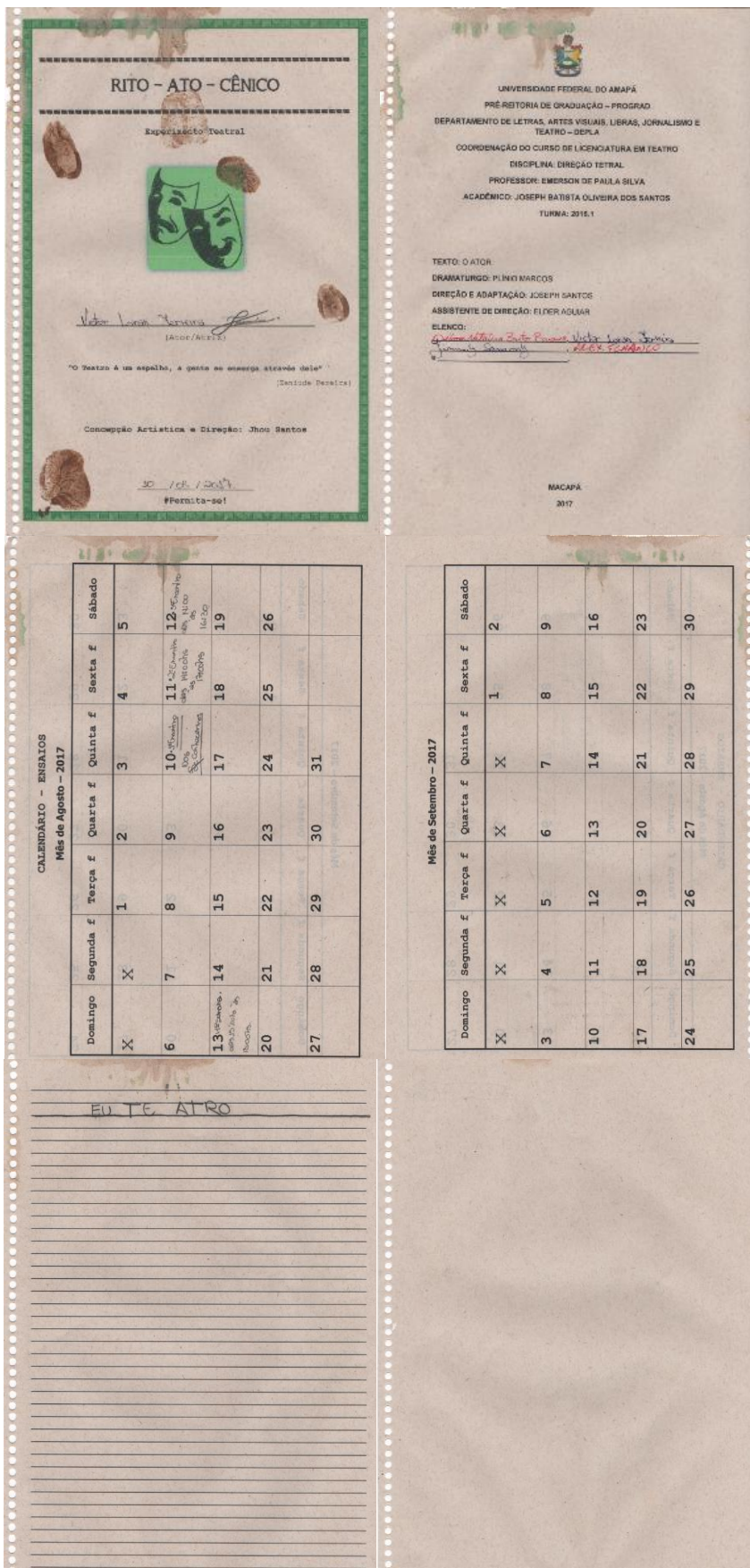
**Eu seguro a minha mão na sua,
eu uno meu coração ao seu,
para que juntos possamos fazer
aquilo que eu não posso**

e nem quero fazer sozinho:

Teatro!

...sentamos, nos servimos e começamos a conversar sobre as experiências, ligações, subjetividades, causos e histórias de cada um com o meio artístico. A proposta era conhece-los principalmente no que diz respeito da relação dos mesmos com a Arte do Teatro. Sentindo na boca o amargo e bom gosto do nosso açaí, fruto e alimento da floresta e falando com a “boca roxa”, com a boca suja mesmo como culturalmente fazemos por aqui. Juntos estávamos construindo nossa própria colcha de retalhos a partir das histórias e experiências compartilhadas para podermos construir juntos a proposta em questão. Expliquei que se fossemos iniciar as marcações de cena e abandonasse a necessária introdução da vivência, digamos que eu já teria um roteiro pré idealizado pois já tinha em mente cenas e imagens que queria no trabalho, porém o que eu queria de fato era que eles me provocassem, me “quebrassem”, me desconstruíssem, para que eu pudesse mudar algumas das ideias concebidas. Para que o trabalho tivesse mais deles também e não somente de mim, até porque não estávamos falando de um eu Ator individual em questão e sim de um eu e nós Atores em conjunto.

A conversa foi bem proveitosa. Conheci um pouco da biografia de cada um e pude descobrir algumas coisas, o que vou chamar de essência de cada um: uma atriz me trazia além da importante questão indígena as experiências dela enquanto artista visual; um dos Atores me trazia seu forte apego e descobrimento com a questão das Artes Circenses; o músico me trazia a questão da musicalidade e da capoeira e outro Ator me trazia sua relação com a dança e com o escoteirismo. Ciente e curioso em como trabalhar toda essa pluralidade dentro do processo de preparação do grupo e neste sentido principalmente no de criação, onde seria desafiador misturar todas essas questões, saber o que aproveitar de cada essência, bem como de cada pessoa. Na perspectiva de um processo e resultado que permeasse as raízes ancestrais indígenas, as visualidades, a musicalidade, a dança, o ritmo, e principalmente a relação com a natureza. Findando o encontro, apresentei um material que seria utilizado no processo no qual chamava de Caderno dos Atores.



Fotografia 10 – Fotomontagem: parte do caderno dos atores. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Sinalizei como as questões pedagógicas funcionariam e que provavelmente boa parte dos encontros já seriam naquele local e que precisaríamos conhecê-lo e vivê-lo, buscando nos acostumar com os galhos ao redor, com as formigas andando, com os outros insetos, com aquela terra preta e fértil (para plantação de sementes de plantas e de ideias) com as texturas do ambiente, com a sombra, com os focos de luz solar, com a ventania, com o calor... Finalizamos assinando uns aos outros os Cadernos e colocando nossa biometria através do açaí nos mesmos marcando o início. Uma simbologia para a “cavuação” de questões de identidade ou de uma possível busca ou “vasculhação” de uma identidade, de nossa identidade enquanto Atores Tucujus, enquanto Atores da Floresta.



Fotografia 11 – Fotomontagem: Atores em processo de trabalho. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Realizamos o segundo encontro no espaço em que chamávamos de Teatro Turé, nome dado em analogia a estrutura espacial onde é realizado o Ritual Indígena do Turé. A relação entre estes dois espaços se configurou no espaço cenográfico do Rito Ato Cênico.



Fotografia 12 – Lakuh inicial para a preparação e criação do Rito Ato Cênico. Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Fotografia 13 – Lakuh do Ritual do Turé. Fonte: Ugo Maia Andrade, (2005).



Fotografia 14 – Lakuh Cenográfico para ensaios e apresentação do Rito Ato Cênico. Fonte: Renato Redman, 2017.

Em minha concepção precisava e queria muito que no elenco estivessem dois atores, duas atrizes e um músico. Queria trabalhar com essa igualdade entre os atores. Eles compuseram o conjunto cênico. O experimento precisava desse volume de corpos e pensamentos. Digamos que principalmente em nossa realidade local, para um processo de montagem teatral vamos supor que cada pessoa funcione como uma dor de cabeça e que quanto mais pessoas mais dores de cabeça (relaciono a problemas diversos) surgirão para o diretor. Assim como possui seu lado positivo, trabalhar com um grupo “grande” também requer passar por dificuldades de cunho negativo. Me refiro a essa questão por conta de que uma pessoa das convidadas não apareceu novamente no segundo encontro, me fazendo tomar uma difícil decisão principalmente para mim, idealizador e diretor da proposta. Portanto decidi que íamos construir o trabalho somente com os que estiveram presentes desde o encontro inicial.

Depois do não comparecimento no ensaio anterior de uma das atrizes convidadas para o trabalho, qualquer atraso de 15 minutos já me deixava a beira de um ataque cardíaco (risos e lágrimas)! O grupo chegou e então começamos. Pedi para que eles andassem em círculo no espaço, que olhassem para o espaço em volta deles e que se olhassem, espaço esse que seria nosso futuro *laku*. Como é colocado na obra “Turé dos povos indígenas do Oiapoque” o Laku é onde é realizado o ritual do Turé, um espaço de formato circular cercado por varas que por sua vez são chamadas *de pirorô*.

Convidei-os para fazermos uma roda pegando nas mãos uns dos outros e realizamos a clássica oração do Teatro pois minha proposta era que sempre começássemos os encontros com essa ritualidade simbólica para nós. Após, pedi para que eles se alongassem e aquecessem, porém que não fossem exercícios convencionais e sim que eles utilizassem o espaço e as coisas presentes nele em favor desse alongamento e aquecimento, no caso como alongar-se utilizando-se de uma árvore em favor do exercício? A questão era experimentar, criar e recriar, ressignificar o ambiente e as coisas.

Depois fui trabalhar com o texto que estava presente no Caderno que receberam para o processo. Iniciando uma discussão sobre o texto, queria saber o que gostaram e o que não gostaram, quais as partes que haviam chamado a

atenção. Depois propus uma leitura coletiva do texto, primeiramente todos lendo juntos depois cada um lendo uma parte. Confesso que esse trabalho com o texto neste dia havia me deixado satisfeito pois o grupo apresentou seus pontos de vistas, o que me permitiu enxergar outras possibilidades, outras interpretações que eu não havia tido e que eram importantes. Por isso a necessidade da presença da diversidade de pensamentos.

Em um terceiro encontro iniciamos correndo em círculo. O aquecimento foi correr pelo espaço, parar em uma árvore, olhar para os atores e olhar para uma outra árvore e irem ao encontro dela. Esse era um exercício de ocupação de espaço como fazemos de costume em um espaço convencional e de forma convencional. Só que nessa ocupação de espaço os pontos a serem estabelecidos com o olhar eram as árvores e por conta do espaço ser grande, independentemente de onde estivessem não poderia se perder uma relação de olhar uns aos outros. Uma das árvores tinha um cipó bem resistente Acrescentei a subida no cipó enquanto um dos comandos do exercício. Essa subida fazia alusão a uma subida em um açazeiro tendo como proposta trabalhar força, equilíbrio, resistência e raciocínio dos atores. Depois acrescentei no exercício a proposta deles correrem até o meio e realizarem a saudação **“Louvação a natureza dos elementos”**, uma partitura física que havíamos começado a trabalhar no encontro anterior. Pedi para que na realização deste exercício eles se esforçassem ao máximo para que houvesse um esgotamento físico e quando não estivessem mais aguentando, que eles se abraçassem e caíssem ao chão



Fotografia 15 – Atriz subindo em cipó. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

juntos, respiração com respiração, suor com suor, corpo a corpo e energia com energia.

Fizemos uma pequena pausa e depois quando retornamos pedi para que eles entrassem no começo da mata, que se concentrassem na respiração, que começassem sentir a energia daquele lugar. A busca era por uma conectividade entre os atores e a floresta. Pedi para que eles corressem pelo espaço e utilizassem de pulos, de saltos, desvios ou de pequenas acrobacias para se esquivarem das barreiras do mesmo, no caso pedaços de árvores, tocos do/no chão, entre outros. Ficava pensando sobre eles experimentarem isso realmente no espaço e como seria aplicado esse trabalho, toda essa preparação, esse desviar-se, esse ir e vir, esse pendurar-se na cena. Depois pedi para que cada um escolhesse um ponto desse lugar e que fosse até ele. Chegando lá eles teriam que olhar ao redor de seu ponto e pegar um objeto, um material, uma ferramenta. Eles pegaram galhos. Pedi que segurassem isso como se fosse uma ferramenta ou uma arma deles e que vagorosamente fossem caminhando em direção ao centro, se olhando sempre, fazendo este percurso utilizando-se dos planos baixo médio e alto com o corpo como se esse percurso fosse uma busca, uma caça. Em determinado momento pedi para eles pensarem em um animal, se concentrassem na imagem desse animal e que guardassem isso só para eles. Na medida em que eles realizavam me veio uma imagem bem primitiva na qual fiquei me perguntando se no Teatro o que seria essa caça, essa busca:

Seria os atores em busca do próprio Teatro?

Ou

Seria uma busca pelo passado para entender nossas raízes?

Perguntei para eles o que eles tinham achado sobre o exercício: um disse que se sentiu com força e energizado, que aquela ferramenta simbolizava e significava a força que ele tinha; uma disse que sentiu uma questão ritualística bem primitiva e se sentiu fazendo parte das civilizações antigas; outro através do discurso me pareceu que ele estava meio perdido no exercício. Percebi isso somente no discurso e não na prática que ele havia realizado. Um dos Atores me perguntou o motivo pelo qual eles tinham desenvolvido aquilo. Incomodado perguntei porque o próprio tinha feito

aquilo. Não soube explicar! Mas não porque foi algo profundo e sim o contrário, por ter sido algo raso que ele mesmo não entendia. Sobre esta situação penso que nem tudo dentro do processo de experimentação e criação em relação ao trabalho de Ator deve ter uma justificativa pois em alguns momentos precisamos agir mais e racionalizar menos, subjetivar mais e objetivar menos, ou seja experimentar outras variantes, porém enquanto atores de fato buscamos respostas para nossas perguntas, buscamos justificativas para nossos pensamentos e ações, nos questionamos para acreditarmos mais ainda no que estamos fazendo. Isso faz parte da trajetória pessoal do Ator em busca das verdades. Não que encontrar respostas ou justificativas seja o mais importante porém o buscar nos questionarmos sempre que é a questão, que é o momento de choque ou de desequilíbrio. É meio aquele lugar da dúvida ou da incerteza, do se perder para se encontrar ou mesmo daquele lugar de estar em cima da árvore no momento específico em que um galho se quebra. E agora o que fazer?

Sobre os animais que eles tinham pensado: a atriz disse que gostava de animais que voavam e também de onça pintada, ela relatou que se sentiu com um corpo onça que no chão corria mas que queria voar como um gavião. Ela se concentrou em um toco de árvore que estava renascendo folhas que ficava no centro do espaço e o que para ela simbolizava a própria caça mas que na hora da partitura física da **louvação à natureza dos elementos**, isso simbolizava a vida, a própria mãe natureza. Quanto a “louvação” devemos entendê-la neste percurso enquanto um trabalho ritualístico corporal de conexão entre os corpos deles com os elementos da natureza, entre as energias deles com a energia da terra onde eles estão pisando e tendo contato, com os braços que passam pelo ar subindo e apontando para o céu acreditando que isso venha gerar energia para essa árvore renascer, viver e crescer novamente, pois:

A maior contribuição que os povos da floresta podem deixar ao homem branco é a prática de ser uno com a natureza interna de si. A tradição do Sol, da Lua e da Grande mãe ensinam que tudo se desdobra de uma fonte única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta com tudo. O pulsar de uma estrela na noite é o mesmo do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes. Esse conceito só pode ser compreendido através do coração, ou seja, da natureza interna de cada um. Quando o humano das cidades petrificadas largarem as armas do intelecto, essa contribuição será compreendida. Nesse momento

entraremos no Ciclo da Unicidade, e a Terra sem Males se manifestará no reino humano. (JECUPÉ, 1998, p. 61)

Fomos até a planta que a atriz havia falado. Sentamos em volta dela e pedi para que olharem ela. Perguntei: se eu dissesse que essa planta é o próprio Teatro o que vocês me responderiam?



Fotografia 16 – A árvore Teatro. Fonte: Arquivo pessoal do

Mais do que uma árvore renascendo isso simboliza o próprio Teatro. Precisávamos trazer essa crença para o nosso trabalho e torna-la real. Eles precisavam se questionar mais, pensarem e criarem questões. Sobre o espaço a atriz falou que era um local não muito fácil e cômodo para se fazer as ações, pois haviam muitos obstáculos. Isso acontecia também pelo motivo de que precisávamos nos familiarizar com ele para que pudéssemos habita-lo. No exercício de exploração do espaço, não queria que eles se colocassem corporalmente no estereotipo midiático de índios a procura de uma caça mas que agissem como atores nativos a procura do Teatro Tucuju. Igualmente a essa árvore nosso Teatro está cortado e tentando renascer, reviver ou melhor sobreviver a cada dia e que não podemos esquecer que nós enquanto fazedores juntamente com os apreciadores somos o oxigênio que essa Arte precisa.

Domingo 13 de agosto de 2017 mais um dia de encontro. O planejamento era que inicialmente começássemos a limpar e demarcar o espaço que usaríamos

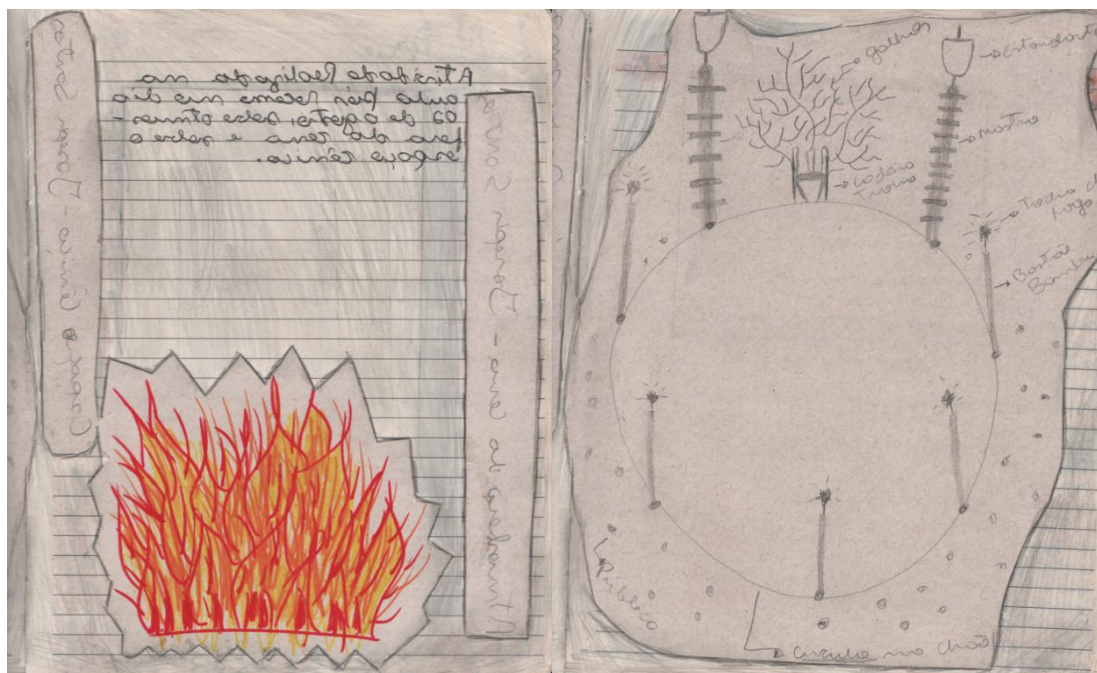
enquanto espaço para encenação do trabalho deixando um pouco parecido com a estrutura de um *laku*, um círculo limpo no chão demarcado por algumas varas.

Lá estávamos nós, cansados mas reunidos graças a um único motivo, ele, o Teatro! Fizemos nosso rito inicial e fomos realizar o exercício de ocupação de espaço, exercício esse que já havíamos realizado antes mas que nesse momento tinha um ponto diferente: o espaço cênico estava limpo e demarcado no chão em formato de círculo com pequenas varas fincadas ao chão demarcando sua fronteira. Esse era o espaço voltado para a encenação, mas sem negar o espaço externo a ele que também era nosso espaço de atuação e que fazia parte da composição cenográfica e dá ambientação do trabalho. Enquanto eles caminhavam, corriam e aprendiam com o espaço externo, um ponto me chamou bastante atenção: eles começaram a passar dentro do círculo limpo demarcado no chão. Para minha pessoa eu não queria que isso acontecesse pois queria que eles respeitassem aquele círculo como algo sagrado. Questionei-os sobre isso. É como se o círculo que criamos no chão não tivesse gerado nenhum efeito a ponto deles respeitarem e desviarem do mesmo. Pensava assim porque tinha a referência de alguns rituais que utilizavam da mesma estrutura do círculo no centro e que esse círculo é sagrado podendo somente ser habitado em momentos específicos e por mais que se tratasse de uma representação cênica, queria que eles enxergassem a situação enquanto uma verdade para nós, por exemplo no *Laku* do Turé só se pode adentrar no espaço sagrado descalço, pois:

(...) no espaço sagrado chamado *laku* ou *piroro* (...) tudo tem um sentido dentro do *laku* e todos eles se referem ao Outro mundo. O mastro central é por onde descem os *Karuãna* que chegam pelo ar para participar da festa e são vigiados por Uaramim, a pomba-*Karuãna* disposta no topo do mastro. É também onde os *Karuãna* descansam quando não estão dançando ou bebendo caxiri com seus anfitriões. Os bancos são os próprios *Karuãna* cujas formas, pinturas e grafismos são sonhados pelos pajés antes do início dos preparativos do ritual. Já os cantos, são uma espécie de convite e homenagem às pessoas invisíveis chamadas para participar da grande festa, onde dançam e bebem, por dois dias, homens, mulheres, velhos, jovens e *Karuãna*. (VIDAL, 2009, p. 26, 27)

Isso me trouxe uma questão que dizia respeito a proposta cenográfica que imaginava para cena. Imaginava uma estrutura bem parecida com a do *laku* só que com os mastros posicionados em um local diferente e que tivesse um cercado para

separar os atores do público. Entretanto este espaço teria a função de agregar, de ser habitado, ser transitado e não a função de separar, não de ser um espaço com muros dentro da floresta. Isso me fez pensar em como trazer o próprio público no dia da encenação para dentro desse espaço para também compor a proposta do Rito Ato Cênico.



Fotografia 17 – Fotomontagem: Atividade realizada na disciplina de Direção Teatral sobre espaço cênico e atmosfera da cena. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Como de costume pedi para que eles adentrassem a floresta para se reenergizarem, para que se renovassem porém diferente das formas anteriores, solicitei para que do jeito deles pedissem licença para os seres invisíveis, que pedissem licença para a própria floresta para poderem adentra-la pois na cultura de alguns povos indígenas isso é uma tradição, é um respeito pela floresta, pelos bichos e seres invisíveis habitantes desse lugar. Tal como realizado no ritual do Turé.

E nós enquanto atores, enquanto vivedores dessa proposta jamais poderíamos nos negar isso, principalmente porque estávamos ali frente a frente da mata. Neste dia uma situação me chamou bastante atenção fiquei reflexivo me perguntando se minhas orientações eram demais subjetivas ao ponto dos

participantes de fato não entenderem os comandos. O músico integrante do elenco, que sempre foi tratado enquanto um artista cênico e não somente enquanto um sonoplasta da proposta, tinha que vivenciar tudo aquilo também: ora junto sob as orientações também dadas para os atores, ora somente em relação as orientações que eram específicas para ele. Diferente dos dias anteriores, neste dia ele estava acomodado. Enquanto os atores estavam na floresta realizando a vivencia ele estava sentado. Me dirigi a ele, perguntei se a floresta não poderia ensinar nada para ele principalmente em relação ao som que é o objeto de estudo e trabalho dele, se ele não precisava aprender com a floresta sobre os sons da própria floresta. Ele pacatamente só respondeu que “sim”.

DEMOSTRANDO QUE DE FATO NÃO ENTENDEU O QUE EU ESTAVA PROPONDO A ELE E ONDE EU QUERIA CHEGAR COM AQUELA CONTEXTUALIZAÇÃO, continuou sentado na cadeira esperando os atores retornarem. PACIÊNCIA! Mal ele sabia que a floresta lhe esperava e que ele precisava senti-la também...



A floresta tem uma poética. Tem uma sonoridade e está sonoridade precisa nos habitar, uma vez que:

Os povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani, descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, do *ayvu*, o *corpo-som* do ser. A partir dessa sabedoria ligada a uma ciência do sagrado, desenvolveram técnicas – na verdade, intuíram técnicas – de afinar o corpo físico com a mente e o espírito. Os Tubuguaçu entendem o espírito como música, uma fala sagrada (*nê-enporã*) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (*U'mbauí*), veículo por onde flui o canto que expressa o *Avá* (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração. (...) Compreendendo o ser com um *tu-py*, um som-de-pé, os antigos afinavam o espírito a partir dos tons essenciais do ser, tons que participavam de todos os seres. (JECUPÉ, 1998, p.24)

Por isso a importância dessa permissão para uma experimentação sensorial e/ou espiritual com a floresta. Na busca de uma conexão para que a essência sonora possa habitar nossos corpos para que possamos ter a sabedoria e a habilidade de ouvi-la e apreciá-la.

Todos nós temos costume de comer açaí por ser um fruto da nossa região. Nosso primeiro encontro foi marcado e simbolizado por um almoço para conversar sobre a proposta. Por mais que eu não tenha falado tanto sobre a proposta porque no momento o que mais me interessava eram as histórias sobre eles, comemos açaí com açúcar, com frango assado, com farinha, como manda nossa tradição cultural. Porém para este encontro eu queria uma proposta diferente usando o açaí. Queria fazer algo mais experimental, laboratorial, ritualístico. Pedi para que eles ficassem no *laku* distribuídos no círculo de olhos fechados, concentrados, respirando. Eu me aproximava passava por perto de cada um, respirava fundo e soltava uma sonoridade em seus ouvidos, amassava folhas secas e por fim pegava a cuia com açaí que estava no centro e a colocava em suas mãos. Porém diferente da relação costumeira com o fruto queria que eles sentissem o gelado de uma forma diferente ao tocar na cuia, se atentarem a outras sensações e a outros sentimentos. Indagando-os sobre quais poderiam ser:

Existiam?

Que cheiro tinha o açaí?

Que sabor tinha?

O que esse fruto em polpa causava neles?

Qual era sua cor?

Fazendo essa referência com o açaí, pois simbolicamente este fruto representa o nosso alimento.

Mas para nós enquanto Artistas quais seriam nossos alimentos?

O que seria o alimento de um ator?

Um texto?

Uma proposta?

Ou verdadeiramente o próprio Teatro era o nosso alimento? O nosso fruto?



Fotografia 18 – Ator em laboratório com açaí. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Perguntei se o Teatro os alimentava e qual era a cor do Teatro. Qual a cor do nosso Teatro? Qual seu sabor? sua textura? E que cor seria a nossa? Qual o nosso cheiro? Entre outras... Foram várias as indagações das quais queria que só refletissem e respondessem para si. Orientei-os a experimentarem o açaí como se estivessem experimentando o próprio Teatro, a própria Arte. Finalizando esse momento eu pegava a mão de cada um, sujava com açaí o dedo polegar e marcava em suas testas suas próprias biometrias para pensarmos simbolicamente sobre o que nos identifica. Começamos então nos questionar sobre identidade individual e coletiva, sobre o que seria nossa identidade para nós mesmos e sobre como os outros nos enxerga e nos caracteriza identitariamente. Dialogando com nossas questões entendemos que:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com

os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (...) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2005, p. 11, 12)

Depois de termos nos alimentado fomos praticar a **“louvação à natureza dos elementos”**. Porém não estando satisfeito com sua execução, no sentido de que gostava da proposta mas não acreditava no que estava vendo, pedia verdade, mas mesmo assim me incomodava pedir essa “verdade” para os atores que já deveriam ser munidos do acreditar pela própria questão do ofício de ser Ator.

Será que a verdade que eu tanto pedia era a verdade que eu queria que eles fizessem, ou seja a verdade do meu jeito, a minha verdade?

Ou se eles estavam fazendo na verdade deles?

Mas afinal qual é a verdade do Ator e o que é a verdade para ele?

Existe uma verdade do Ator?

EM UM CERTO MOMENTO NÃO AGUENTEI e intervim na prática. Sou assim mesmo pois me considero um Ator Diretor que é bem diferente de ser somente um Diretor observador. Logo, sempre me ponho nos alongamentos e nos aquecimentos, sempre fazendo junto com os atores quando posso e aquele momento foi um momento de intervenção prática de minha parte, tirei as sandálias, fui lá e pedi para que eles experimentassem tirar os sapatos e que sentissem de fato e verdadeiramente aquela terra nos pés. Naquele dia a terra estava mais exposta, mais visível, logo o que isso poderia acrescentar no trabalho e na própria partitura em si que estávamos trabalhando. É uma terra preta e macia, uma terra fértil para plantações de sementes, para germinação e essas sementes poderiam ser também semente de ideias, de criações, sementes da/de Arte. Fiz o exercício com eles até

me esgotar, até todos cansarmos de verdade, até a partitura ter ficado mais orgânica em nós mesmos e naquela terra, uma vez que:

Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e resolvem a terra através de seus múltiplos apoios". (RODRIGUES, 1997, P. 46)

Eles tinham uma partitura corporal que era dançada, na qual a mesma havia sido criada e vivenciada em um dos encontros. Tentei trabalha-la novamente mas eles não conseguiram resgata-la e voltar a fazê-la como antes. Alguns relacionaram a não termos tido a presença do nosso tambor nesse encontro, nossa caixa de marabaixo. Estava trabalhando constantemente com esse tambor que apesar de fazer parte da cultura afro coloquei-o na proposta porque o foco era trazer elementos da cultura local e da essência dos atores em diálogo com as tradições dos povos da floresta. Neste dia estávamos trabalhando a exploração dos sons a partir de materiais alternativos, de lixos que achávamos naquela região para suprir o trabalho sonoro necessário. Porém por ser diferente do som que estávamos trabalhando anteriormente acabou acarretando em uma estranheza neles, o que não gerou tanto em mim pois já estava familiarizado com o mesmo por ter trabalhado com esta proposta de sonoridade no experimento cênico "Como Carniças Urubus" da Cia de Artes Tucuju.

Certo momento pedi para que eles deitassem no chão, respirarem, olharem para o céu, para o azul, para os galhos, para o verde das árvores, para a composição da fotografia que eles estavam vendo. Pedi para fecharem os olhos e sentirem a terra em que estavam deitados, para sentirem além da palma da mão, para sentirem em todo o corpo, para misturarem-se a ponto de sentirem a dúvida do que é corpo e o que é terra, o que é terra e o que é corpo.

Já tinha trabalhado com os elementos ar e terra. O fogo seria trabalhado só quando chegasse a proposta de marcação de cenas. E em relação ao elemento água eu queria muito leva-los para um outro lugar que tivesse um rio e fazer um laboratório mas eu já havia desistido dessa ideia pois não queria mais nos separar do espaço que estávamos habitando pois já tínhamos uma intimidade, uma conexão.

Resolvi levar o elemento água para o espaço e tinha separado alguns baldes com água dentro para trabalhar em algum momento. A priori queria trabalhar com a água vindo de cima como se caísse do céu, como se fosse uma chuva por exemplo. Estava pensando até em subir em cima de uma árvore para jorra-la. Só que lá estavam eles deitados no chão se relacionando com a terra, em volta da nossa planta Teatro. Pego o balde com água e começo a jogar na terra dentro do nosso *laku* em movimentos circulares até chegar na planta Teatro. Nesse momento percebi que tal ato se tornou um regar naquele espaço cênico, um regar esses atores, um regar a planta, um regar o Teatro. Para que nos alimentássemos e nos fortalecéssemos dessa água/elemento. Para termos vitalidade!

Ao finalizar esse processo conversamos sobre o encontro e um dos atores contribuiu a respeito do último momento vivenciado, que aquilo havia simbolizado a união para ele. A água fazia o papel da mistura entre a terra e os atores. A atriz disse que se sentiu fortalecida, revivida. Foi um dia de boas experiências, indagações e aprendizados. Perguntei se éramos raízes ou galhos. Um dos atores respondeu:

Somos frutos!

ATO III - DA PRÁTICA PEDAGÓGICA A PRÁTICA ARTÍSTICA: reflexões para a formação do Artista da cena.

Sobre o meu percurso em uma formação acadêmica artística, a priori buscava por uma formação em Bacharelado em Teatro, principalmente se fosse na área de interpretação por entender-me enquanto somente um possível Artista, atuando verdadeiramente como Ator e arriscando-se por necessidade no ofício da Direção Teatral. Porém, acabei enveredando em uma Licenciatura em Teatro, não por direito de escolha, mas pela realidade local do lugar onde me encontro, tanto no que tange somente por ter um curso de Licenciatura ligado a Arte Teatral quanto por questões de mercado para atuar.

É muito comum no meio teatral utilizarmos a expressão “fui mordido pelo bichinho do teatro” ou “o bichinho do teatro me mordeu” para explicarmos sobre a nossa forte relação com essa Arte ou até mesmo para como demonstração de um sentimento de amor pelo Teatro, explicando nossa persistência e resistência em relação a ele.

No entanto foi na formação artística para docência em Arte (Licenciatura em Teatro) em uma instituição pública de ensino superior em paralelo a uma formação em Licenciatura em Pedagogia em uma instituição privada de ensino que o que havia acontecido com a Arte, (refiro-me a ser fisgado) aconteceu no campo da Educação também. Sendo também: “fisgado pelo bichinho da educação”. Expressão essa, também popular e comumente utilizada por professores e profissionais da educação. Tornei-me um apaixonado pela Arte e pela Educação, pela Arte-Educação.

A partir disso, busco refletir sobre o sentido pedagógico e sobre o sentido artístico tendo como foco a formação do Artista da Cena. Referindo-me a alunos artistas, alunos atores, professores artistas, artistas professores, diretores pedagogos, artistas-pesquisadores-docentes buscando compreensão no sentido de consciência sobre o pensar e praticar o Teatro a partir de uma prática pedagógica para uma prática artística dialogando com alguns estudos e reflexões de artistas docentes que tratam e discutem também sobre temas que permeiam este universo.

Neste processo de auto reflexão alguns autores se tornaram referências como Gilberto Icle com seus estudos sobre o Teatro enquanto um cuidado de si, enquanto uma contribuição para a formação humana, sobre a pedagogia do teatro e teatro na educação. Valéria Gianechini de Araújo com seus estudos sobre experiência artística e poética docente. E principalmente Robson Carlos Haderchpek sobre o Diretor-Pedagogo e a poética da direção teatral. Me referenciando neste último para auto avaliar-me penso que:

Os meus relatos, com certeza deixam lacunas, espaços vazios a serem preenchidos por aqueles que forem ler este trabalho. Muitos podem não considerar importantes os aspectos que decidi relatar. Alguns sentirão falta de determinados conceitos, e outros encontrarão brechas para se identificarem (...) No entanto, o mais importante é este espaço para rever a nós mesmos, para questionar nossa postura e para reavaliar nossa prática artístico-pedagógico. ”
(HADERCHPEK, 2009, p. 62)

Portanto apresento também brechas, dúvidas e incertezas encontradas por mim em relação a esta reflexão. Tendo sempre como perspectiva o buscar entender as coisas para poder problematiza-las, discuti-las e utilizá-las pois essas questões devem guiar quem se propõe a aventurar-se na Arte e no Ensino, para quem se propõe produzir Arte e Conhecimento, pensando e refletindo as próprias experiências, extraindo delas aprendizados. (Araújo, 2016, p. 13)

Dúvidas e Conflitos: pedagógico ou artístico?

Durante o período (2015-2018) do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá presenciei discursos conturbados, mal expressados ou até mesmo mal utilizados sobre questões artísticas e questões pedagógicas que circundam o próprio curso. Principalmente sobre questões pedagógicas. Conflitos, confusões e dúvidas percebidas em discursos de muitos de meus colegas e até mesmo de alguns professores. Conflitos pelo qual já havia passado também até começar a entender tais questões. Um mau entendimento, uma interpretação tímida ou até mesmo uma referência rasa sobre conceito ou atribuição, entendimento teórico e prático das questões pedagógicas e principalmente do termo *pedagógico* muito impregnado no discurso mas pouco entendido nas práxis artísticas

pedagógicas. Sendo as questões pedagógicas muitas vezes erroneamente entendidas como somente presentes em ambientes de educação escolar, delimitando-a mais ainda à somente instituição escolar. Quando ponho em discussão estas dúvidas, quando coloco-a em um lugar talvez de risco, não é usando o risco enquanto um lugar negativo ao processo mas o risco enquanto lugar de atenção, de cuidado, para saber lidar com saberes e práticas.

Geralmente o termo *pedagógico* vem sendo utilizado de forma equivocada ou até mesmo de forma não necessariamente relacionada ao que se queira dizer. Normalmente o termo *pedagógico* vem sendo utilizado em frases e em sentidos que na realidade cabem melhor utilização os termos: metódico, metodológico ou didático. Obviamente que tal situação diz respeito ao universo pedagógico. É preciso entender o Teatro e seu próprio ensino na sua complexidade, buscando escapar do risco de reducionismo ou até mesmo de generalizações e de camisas de força didáticas. (KOUDELA E JUNIOR, 2015, p. 11)

O termo *pedagógico* está diretamente relacionado a aquisição de conhecimento, ao ato de aprender, bem como a outras questões. Quando utilizado, geralmente por pessoas que limitam o ato pedagógico a instituição escolar, neste contexto relacionam ao aprender porém tendo como referência o ser aluno que recebe informações, atribuindo uma conotação pejorativa onde jamais poderia ter. Já o termo *artístico* vem sendo empregado quando querem designar algo que tenha relação com criação artística ou até mesmo com criatividade. Ou seja, relacionam o ato pedagógico como somente um ato ou estado de aprender, absorver e o ato artístico como um ato ou estado de criação porém no sentido de “eu não aprendo, eu crio” ou até mesmo “eu não busco aprender, eu busco criar” renegando o estado de estarmos constantemente aprendendo e criando. Esta colocação abarca mais questões em si, uma vez que aprendemos criando e criamos aprendendo em várias áreas do conhecimento e também na área da Arte-Educação e na constituição de um Artista/Docente. Araújo (2016, p. 49-50) apresenta conflitos e esclarecimentos a respeito do ser Artista/Docente, nos alertando que:

Ao nos depararmos com a expressão artista/docente, corremos o risco de nos inebriarmos com o significado idealizado das palavras que a compõem, como se encerrassem ideias prontas, como se não deixassem margem a dúvidas: docente é o detentor absoluto do saber; artista é o criador inspirado de obras artísticas. Mas o que são

o professor e o artista se não aprendizes de seus ofícios? O que é um artista que é docente? E um artista/docente? São aprendizes! Eternos aprendizes. E qual seria a ferramenta dos aprendizes? Como alcançam o que lhes faltam? Penso que estamos tratando aqui do desejo, o que me leva a concluir que a busca do conhecimento não se dá pelo direito à escola, mas sim pelo desejo, ou pelo dever do aprendiz, de fazer seu desejo acontecer.

A reflexão da autora vai ao encontro de um dos principais conflitos gerados e vivenciados pelos acadêmicos de Teatro. Estão neste curso pela formação artística que subsidiará para atuarem enquanto Artista? Ou pela formação pedagógica que subsidiará a atuação enquanto um professor de Teatro? Me refiro a essas questões, a essa espécie de dicotomia nítida e presente no curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP que talvez não dê espaço para uma terceira questão importante: Há o entendimento de que o referido curso busca uma formação artística-pedagógica que subsidiará o até então discente, para atuar como artista, pesquisador e docente, como o próprio programa do curso referencia, como bem assim é entendido por boa parte dos docentes do colegiado?

Não estou aqui para propor generalizações ou para julgar ou menosprezar colegas e professores os quais admiro e sou grato por todas as contribuições. Aqui faço apenas alguns apontamentos singulares percebidos durante o percurso relatado neste Memorial. Utilizando está escrita enquanto um espaço de reflexão, de auto avaliação, não de denúncia, utilizando-o como construção de conhecimento, de reflexões e conhecimentos que nortearão o entendimento da questão chave deste estudo reflexivo. Reflexões e conhecimentos que utilizam a experiência do outro para confrontar e refletir sobre minha própria experiência, a minha prática. Principalmente sobre essa prática que pode ser entendida como artística-pedagógica ou até mesmo pedagógica-artística. Pois como reflete Robson Carlos Haderchpek em seu estudo sobre o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos, quando este nos diz que:

A prática me fez refletir sobre meus processos e me permitiu entender os meus percursos. Percursos que nem sempre são iguais no que diz respeito aos procedimentos, pois trabalhamos com diversas linguagens, diversas realidades e grupos ímpares de atores, mas que trazem algo em comum sim, algo que diz respeito a conduta, à forma de entender, analisar e propor as soluções para as questões emergentes do trabalho. (2009, p. 12)

Ser diretor ou professor, trabalhar com direção teatral ou com docência requer também um embasamento de como saber lidar com as pessoas, com os recursos humanos. Não só no sentido de saber conduzir no aspecto generalista da liderança, mas estar ciente dos próprios princípios de ser uma liderança no sentido de saber se relacionar com o outro.

A escolha por fazer um curso de Teatro diz respeito a uma questão muito pessoal de cada um/uma, na qual jamais poderia me sentir à vontade em querer questioná-la ou julgá-la. Uns apresentam uma escolha atrelada a um objetivo artístico de se tornar artista ou de possuir uma formação artística de nível superior que nesse sentido seria mais sensato utilizar o termo formação acadêmica, pois para formação artística de forma geral você tem um leque maior de variedades e possibilidades para percorrê-la. Outra questão é por uma formação pedagógica, de querer formar-se, preparar-se, capacitar-se para conduzir o processo de ensino-aprendizagem em Arte. Uns “caiem de paraquedas” e nem ao menos sabem do que se trata um curso de Teatro. Alguns por uma pretensão, por uma tendência atrelada a um lado superficial da Arte, por um estigma romântico ou midiático de ser artista, refiro-me a objetivos atrelados a fama por exemplo. Outros não sabem nem o porquê da escolha, mas se permitiram fazer e as vezes não querendo seguir nenhum dos dois principais caminhos apenas vivenciam uma experiência de formação humana, que de fato a Arte do Teatro proporciona. Como na perspectiva de estudos de Gilberto Icle quando o mesmo buscando referências nos estudos de Constantin Stanislavski, analisando e refletindo sobre, discorre que:

Na preocupação de Stanislavski se revela uma atitude na qual o cuidar de si mesmo se caracteriza como uma função crítica sobre si – e que os atores mais velhos já não podem mais dispor visto a cristalização de seus hábitos. Eis a ética stanislavkiana: a atenção a si, ao corpo, ao universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral, implica uma transformação de si, contudo, com a finalidade de melhor exercitar a função de ator. Na Pedagogia Teatral contemporânea essa função irá se dispersar ao pretender a transformação do ser humano por intermédio da prática teatral: uma espécie de *inversão do projeto stanislavskiano*. (ICLE, 2007, p.05)

E uma outra situação: alguns queriam ser somente artistas e descobrem a Arte da docência e passam a ser Artistas que atuam nessa Arte também, artistas docentes, outros que queriam ser somente professores descobrem o artista que tem dentro de si. E aí está o lugar no qual também me coloco como exemplo, o lugar da Arte e da Educação, da atuação artística e a atuação na Docência em Arte. Tornando-se: Artista, Pesquisador, Docente. Sendo assim questiono-me: **como utilizar a prática/formação pedagógica como ponto de partida para uma prática/formação artística?**

Da prática pedagógica a prática artística: Respondendo e propondo novas reflexões para a formação do Artista da Cena.

A partir de duas experiências trabalhadas em duas disciplinas do curso de licenciatura em Teatro, sendo uma disciplina integrada a área pedagógica e sendo trabalhada com e para com um viés e resultado pedagógico e a outra integrada a área artística, porém sendo executada através de um viés e resultado artístico e pedagógico e pensando ambas as áreas com relações integradas, conectadas, andando lado a lado foi possível perceber que:

Em muitos momentos, a valorização do processo e a busca por um resultado estético caminham lado a lado, e um não existe sem o outro, pois eles são complementares. Entretanto, às vezes somos colocados diante de um dilema: decidir entre manter uma proposta estética ou valorizar um processo. Neste caso, quando optamos por priorizar o processo, estaremos assumindo o papel do diretor-pedagogo. (HADERCHPEK, 2009, p. 90)

Foi no processo da disciplina de Prática Pedagógica V que eu encontrei a resposta que influenciou o meu trabalho artístico e pedagógico na disciplina de Direção Teatral. Foi praticando primeiramente o sentido pedagógico e posterior o sentido artístico que evidenciei de fato o quanto o fazer pedagógico pode ser artístico e vice-versa uma vez que o olhar pedagógico proporciona uma atenção maior ao que diz respeito a formação do Ator, do Artista da Cena e não somente os resultados estéticos tendo um olhar e uma prática de diretor-pedagogo como expõe Robson Haderchpek (2009, p. 89) que “prioriza o processo em função da formação

do ator e das escolhas pedagógicas. Diferente do diretor convencional que prioriza o resultado estético, passando muitas vezes por cima do ‘tempo do outro’ e do processo coletivo”.

Sendo assim:

É possível identificar no pensamento pedagógico contemporâneo alguns eixos de discussão recorrentes na área de Arte. Do ponto de vista epistemológico, o conhecimento artístico deve articular o método entre o fazer artístico, a apreciação da obra de arte e o processo de contextualização histórica e social. (...) A relação entre arte teatral e a pedagogia do teatro deve ser redefinida contemporaneamente. Torna-se cada vez mais difícil separar essas duas áreas quando o estético passa a ser elemento constitutivo do processo de aprendizagem. A pedagogia do teatro remete hoje à prática artística do teatro. (KOUDELA E JUNIOR, 2015, p. 12)

Devemos tomar bastante cuidado com os processos, sejam eles em ambientes de formação artística (escola, faculdade, universidade) ou em ambientes não escolares. Porque nem sempre um resultado estético de cunho positivo vai apagar marcas de um processo de montagem de cunho negativo. Um processo necessita ser transformador.

A experimentação cênica descrita neste Memorial é oriunda de uma disciplina que propunha uma experimentação artística fundamentada em um processo pedagógico contribuindo assim para o pensamento de um sentido de uma prática pedagógica atrelada a uma prática artística como contribuição para o processo de formação do Artista da Cena indo ao encontro de alguns exemplos de artistas docentes que conciliam ambas as funções no Teatro contemporâneo, em que:

Em suas práticas artísticas adotam princípios pedagógicos, e isto é algo recorrente na *práxis* artística do teatro contemporâneo, chegando ao ponto de não se conseguir dissociar uma atividade da outra. E é neste cruzamento que podemos nos perguntar se a própria arte já não traria em si seus ensinamentos e sua pedagogia. (HADERCHPEK, 2009, p. 86)

Ainda fazendo referência aos subsídios e entendimentos referentes ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá no que tange a formação acadêmica percebemos que o processo de se entender Artista, Pesquisador e Professor (Arte-Educador) no que diz respeito a lecionar sobre uma

linguagem artística, é ter o entendimento de que é preciso se permitir e vivenciar a própria linguagem, neste sentido o Teatro, de forma teórica e prática, já que o mesmo possui questões e especificidades que não serão trabalhadas somente nos livros, somente no campo teórico, mas que serão reveladas na experimentação prática e na relação com o outro por este, o Teatro, ser uma Arte e prática de cunho coletivo e interacional. Como esclarece Haderchpek (2009, p. 89) “a riqueza da arte teatral está justamente na tentativa de se fazer algo coletivo, sem perder de vista as particularidades, e ainda assim defender uma proposta ética e estética comum”. Aprende-se principalmente praticando, fazendo e refletindo. Aceitando e entendendo que a prática artística está repleta e norteada por questões, situações ou sentidos pedagógicos uma vez que no entendimento e na discussão sobre o campo de conhecimento da Pedagogia Teatral temos que:

A situação pedagógica, antes que o espetáculo, é o *lócus* privilegiado para a mudança, para a transformação do humano e para sua própria constituição. É a situação pedagógica, ela mesma, protagonista de uma ruptura com a tradição catártica do teatro. Agora não é mais preciso ver teatro para viver em si e expurgar de si os males, mas deve-se praticar teatro para viver melhor (ICLE, 2009, p.04)

Atrelado a uma discussão sobre formação e prática pedagógica e formação e prática artística quero chegar na questão de uma formação humana pela qual o Teatro nos oportuniza passar, nos oportuniza vivenciar e ter. Nos dizeres de Haderchpek (2009, p. 06) essa questão “parece uma via de mão dupla, onde o teatro influencia a vida e a vida influencia o Teatro. E talvez este seja o grande diferencial da arte teatral: a constante troca com a realidade, com a vida”.

Caminhando para as reflexões e considerações finais, apresento e discorro sobre outras questões. **Por que falar de si? Isso é pedagógico?** Precisamos falar de nós mesmos enquanto experiências vivenciadas e principalmente sobre a perspectiva de um sentido pedagógico que se relacionam e se apresentam enquanto descobertas, autoconhecimento e formação.

Quando me coloco como exemplo neste Memorial, falo de mim enquanto um ato pedagógico sem perder o ato artístico pois através de meus diários (de campo e de direção) reflito o tom memorial em formato acadêmico. Apresento questões que referenciam o que planejei fazer, o que fiz, o que utilizei para fazer, com quem eu fiz,

o que aprendi, o que aprendi ensinando, o que aprendi fazendo e participando, o que as pessoas que participaram comigo aprenderam e me ensinaram. Paulo Freire (2016, p.25) em seus estudos sobre a Pedagogia da Autonomia reflete a respeito de que “quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado (...) quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”. Em seus dizeres Freire apresenta questões com o foco no processo da formação principalmente no que diz respeito ao processo de ensino e aprendizagem, estando direcionados a um contexto pedagógico escolar, da relação de professor e aluno porém não se limitando somente a esse espaço, a esse campo da pedagogia. Trazendo para realidade artística ou mais específico artística pedagógica, pensando no diretor pedagogo enquanto um condutor de sua arte de conduzir processos, entendemos que quem conduz, quem dirige pedagogicamente aprende algo ao conduzir e quem é conduzido além de aprender ensina e contribui com o processo, deixando-se também ser conduzido.

Falar de si enquanto ato pedagógico é expurgar seus erros, os motivos pelos quais errou, é refletir sobre o errar. Apresentar o que pesquisou, onde acertou e como e o que as pessoas que estão lendo estes escritos possivelmente estão aprendendo, se identificando, ou refletindo, se questionando, analisando, propondo, repensando, recriando, resignificando, discordando, desconstruindo e reconstruindo e apresentando novas reflexões, discussões e proposições sobre a temática em questão. É este caminhar reflexivo que me faz entender como minha prática artística não se desvencilha da prática pedagógica pois é o ato de aquisição e geração de conhecimento, oriunda dos erros e acertos, que torna-se o eixo norteador do processo aqui apresentado e:

Por isso, reafirmo que a riqueza de um processo criativo está justamente na sua imperfeição, na busca pelas dúvidas e na tentativa de encontrar as respostas. Na medida em que trabalhamos com a imperfeição, vislumbramos a possibilidade de transformação, e isso faz com que o processo se renove a cada instante, tornando-se genuíno e provocador. (HADERCHPEK, 2009, p. 20)

Isso referencia um processo e um ato pedagógico através da análise, da descoberta, do autoconhecimento e da formação pedagógica, artística e acima de tudo humana.

ATALHOS PARA NOVOS CAMINHOS – TRAVESSIAS PARA NOVOS ATRAVESSAMENTOS

No ato de falar de si, através das histórias contadas e dos relatos apresentados nas primeiras partes narradas deste memorial que tem um caráter monográfico, pude apresentar uma descrição das principais questões que nortearam e ainda norteiam minhas buscas sobre e para esta pesquisa. Percorrendo este caminho, entendi que minha prática artística foi pedagógica gerando um autoconhecimento de si, uma autorreflexão através da análise da prática pedagógica e artística contida no experimento cênico RITO-ATO-CÊNICO pautada nas descobertas realizadas, na auto avaliação e na construção de conhecimento e do autoconhecimento, subsidiando assim minha formação.

Depois de pesquisar a si, entendendo que pesquisar a si é pesquisar sobre si e sobre os seus compreendi que pesquisar a si me fez vasculhar minhas próprias ancestralidades, me fortaleceu e me inquietou sobre a necessidade de se aproximar mais de nossa identidade, de conhecer mais nossas culturas indígenas e de pesquisa-las, no intuito de descobrir quais possíveis contribuições das mesmas para com o trabalho de formação do ator pois:

Diz-se que o teatro tem o “poder” de transformar aqueles que dele fazem sua prática – muito mais do que aqueles que o tomam como espectadores. Não que a experiência estética, a fruição das obras teatrais, o deleite que elas proporcionam não seja por si só uma experiência suficientemente significativa para muitos espectadores e capaz, ainda, de promover certas transformações em alguns indivíduos, além é claro de suas funções sociais. No entanto, quando se diz sobre a transformação, a tomada de consciência ou a necessária conversão a si de que o processo teatral é protagonista, fala-se do ponto de vista do praticante, do jogador, do atuador, daquele que personifica, brinca, joga, interpreta, atua, representa a outro que não a si, encontra-se num estado de presença, de espetacularidade, de performance. (ICLE, 2007, p. 11-12)

Aprender com e sobre o outro também torna-se um aprender com e sobre si. Sou ator, sou Artista Pesquisador Docente. E foi através do Teatro que essa aceitação reverberou em mim. O Teatro foi o grande causador deste encontro com minha ancestralidade e que a partir daí busquei compreender mais a respeito das identidades nas quais estou inserido, me fazendo enxergar além do que os olhos possam enxergar. Pois o Teatro tem esse poder “né”? Essa magia de fazer com que

possamos nos conhecer e nos entender melhor. Sendo assim, eu pude sentir de fato, em mim mesmo, a floresta, as particularidades, as energias deste lugar, nossas tradições e crenças. Assim:

Desses ecos do cuidado de si (...) gostaria de reter a noção ética das artes na existência como uma cultura de si sobre si, mas que longe de ser um exercício narcisista consiste numa prática social para melhor viver. Fazer da vida uma obra de arte implica uma ética, uma cultura que se impõe a nós como um imperativo. (ICLE, 2007, p. 11)

Esse auto mergulho me fez pensar então na possibilidade de buscar entender um caminho para o desenvolvimento do Ator Tucuju e da Poética dos Povos Floresta. Portanto a partir destas inquietações percebo que, faz-se necessário estudar sobre as manifestações indígenas no Amapá pesquisando a poética dos povos da floresta, a teatralidade amapaense, a teatralidade amazônica, a brasilidade de nosso Estado tendo em vista que o Brasil é um país de pluralismo cultural e que essa pluralidade tem muito a contribuir com as Artes Cênicas. Sem negar toda a trajetória vivenciada no curso de Teatro da UNIFAP e as contribuições dos teóricos mundiais do Teatro com seus estudos e técnicas, tenho levado em consideração o quanto a nossa própria cultura nos tem a oferecer para embasamento do processo de formação do ator brasileiro.

É de extrema importância agregar a sabedoria da cultura ancestral dos povos indígenas nas práticas artísticas das Artes da Cena. Assim como outras culturas e técnicas foram pesquisadas por grandes teatrólogos e encenadores da história mundial do Teatro. O russo Vsevolod Meyerhold viu no Teatro japonês o trabalho acrobático dos atores e foi buscar no circo inspiração para a construção e desenvolvimento de sua biomecânica teatral. Jerzy Grotowski teve contato com várias culturas, com diferentes práticas de rituais, com pessoas de diferentes localidades, o que contribuiu bastante para seu teatro “pobre” e todo o seu legado teatral. A mesma investigação pode ser feita em nosso país porém de uma forma distinta. Ao invés de irmos buscar inspirações e referências em culturas estrangeiras podemos olhar, valorizar e pesquisar nossa própria cultura popular, nossas raízes e ancestralidades, haja vista que temos culturas valiosas, podendo assim tecer contribuições para o processo de formação do ator brasileiro.

No Brasil já existem pesquisas, estudos e métodos de treinamento e criação artística que valorizam de forma geral a cultural popular. No Estado do Amapá já tivemos avanços no que tange uma formação acadêmica para os artistas do Teatro, como aponta Palhano (2011, p. 222) em relação ao processo de implementação do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP nos mostrando que “o Amapá necessita de um Curso de Licenciatura em Teatro: os artistas de teatro também esperam avidamente por este curso”. A formação acadêmica já se faz realidade. Alguns artistas de Teatro e de outros seguimentos já passaram ou ainda se fazem presente no curso. Muitos outros Artistas, Pesquisadores e Docentes estão se descobrindo ou até mesmo sendo descobertos pelo curso. Mas e agora, enquanto Atores dessa realidade, enquanto Tucujus, o que faremos para colaborar com o próprio curso em questão, com a própria pesquisa e estética da cena amapaense?

As manifestações afro-brasileiras já serviram de referência e inspiração para criação de diferentes metodologias nas Artes da Cena entretanto por uma questão de identidade cultural amazônica precisamos focar nas ritualidades e nas culturas dos povos indígenas de nossa região. Estamos marginalizados por sermos nativos da Região Norte do País, por sermos indígenas e por sermos Artistas juntamente com outras categorias. Buscando ainda pensar em como os cursos de graduação em Teatro podem, a partir de experiências como esta, potencializar junto aos discentes, trabalhos que atendam a implementação da Lei Nº 11.645/2008¹⁰, de 10 de março de 2008 que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena.

Me atento na questão de olhar para nossa realidade, para o local que estamos inseridos enquanto um ato de pesquisa, enquanto criação de metodologias e possibilidades que busquem a cultura local como fonte, contribuindo com o referido curso acadêmico e com o processo de formação do ator brasileiro. Alguns exemplos neste sentido são: “A capoeira angola como treinamento do ator” de

¹⁰ (<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>)

autoria de Evani Tavares Lima (UFBA) e o “Bailarino Pesquisador Interprete” da artista e pesquisadora Graziela Rodrigues (UNICAMP).

Questões como essas continuam perpassando o meu fazer enquanto, Aluno, Ator, Artista, Docente, Diretor, Pedagogo. Porém são questões que serão pensadas e exploradas futuramente, em outros ciclos. Norteadas por novas indagações e referenciando experiências já vividas: O que aprendi nesse processo? O que penso e quero para o futuro?

Em paralelo a esta pesquisa pude experimentar um outro pequeno desdobramento da mesma, na qual chamei de LABORATÓRIO TUCUJU: Poéticas e Teatralidades da Floresta, onde experimentei de forma tímida através de duas realizações o que poderá vir a ser um desdobramento maior e objeto de estudo, de pesquisa e criação. A primeira realização aconteceu no dia 12 de junho de 2018 na Universidade Federal do Amapá com alunos das oficinas de Teatro do Programa de Cultura da UNIFAP (PROCULT) e a segunda aconteceu na Universidade Federal do Pará (UFPA) na programação do XXII Encontro Nacional de Estudantes de Artes no dia 20 de setembro com acadêmicos dos cursos de Artes Visuais, Dança e Teatro de diferentes partes do Brasil.

Através desta semente plantada oriunda do processo cênico aqui descrito pretendo futuramente pesquisar e discorrer sobre um processo metodológico que trabalhe a formação do Ator olhando atenta e profundamente para o universo indígena e cultural da Amazônia, na busca de mais esclarecimentos sobre O Ator Tucuju e a Poética dos Povos da Floresta experimentando ciclos de formações através de laboratórios artísticos buscando como referências e fontes principais o Bailarino Pesquisador Interprete da Graziela Rodrigues (UNICAMP) e os estudos sobre laboratório de criação teatral de Jerzy Grotowski, partindo de que:

Em princípio era um teatro. Depois era um laboratório. Agora é um lugar em que tenho a esperança de ser fiel a mim mesmo. É um lugar em que espero que cada um dos meus companheiros possa ser fiel a si mesmo. É um lugar em que o ato, os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e corpóreos. Onde não se pesquisa alguma ginástica artística, alguma surpresa acrobática,

nem o *training*. Onde ninguém quer dominar o gesto para exprimir algo. Onde se quer ser descoberto, desvelado, nu; sincero com o corpo e com o sangue, com a inteira natureza do homem, com tudo aquilo que podem chamar como quiserem: intelecto, alma, psique, memória e coisas semelhantes. Mas sempre tangivelmente, por isso digo: de maneira corpórea, porque tangível. É o encontro, ir ao encontro, ser desarmado, não ter medo um do outro, em nada. Eis o que eu gostaria que fosse o Teatro Laboratório. E não é essencial que se chama de Laboratório, não é essencial se em geral for chamado de teatro. Um tal lugar é necessário. Se o teatro não existisse, encontraríamos um outro pretexto. (GROTOWSKI, 2007, p. 210)

Mas e aí?

Passado o processo, o resultado estético espetacular apresentado e a reflexão através deste memorial monográfico apresentado para o Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP fico me perguntando se realmente o verdadeiro resultado foi gerado nos atores participantes pois em mim o aprendizado foi gerado e transformado.

A proposta aqui apresentada pauta-se na valorização do processo de criação artística enquanto um importante ato de sentido pedagógico. Permanecem lacunas, conflitos e dúvidas: O que ficou neles? Quais foram os rastros e marcas deixadas pela experiência? Foram de importância? A pulga atrás da orelha foi deixada em relação a nossas raízes e até mesmo sobre nosso fazer teatral? A semente foi plantada? Outras pessoas precisam dessa semente para também possivelmente semear novas questões? Gerar novos frutos? Mais pessoas precisam ser mordidas pelo bichinho do teatro?

Como a maré que se mexe, pulsa e repulsa, vai e vem, leva e traz.

Como as águas que se misturam e se transformam.

Tornam-se vitais!

Fazem flutuar coisas...

Ideias?

Pensamentos?

Como um barco que navega e busca direções, realizando travessias, carregado de redes e que formam novas redes de pessoas que tornam-se atravessadas por coisas, sentidos, experiências, saberes, conhecimentos, questões.

Como o ar, o vento que sopra, fresco, refrescante, que bem pode refrescar como bem pode provocar redemoinhos, de folhas, de águas, de ventos, de ideias, de sentimentos...

Como o fogo que queima, que aquece, que nasce e que morre.

Como a terra preta, fértil, macia e pastosa. Como a lama, a argila, o barro. Como a floresta e seus caminhos, seus atalhos, suas espécies, suas árvores, sua vida em diversidade.

Camada de camadas, mistérios, resquícios, ritos e mitos: CONTINUO NA BUSCA AMAZÔNICA POR UM LABORATÓRIO ARTÍSTICO!



Fotografia 19 – Joseph Santos realizando o Laboratório Tucuju: poéticas e teatralidades da floresta. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Aqui se finda e aqui se inicia... Buscando construir novos CICLOS...

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Valéria Gianechini de. Da Experiência Artística à Poética Docente: ações estratégicas e táticas de artistas/docentes no ensino universitário de teatro. São Paulo: Chiado, 2016.

BROOK, Peter. O Espaço Vazio. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy; O Teatro Laboratório de Grotowski 1959 – 1969. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. 54. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. 178 f. Tese (doutorado) – Doutorado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ICLE, Gilberto. Pedagogia Teatral Como Cuidado de Si: problematizações na Companhia de Foucault e Stanislavski. Rio de Janeiro: ANPED, 2007.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do Ato à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. O Percevejo, Rio de Janeiro, v. 01, p. 01-09, 2009.

JACUPÉ, Kaka Werá. A Terra dos Mil Povos: História indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KOUDELA, Ingrid; JÚNIOR, José. Léxico de Pedagogia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MARCOS, Plínio. Canções e reflexões de um palhaço: textos curtos. [S.l.:s.n.], 1986.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. Curso de Teatro no Amapá – concepções e proposições para o ensino superior. João Pessoa: Sal da Terra, 2013.

RODRIGUES, Graziela. Bailarino Pesquisador Interpretar. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, 2005.

SILVA, José Maria. Amazônia em Contexto: Uma perspectiva antropológica. Curitiba: CRV, 2016.

Turé dos povos indígenas do Oiapoque. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu do Índio, IEPÉ, 2009.

VIDAL, Lux Boelitz. Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: O encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver. 3 ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio e Iepé, 2009.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. *Um Pensamento Marginal: Plínio Marcos e suas reflexões sobre o ofício teatral*. Revista Produção on-line. [online]. São Luis de Montes Belo, v.16, n.1. 2016. Maio de 2017. Disponível na Internet: < <http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5007> > ISSN 1982 - 7717

Sites Pesquisados

Histórico do Grupo. Disponível em: <www.desclassificaveis.blogspot.com>. Acesso em: 04 maio. 2018.

Projetos Diário de Bordo. Disponível em: <<https://febrace.org.br/projetos/diario-de-bordo/#.Wy-KdlVKjIU>>. Acesso em: 04 maio. 2018.

Lei 11.645/2008. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>>. Acesso em: 11 maio. 2018

A música mais nova do mundo vem do Amapá. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/105/a-musica-mais-nova-do-mundo-vem-do-amapa-9637.html>>. Acesso em: 02 nov. 2018

Jeito Tucujú. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/joaozinho-gomes-val-milhomem/1893943/>>. Acesso em: 02 nov. 2018

Tucuju. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tucuju/11320/>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

Índios: Tucujus, primeiros habitantes? Disponível em: <<https://amapaemdestaque.webnode.com.br/historia/indios/>>. Acesso em: 02 fev. 2019.