

A PRÁTICA DO COLETIVO TEATRO DA MARGEM: teatro de grupo e a formação universitária

The practice of Coletivo Teatro da Margem: group theater and university education

Narciso Telles

Getúlio Góis de Araújo

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

121

Resumo: O presente artigo apresenta uma reflexão sobre a formação universitária e a prática do teatro de grupo a partir da experiência do Coletivo Teatro da Margem, Uberlândia, MG.

Palavras-chave: teatro de grupo; formação universitária; Coletivo Teatro da Margem.

Abstract: This paper presents a reflection on the university education and practice of the theater group from the experience of Coletivo Teatro da Margem, Uberlândia, MG.

Keywords: group theater; university education; Coletivo Teatro da Margem.

Uberlândia é um município de médio porte e hoje se constitui no principal centro de referência na Região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. O sistema cênico está em contínuo desenvolvimento passando, como quase todo o interior do país, por avanços e retrocessos, dependendo quase unicamente as políticas públicas municipais e estaduais. Neste sentido, o papel da Universidade neste contexto ganha contornos específicos, pois quase toda a produção passa em certa medida pela formação universitária. Na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), o curso de graduação em Teatro foi criado em 1994 ainda nos moldes da

extinta Educação Artística e em 2006 passou por uma ampla reformulação tornando-se Licenciatura em Teatro e também a criação do Bacharelado em Interpretação. Este texto é resultante da prática coletiva no interior de um Projeto de Pesquisa que articula a relação entre teatro de grupo e a formação universitária, tomando como estudo de caso, o Coletivo Teatro da Margem e suas dimensões artístico-acadêmicas.

Conformações sobre teatro de grupo

A produção teatral latino-americana vem sendo histórica e substancialmente realizada pelo Teatro de

Grupo, tendo como expoentes do teatro de rua contemporâneo grupos como Galpão, La Candelária, Tá na Rua, Imbuuçã, Teatro Taller, Yuyachkani, Ói Nóis Aqui Traveiz, entre outros. Esses coletivos, surgidos nas décadas de 1970 e 1980, foram construindo um projeto estético próprio, desenvolvendo sua pesquisa de linguagem, investigando de forma diferenciada processos poéticos e formativos coletivizados.

A pesquisadora Rosyane Trotta afirma:

... só há teatro de grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas. (...) O grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja o individualismo – mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes, depende dele. (1995, p. 22)

O teatro de grupo tem como característica um modo de criação e produção pautado na coletivização dos procedimentos de criação. Neste modo de fazer teatral encontramos várias formas de grupalidade.

Carreira e Oliveira (2003) identificam o teatro de grupo “como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do

desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo” (p. 96). Neste sentido, afirmam os autores que os grupos fundados nos anos de 1980 e 1990, diferentemente de seus antecessores,

(...) fortaleceram tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural. [...] Isto repercute em projetos que implicam em estabilidade e em uma política de pedagogia que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. E o grupo surge com matriz necessária para o estabelecimento de um lugar identitário, funcionando como coesão dos projetos coletivos. (CARREIRA e OLIVEIRA, 2003, p. 96-97)

Diante de tal afirmação faz-se necessário averiguar com mais atenção como se constrói – ou se forja – a ideia de identidade no interior dos grupos. Segundo Beti Rabetti, é necessário aos grupos “enunciarem, também, as diferenças de percurso, e de assim proclamarem a instauração do que é heterogêneo” (1993, p. 12). Proclamar a diferença significa ampliar o olhar sobre a forma grupal do trabalho teatral como um tecido de individualidades que, ao ocupar o mesmo espaço, tornam-se paradoxalmente conjugadas e atritantes. Cabe a questão: como entender estas grupalidades? E como esta rede de identidades pode produzir um trabalho artístico-pedagógico?

Segundo Stuart Hall o sujeito pós-moderno não teria uma identidade fixa, essencial e permanente.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2001, p. 13)

Este sujeito fragmentado associa-se ao efeito da globalização que da mesma forma promove o deslocamento das identidades culturais nacionais, tornando-as por vezes identidades fracionadas ou múltiplas. Tal processo gera em seu interior novas identidades que tendem manter-se ao redor do conceito de “tradição”, resguardando suas origens, enquanto outras operam num campo distinto, ligando-se ao conceito de “tradução”. Este último tem referência nas novas identidades geradas pelos intercâmbios culturais que acontecem com as pessoas que trazem sua carga cultural originária e as novas aquisições culturais que são adquiridas nos locais para onde migram:

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e

das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (Ibidem, p. 88-89)

A esta ‘negociação identitária’ vincula-se à noção de cultura híbrida, pois esta ‘nova’ identidade rompe as fronteiras da “tradição” para um processo constante de assimilação e reelaboração. Em *Quem precisa de identidade?* (2004) Hall apresenta-nos o conceito de “identificação”. Para o senso comum, segundo ele:

a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos e pessoas, ou ainda, a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão. (HALL, 2004, p. 106)

Já a abordagem discursiva “vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo ‘em processo’. Desta forma, a ocorrência da identificação está sujeita também à contingência, podendo-se ganhá-la ou perdê-la, pois “uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção” (Ibidem, p. 106). Neste sentido, podemos pensar que os grupos são estruturas constituídas por um movimento de identificação entre seus membros, que se associam num projeto

artístico/estético/ideológico que vai gradativamente sendo repensado e redefinido por movimentos oscilatórios de articulação – hibridismo – e de tensão entre seus membros. Ideia similar é a defendida por Rabetti (1993): “itinerância, identidade em permanente reelaboração, procurando escapar à nossa constante necessidade de apreensão, ou fixação do que se quer sempre em vida, movimento” (p. 13).

Estas reflexões acerca do conceito de teatro de grupo foram o mote para iniciar, com alunos dos cursos de teatro (Bacharelado e Licenciatura), um ateliê de criação a partir do trabalho improvisacional com os *viewpoints*, à procura de uma forma coletiva de fazer pesquisa em Artes Cênicas, em um grupo que integrasse criação, pesquisa e extensão e envolvido numa prática sistemática de encontros de trabalho e reflexões. Em jogo, pratica-se e formula-se pensamento e conhecimento.

O Coletivo Teatro da Margem: da Universidade aos espaços da cidade

Coletivo Teatro da Margem¹
(CTM) é um grupo formado por egressos

¹ Os atuantes do Coletivo Teatro da Margem de 2007 a 2013 foram: Afonso Mansuetto, Priscila Bello, Adriana Moreira, Marcella Prado, Lucas Dilan, Nádia Yoshi, Samuel Giacomelli, Marina Ferreira, Narciso Telles, Camila Tiago e Jhonatan

do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Nasce da prática acadêmica de um grupo de pesquisa, constituído como um espaço de investigação improvisacional coordenado pelo Prof. Dr. Narciso Telles. Sua fundação dá-se em Araçuaí – MG no ano de 2007. Ao longo desses anos de atividade, e com a conclusão da formação universitária de seus membros, o CTM passa também a ter uma relação com o sistema teatral de Uberlândia e da região, para além dos muros da universidade.

Apresentamos aqui, vozes que acompanham a trajetória do Coletivo Teatro da Margem nos processos criativos e [trans]formativos dos sujeitos neles envolvidos. Algumas falas que nos alimentam, inquietam nossos encontros e práticas:

Camino del ensayo me gusta tener la sensación de ir hacia un encuentro romântico, emocionante y turbulento. [...] Los mejores montajes que he dirigido surgen de un proceso de ensayo cargado de interés erótico. (BOGART, 2001, p. 79)

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista. (BROOK, 1994, p. 5)

O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em

Rios. Os colaboradores do CTM: Luiz Carlos Leite, Eluhara Resende e Getúlio Góis.

que ativam sensivelmente o artista, são criadoras. (SALLES, 1998, p. 54)

Nosso primeiro espetáculo, resultante de investigação cênica Artística/Acadêmica foi *Canoeiros da Alma*, em 2008. O percurso de trabalho foi iniciado com o estudo prático dos *viewpoints* como procedimentos de criação e jogo. Durante três meses, com seis horas semanais em sala de aula, improvisamos. Juntamente com esta etapa – e percebendo que, para a formação em teatro e para as questões norteadoras da pesquisa, a prática de montagem faz-se necessária para a aquisição de conhecimento – buscamos no roteiro de dramaturgia *Canoeiros da Alma*, de Luiz Carlos Leite, a fonte de trabalho para nossa montagem.

Segundo Bogart (2005), a fonte de trabalho constitui-se de uma série de atividades realizadas no início do processo de criação. O roteiro tinha como temática a vida diária dos moradores do Vale do Jequitinhonha e sua relação com o rio. Decidimos então, fazer uma imersão nas cidades de Araçuaí e Itinga, localizadas na Região do Vale, para a coleta de material. Durante dois dias realizamos uma “antropologia do sensível” visando coletar elementos de diversas ordens – corporais, imagéticos, sonoros, naturais, verbais, sociais,

históricos – destas localidades que compunham o ambiente do roteiro dramaturgico. A pesquisa de campo ofereceu aos alunos a perspectiva da alteridade, no contato com uma “minas” bem diferente da região do Triângulo Mineiro, pois a “criação pressupõe a necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo” (SALLES, 1998, p. 30) e com este material retornamos à sala de trabalho.

Os *viewpoints* basicamente trabalham com proposições de improvisação relacionadas a Tempo, Espaço e Composição. Entramos em contato, paulatinamente, com os elementos constituintes da ação cênica; contudo, como esse treinamento se desenvolve a partir do corpo do ator, a abordagem das ações se aproxima de aspectos da dança, de onde a técnica foi ampliada, como conta Nunes:

Em 1979, Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, a inventora do Six Viewpoints, um modo de estruturar o tempo e espaço na improvisação em dança, passando a adotar essa metodologia em sua prática como diretora. Por meio de um trabalho de colaboração, Bogart e Landau expandiram gradualmente para nove Viewpoints Físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e três Viewpoints Vocais (Altura, Dinâmica e Timbre) e seus desdobramentos (Andamento, Aceleração/Desaceleração e Silêncio). (NUNES, 2008, p. 109)

O material colhido na pesquisa de campo foi retrabalhado em sala com o uso dos *viewpoints* e da composição, que oferecem uma forma coletiva de abordar as questões que aparecem na fonte de trabalho e nos ensaios. Utilizando-se de elementos como a surpresa, a contradição, o imprevisível e o mistério, os *VPs* desenvolvem a percepção aberta, a possibilidade de usar tudo em sua volta sem excluir previamente, sem julgar o que é certo ou errado no processo de jogo e criação.

Os procedimentos de trabalho com base no espaço, na repetição, na criação de ações físicas por meio de um circuito individual e/ou coletivo, proporcionam ao aluno, pela via da prática, a aquisição de conhecimento de elementos contidos na arte teatral para que posteriormente passe ao trabalho de composição. Segundo Tina Landau (1996, p. 26), “a composição é a prática de selecionar e combinar componentes da linguagem teatral em um trabalho de criação de cenas”², um método para revelar nossos pensamentos e sentimentos sobre o material com que estamos trabalhando para a criação de cenas curtas.

² Composition is the practice of selecting and arranging the separate components of theatrical language into a cohesive work of art for the stage. (Tradução livre dos autores)

As composições eram realizadas utilizando os *viewpoints* e o material que fora colhido na pesquisa de campo. Neste momento foram introduzidos: água, bacias, imagens religiosas, cânticos de trabalho, roupas, entre outros. Todo o material era re-elaborado a cada composição apresentada. Nossa intenção não era de reproduzir as imagens do Vale do Jequitinhonha, mas colocá-las sob uma nova perspectiva de criação. Acolhíamos o acaso e incorporávamos os desvios.

Para Rosyane Trotta:

O Coletivo Teatro da Margem transporta o espectador a um lugar impreciso entre a ficção e a realidade, mas sempre avesso à abstração: a cada passo colhemos o fruto de um processo criativo plantado em geografias, memórias, cheiros, retalhos de matéria viva. A concepção espacial da obra – e a água que gradativamente se esparrama pela cena – parece ser o fio condutor ou o elemento agregador da descontinuidade dramática. O grupo transita entre várias abordagens, sem optar por um recorte único de seu objeto: ora reconta um fato, ora constrói imagens metafóricas; às vezes o ator mimetiza o personagem, às vezes atua como o narrador que apenas mostra ou desenha a ação.³

Deste modo, *Canoeiros da Alma* é uma obra inaugural do Coletivo que marca a parceria com o dramaturgo Luiz Carlos Leite, como também a perspectiva de pesquisa cênica borrada, fraccionada do ponto de vista tanto do trabalho

³ Texto produzido para análise do espetáculo no FITUB, Blumenau, 2012.

atorial, que não segue uma determinada linha, como da encenação, que mistura elementos sem qualquer pretensão de unidade.

[...] os moradores do entorno de um rio. Esse rio não é o mesmo para cada um deles [dos atores]. Pode representar a vida, morte ou até mesmo a indiferença, e o Coletivo Teatro da Margem, apresenta-o, desvelando as possibilidades de como uma mesma experiência pode possuir diferentes versões. (LEITE e YOSHI, 2010, p. 13)

A experiência do Coletivo Teatro da Margem, na perspectiva da pesquisa acadêmica, é realizada no exercício de uma Prática/Pensamento, na qual os criadores fazem e pensam sobre o fazer, de forma concomitante e contínua. A prática de escritas – tais como: auto-etnográfica, escrita de si, cartográfica – é realizada pelos atores para o registro escrito do processo de criação, isto oferece várias leituras de um mesmo universo. Parece-nos interessante a percepção de que a experiência como prática possibilita ao sujeito fazer escolhas no processo de aquisição de conhecimento.⁴

Nosso segundo espetáculo *A Saga no Sertão da Farinha Podre* (2010), mais uma parceria com Luiz Carlos Leite, parte dos documentos sócio-históricos da

criação e desenvolvimento do Município de Uberlândia e da seguinte questão: como o discurso progressista sobre cidade apaga as diferenças e segregações existentes nelas? Como criar [de]ordem na ordem da cidade?

Como perspectiva de percurso desses procedimentos de prática-pensamento e na procura de uma escrita da prática que exercitamos no Coletivo Teatro da Margem, trazemos agora o texto/cartografia produzido por Getúlio Góis de Araújo (2012) sobre o processo de criação do espetáculo de *A Saga no Sertão da Farinha Podre*.

O cartógrafo devora referências, “estratégias de formações do desejo no campo social” (ROLNIK, 1989, p. 72). Tudo o que lhe põe o desejo em movimento. A experiência comum do afeto. Sem hierarquias, sem pré-definições ou julgamento. E por isso algo a ser descoberto e constantemente problematizado. Pensar na construção de um mapa, uma carta de orientação, que é desenhado ao mesmo tempo em que aquilo que ele mapeia ainda se constrói. O cartógrafo discute consigo mesmo, não busca a representação de uma ideia, e sim acompanha a ideia, registra-lhe os caminhos, se perde em tantos outros e caminha na linha limite do perder-se maravilhado pelos veios rizomáticos que caminham por sua pesquisa. Temos como

⁴ Ver:

[http://www.youtube.com/watch?v=8kIR2EM-
oaM](http://www.youtube.com/watch?v=8kIR2EM-
oaM)

objeto difuso os entrecruzamentos de referenciais advindos deste, bem como a utilização/criação sua metodologia de registro subjetivo.

Nas palavras de Araújo (2012):

Deixe-me situá-lo.

Para tecer uma ideia geral do processo criativo do espetáculo *Saga no Sertão da Farinha Podre*, divido o processo em duas fases, onde no primeiro momento os atores trabalharam muitas vezes sozinhos [elaborando composições], sem a presença do encenador e no segundo momento, o grupo objetiva mais a montagem do espetáculo.

Lucas Dilan retoma o personagem travesti com o figurino. Marcela traz um esboço da mulher que vem apresentar mais adiante: cobrindo-se com um cobertor, come farinha. A boneca “bebê” também está sendo carregada. Ao que parece, estão buscando personagens. O trabalho do dia encontra força na exploração física de dois montes de areia e um de pedra brita.

Afonso lê trechos da Bíblia referentes à Babilônia. Voltam ao monte de areia. Buscam Babilônia, a cidade, a metrópole. Enterram-se na areia várias vezes. Buscam experimentar o que discutiram na sala de trabalho: o enterro de Polínceis, irmão de Antígona. Tudo muito caótico e sem a preocupação do sentido. O compromisso é a busca, o experimento, o corpo em outras situações que, em sala, não é possível. Sobem em árvores. Experimentação de deslocamento de um ponto a outro. Nesse período ainda não se sabia ao certo como seria o desenho da movimentação do espetáculo. Porém, sabia-se que os Atores que estariam ensaiando Antígona seriam expulsos da cidade, utilizando o argumento do Texto de Platão – que expulsa dos Atores da República. A busca desse deslocamento, desse despatriamento, e de como seria a figura de Platão inicia-se com mais clareza. Os atores buscam levar consigo objetos, para responder às perguntas do Diretor: O que levo comigo? O que deixo para trás?

Open Viewpoints. Aquecem as relações na sala e partem para o espaço externo. Foi previamente combinado que partiríamos da Universidade até uma praça a quatro quadras de distância, experimentando o deslocamento do Bloco,

os atores expulsos, abertos aos diferentes estímulos da rua – a escuta sensível proposta por Anne Bogart. Sugiro orientações: “Se orienta também pelo espaço, pela arquitetura, pelos padrões de chão. Busca fortalecer as reações sinestésicas entre o grupo. Não abre tanto para o externo, mas também se deixa penetrar. Tem vento, tem grama, tem sol. Estabelece relação com o espaço.” Sinto dificuldades em interferir. É notório que qualquer fala de quem está de fora afeta os rumos do trabalho. O grupo já manifesta a vontade de lidar com a música em cena.

Buscam a Babilônia. Bloqueiam a rua. Param carros. Experimentam bloquear o fluxo do trânsito deitando-se no asfalto. Sobem em numa árvore do canteiro central. Priscilla tira a camiseta, ficando de biquíni. Toma sol e logo se veste, continuam a caminhar. Passa uma viatura da Polícia Militar e para alguns integrantes. Nesse dia o grupo experimenta, ainda que de leve, o que é a força do poder arbitrário da cidade. Um estudo de texto em ação.

O desenho de cena que Narciso esquematizou como desenvolvimento do espetáculo, era basicamente em: 1- Chegança (caminhada até o centro do espaço); 2- Cena de Antígona e expulsão dos atores por Platão (centro do espaço); 3- Narrativas de desenterro (dispersão dos atores pelo espaço e fuga). Narciso propõe a escuta do último movimento da “Bachianas Brasileiras Nº 2”, a “Tocata” – mais conhecida como “O Trenzinho do Caipira”, na versão de Egberto Gismonti.

Lucas já era PLATONA JHONES. Essa figura veio da ideia de que Platão interrompia o ensaio dos atores e os expulsava da República. Agora, surge a dona da cidade banindo os atores da sua cidade ideal. Ela assume o retrato do poder carnalizado, maquiado, mascarado da cidade. Luiz Carlos Leite, responsável pela escrita da dramaturgia juntamente com Narciso, lembrava sempre de uma frase publicada na revista *Veja*, sobre a cidade de Uberlândia que dizia algo como: se Uberlândia fosse uma mulher seria fútil, bem vestida, cheia de shoppings. Platona foi então sendo construída como a carnavalização do poder. As referências estendem-se na visualidade da personagem e na atuação de Lucas Dilan. Platona é um CLICHÊ do poder carnalizado. Na primeira cena, um macacão azul e verde (cores da cidade de Uberlândia), com uma imensa peruca a la Elke Maravilha, botas

de plataforma mimetizando cascos de animal e um chicote para controlar as feras do seu pasto. Assim, uma oposição de poderes foi sendo sedimentada: Platona Jhones (dona da cidade do progresso) x O Profeta (condutor da manada dos desenterrados).

O coro em Antígona já trazia, desde os primeiros momentos, a busca da imagem da boiada e foi se expandindo até que, em algum momento, os capacetes de operários utilizados no início do processo deram lugar a caveiras de gado, buscadas no meio do pasto desse Sertão. No início do processo da cena de Antígona, os atores traziam a imagem do gado somente na movimentação corporal, utilizando uma máscara de camiseta enrolada na face. A ideia do que era marginal estava ali, mas Narciso propôs a troca dessas camisetas por um tipo de máscara comum nos carnavais da periferia carioca: a MÁSCARA DE CLÓVIS, ou Bate-bola, reforçando assim o jogo teatral da primeira cena, um momento mais de representação e pela ocupação espacial em roda, em proximidade ao teatro de rua tradicional. O fluxo, naquele momento, toma outra ordem. Não como no início, com o foco na pesquisa espacial, nas primeiras descobertas das saídas para o espaço externo. Naquele momento, a busca se evidenciava no discurso, nas estruturas de composição, nas intencionalidades de cada cena. Narciso e Luiz estavam efetivamente presentes. E a orientação dramaturgica, assim, aponta direções.

Chega então a figura de João Relojoeiro, personagem história da cidade de Uberlândia⁵. Porém, ao se observar o resultado final da cena, torna-se mais ampla, como a figura do Santo Popular, comum a todas as cidades. Foram feitas leituras de pesquisas sobre o caso. João Relojoeiro foi o bode expiatório de um crime em que forjaram provas contra ele, acusando-o de um crime que não cometeu, favorecendo assim uma família que buscava o pagamento de um seguro pelo roubo da própria joalheria. O Coletivo tenta achar o que seria essa cena, por meio de vários Opens, improvisam e também preparam cenas para mostrarem. Nessa cena, o elemento farinha é retomado, permeando assim todo o espetáculo. O elemento sangue, que Lucas havia

utilizado em sua cena deixando o rastro de sangue das mortes das travestis, compõe agora a situação de tortura de João.

Narciso associa a cena com a música “João do Amor Divino, de Gonzaguinha: É que meu nome é/ João do Amor Divino de Santana e Jesus/ Já carreguei, num guento mais,/ O peso dessa minha cruz”.

Ainda restava o esforço individual das cenas de desenterrados. No aniversário da cidade de Uberlândia (31/08/2011), os atores exercitaram na Tubal Vilela, praça central da cidade, mais experimentações de composições de desenterrados. Priscilla foi a primeira a mostrar sua cena. Na esquina de um bar/café tradicional no centro da cidade, onde homens costumam se reunir, levou um bolo e cantou parabéns para a cidade; depois, veio com uma pá jogando terra pelas ruas até voltar à praça onde se banhava na fonte luminosa da cidade. REAÇÃO SINESTÉSICA. Ao fundo, a Banda Municipal toca o hino da cidade para que a TV possa fazer uma reportagem sobre o aniversário. Em outro desenterrado, Adriana, com um cartaz, diz: “Quer uma mulatinha, meu bem?”. Esse texto será utilizado na cena “MULHERES SEM ROSTO”, uma compilação dos desenterrados das mulheres. Jonathan desenterra uma figura de um mendigo, amarrando uma perna e caminha manco. Samuel traz uma figura profética, referenciada por Arthur Bispo do Rosário, e utiliza um manto, que será redimensionado no espetáculo. Lucas explora a ideia dúbida da travesti Miss Sertão da Farinha Podre, dando voltas pela praça em uma bicicleta ornamentada de balões da cor da bandeira, tocando o hino da cidade –elemento este sugerido por Narciso como parte da composição a ser apresentada. Comemora o aniversário da cidade, distribuindo balões verdes e azuis para as pessoas, criando uma espécie de passarela. Mas o discurso se modifica e ele retoma o texto do assassinato das travestis, tira a roupa, banha-se no sangue e sai caminhando pela praça.

Narciso tinha uma imagem para as mulheres: nasceriam do chão. As conexões sempre tiveram fluxo para a reelaboração. A imagem da Teresa, a corda de lençóis usada na fuga dos presos, descoberta também nos primeiros momentos, retorna agora com outro sentido. TEREZINHA MORANGO, MISS BRASIL, visitou Uberlândia em 1957. Platona Jhones retorna à cena, com outro figurino: a bailarina com quepe militar e

⁵ Cf. CORREIA, Iara Toscano. Caso João Relojoeiro: Um Santo no Imaginário Popular. Uberlândia: EDUFU, 2004.

bigode de Hitler (uma inspiração dos Dzi Croquettes), entra pela praça e organiza o desfile do bom gosto, das mulheres de família da cidade, apresentando a ilustre visitante desenterrada do engano, Terezinha Morango. Curioso que observo, agora, que Platona sempre propõe uma relação de poder também pela emissão da voz: ora no palco com o microfone, ora no espaço da praça com o megafone.

Nesse desfile, vem à tona a figura do negro. Grande Otelo tinha sido cogitado para ser desenterrado, porém, o material era tão amplo que sua referência aparece apenas como estímulo. De qualquer forma, a figura do negro estava ali, desenterrada, e proibida de estar junto, de participar do mesmo espaço: “Você não. Você é preta!” diz Platona. A situação evoca mais uma vez a figura do Profeta que desenterra “As mulheres sem rosto”, ao som de “Terezinha de Jesus”, a figura masculina opressora, violenta uma mulher de Quatro Rostos, misto das outras três: A Negra, A Macumbeira e A Noiva, ora sofrendo com as dores, ora reforçando o discurso masculino também com violência. As cenas possuem sempre muita polifonia, vários elementos que dialogam entre si de forma heterogênea e múltipla constituindo a obra, direcionadas pelo olhar do encenador e, por isso, muita coisa me escapa. Gostaria de escrever realmente coisas necessárias para esse momento. Estamos em meio a um processo muito interessante. Um processo que delimita mais um degrau de amadurecimento de um coletivo de artistas cênicos. Um novo espetáculo está sendo engendrado.⁶

Refazer, como um cartógrafo, o processo de criação, buscando lançar mão da subjetivação dos registros e pontuar como as questões do espetáculo me atravessam, abrem espaços e conexões com outras referências. A experiência de acompanhamento de um processo criativo tem como principal desafio deixar manifestar-se o sujeito-processo, em que

⁶ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=W1CaUBZmoQc>

o pesquisador responde com ações igualmente processuais e, por isso mesmo, adota o experimento como atitude metodológica.

Jorge Larossa Bondia (2002) define o termo experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca”. E continua: “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (p. 21). Para ele, o sujeito moderno encontra-se submerso no mundo da informação. No excesso de opinião e na falta de tempo e excesso de trabalho. Por sua vez, o sujeito da experiência:

[...] se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDIA, 2002, p. 24)

Para Bondia o saber da experiência é aquele que se dá entre o conhecimento e a vida, ou seja, é o que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida. É deste modo que compreendemos a [trans]formação do profissional da cena e o sentido do teatro nos atuantes do Coletivo Teatro da Margem ao longo desses anos.

A experiência do Coletivo Teatro da Margem colabora com a ampliação do sistema teatral da cidade. Uberlândia já possuía grupos em atividade desde o início dos anos 1980, reunidos em torno da Associação de Teatro de Uberlândia (ATU). Em fins da década de 1990 e início de 2000, com a ampliação do quadro docente do Curso de Teatro da UFU, o sistema teatral ganha ainda mais vitalidade com a criação e a consolidação de espaços-sedes – tais como a Escola Livre do Grupontapé, o Espaço da Trupe de Truões e o Palco de Arte do Uai Q Dança – e a contínua formação de grupos. A universidade exerce papel fundamental nesse processo.

Além desse movimento, a cidade começa a receber com regularidade a passagem de vários coletivos de teatro e dança por Uberlândia por meio de leis de incentivo e projetos de fomento à circulação. Os grupos de pesquisa, coordenados pelos professores dos cursos de Teatro e Dança (criado em 2010), produzem espetáculos, performances, desmontagens e teorias sobre a cena contemporânea que ecoam na cidade e Região.

Artigo recebido em 05/04/2014

Aprovado em 29/04/2014

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Getúlio Góis de. *Cartografia de um processo: o processo criativo do espetáculo 'A Saga no Sertão da Farinha Podre' do Coletivo Teatro da Margem*. Mestrado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Uberlândia, 2012.

BOGART, Anne. *La preparación del director*. Siete ensayos sobre teatro y arte. Barcelona: Alba, 2001.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Nº 19. São Paulo, pp. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CARREIRA, André. Formação do ator e teatro de grupo: periferia e busca de identidade. In: MALUF, Sheila; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs). **Dramaturgia em cena**. Maceió; Salvador: EdUFAL/EDUFBA, 2006. p. 49 – 60.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. *O Teatro Transcende*, n. 12, Blumenau, p. 95 –98, FURB, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural pós-moderna*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2004, pp. 103-133.

LANDAU, Tina. Source-work, the viewpoints and composition: what arte they? In: DIXON, M. Smith & JOEL, A.

Smith (org). *Anne Bogart: viewpoints*. New York: Methuen Drama, 1996, pp. 13-30.

LEITE, Luiz Carlos; YOSHI, Nádia. Processo de criação do espetáculo Canoeiros da Alma. *Cavalo Louco*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Oi Nós Aqui Traveiz, N° 08, jul. 2010, pp. 12-14.

NUNES, Sandra Meyer. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator. In: ANDRADE, Milton; NINI, Valmor (orgs). *Poéticas teatrais: territórios de passagem*. Florianópolis: Design Editora, 2008, pp. 107-124.

RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). O Festival Teatro D'Outras Terras: apontamentos sobre a matéria de que são feitos os sonhos que vagam mundos. Rio de Janeiro: *Programa da peça A moça e o hipopótamo*. Museu da República, 1993, pp. 9-14.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado*. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TROTTA, Rosyane. *O paradoxo do teatro de grupo*. Mestrado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 1995.