



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Linha de pesquisa: Processos composicionais para a cena

CAÍSA ANTUNES TIBÚRCIO GUIMARÃES

**RESSONÂNCIAS: SILÊNCIO, RUÍDO E
CANÇÃO NA DRAMATURGIA MUSICAL DE *ACHADOUROS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, (UnB) para qualificação de Mestre em Artes Cênicas. Linha de pesquisa: processos composicionais para a cena. Área de concentração: Artes Cênicas. Orientador: Marcus Mota



Secretaria de
Cultura



GOVERNO DE
BRASÍLIA

Esse projeto é apresentado pelo Fundo de Apoio à Cultura.
Secretaria de Cultura e Governo do Distrito Federal.

BRASÍLIA
2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AG963r Antunes Tibúrcio Guimarães, Caisa
Ressonâncias: Silêncio, ruído e canção na dramaturgia
musical de Achadouros / Caisa Antunes Tibúrcio Guimarães;
orientador Marcus Mota. -- Brasília, 2017.
158 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Dramaturgia musical. 2. Processo criativo. 3.
Achadouros. 4. Teatro para bebês. 5. Ressonâncias. I. Mota,
Marcus , orient. II. Título.

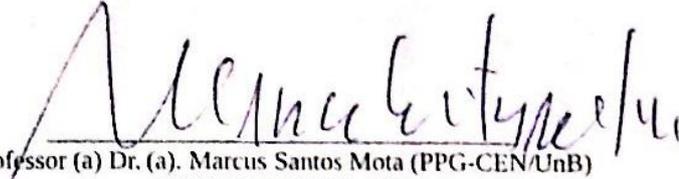


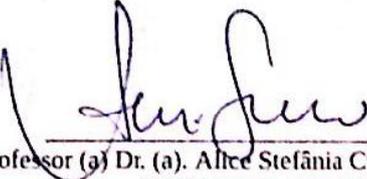
Universidade de Brasília

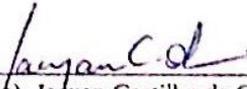


INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**


Professor (a) Dr. (a). Marcus Santos Mota (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)


Professor (a) Dr. (a). Alce Stefânia Curi (PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO


Professor (a) Dr. (a). Jayyan Castilho de Oliveira (UFRJ)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, Brasília-DF, sexta-feira, agosto 04, 2017

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, durante o processo desta pesquisa acadêmica eu me sentia bastante solitária percorrendo um caminho marcado por momentos isolados de leitura, reflexão e escrita. Nesse início tudo me parecia muito distante dos processos criativos e colaborativos vividos no teatro, em que as decisões são coletivas e a criação é compartilhada na sala de ensaio com o grupo e depois com os espectadores. Contudo, no decorrer desses dois anos de estudo fui descobrindo os espaços de troca na academia e me apoiando nos diálogos com os meus colegas, meu orientador, meus professores do curso, os congressos, os livros e os autores referenciados.

Assim, aos que não me deixaram seguir só e me apoiaram, agradeço.

Aos meus colegas de pesquisa e parceiros de trabalho Barbara Benatti, Cristina Leite, Ed Oliveira, Roberto de Freitas, Jamila Gontijo, Jessiara Menezes, Maria Lúcia da Silva, Mônica Leite, João Porto Dias, Denis Camargo, Mônica Tavares, Paula Sallas, Júlia Hering, Fernanda Cabral, Ana Vaz, Chavannes Peclat e Kátia Maffi que foram generosos ao compartilharem comigo seus processos de pesquisa e que, ao seguirem seus caminhos, me encorajaram nessa minha trajetória.

A todos e todas da equipe do PPG-CEN/UnB: à Jéssica Martins, aos professores César Lignelli, Rita de Cássia, Soraia Maria Silva, Alice Stefânia e Marcus Mota que, em suas aulas de mestrado, me fizeram descobrir novos caminhos para a minha pesquisa. Em especial, aos professores Alice Stefânia e Ricardo Dourado (Departamento de Música da UnB) pelas ponderações valiosas na banca de qualificação.

Ao meu orientador, Marcus Mota, obrigada pela paciência, por acreditar em mim e na minha pesquisa, pelas orientações preciosas e, principalmente, por compartilhar todo o seu conhecimento. Aos filósofos e poetas, Manoel de Barros e Gaston Bachelard por me proporcionarem a expansão do meu olhar, a poesia e o lirismo inspirador.

Aos meus familiares que sempre me apoiaram nas minhas escolhas artísticas. Meus pais, Caio Tibúrcio e Helena Antunes que vibraram comigo desde a primeira vez que fiz teatro e depois quando passei no vestibular em Artes Cênicas, pois, sem dúvida, esse apoio e amor incondicionais foram primordiais para eu traçar esse caminho da pesquisa. Ao meu companheiro, Fernando César, por me ajudar nas transcrições das partituras, pela compreensão, amor e apoio, sempre presentes do meu lado. Aos meus queridos filhos, Bento e Dante, por me lembrarem do olhar da infância e, constantemente, me fazerem encarar os obstáculos como se fossem aventuras, me enchendo de coragem. Aos meus irmãos, Lucas

Tibúrcio e Milena Tibúrcio, pelo incentivo, amor e companheirismo. À minha querida tia, Rosana Tibúrcio, pela paciência em ouvir as minhas queixas e divagações, pela revisão cuidadosa e pelo olhar carinhoso com a dissertação.

Às amigas de sempre, Mariana Nepomuceno por me ajudar nas traduções dos textos em francês e, também, junto com Mara Gris, por me darem a certeza de que sempre estariam comigo: amigas de fé. À querida Maíara Ribeiro por todo apoio e ajuda carinhosa em casa e no cuidado com os meus filhos.

Aos meus parceiros e colegas de trabalho, Nara Faria e José Regino, pela nossa parceira criativa, pelas entrevistas, conversas sobre o *Achadouros* e por me cederem seus cadernos de anotações, diários de bordo e desenhos do nosso processo. Aos amigos e colegas de trabalho, Pedro Caroca, Tiana Oliveira, Jana Ferreira e Marcelo Augusto, por acreditarem e apostarem no espetáculo e, assim, possibilitarem esta pesquisa.

Finalmente, agradeço a seção da bolsa de pesquisa do FAC (Fundo de Apoio à Cultura); apoio financeiro fundamental que me proporcionou tranquilidade e paz mental essenciais para realizar a pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a musicalidade do espetáculo *Achadouros* – teatro para bebês –, criada por mim, Nara e José Regino, respectivamente atrizes e diretor da peça, nas fases de concepção, ensaio e apresentações, cuja dramaturgia possui três eixos sonoros: o silêncio, o ruído e a canção, decorrentes de um processo criativo apoiado no trabalho de campo realizado na creche Sibipiruna, de Brasília (DF), e no livro *Memórias Inventadas para crianças*, do poeta Manoel de Barros (2010) e, ainda, em memórias pessoais. Essa análise utilizou vários aspectos estéticos enfrentados na relação assimétrica entre som e imagem, tais como: as ideias de Bondia (2002) sobre experiência; o conceito do drama musical exposto por Meyerhold (1917) e, ainda, a dramaturgia musical estabelecida por Marcus Mota (2008). A pesquisa apoiou-se, também, no pressuposto musical da ressonância, como princípio para a criação, assim exposto por Bachelard (1978,1988). Como base nas teorias ora destacadas e, além delas, esta pesquisa utilizou ainda: a) entrevistas realizadas com a Nara Faria e o José Regino; b) análise de processo criativo da peça, tomando como base os nossos diários de bordo, os roteiros das ações, as memórias de apresentações, a tipificação de depoimentos dos espectadores e uma filmagem do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia musical. Processo criativo. *Achadouros*. Teatro para bebês. Ressonâncias.

ABSTRACT

This research aimed at analyzing musicality in the show *Achadouros* – theater performance for babies – created by myself, Nara, and José Regino, actors and play director, respectively, throughout the conception, rehearsal and performance stages. Its dramaturgy enfolds three sound cores: silence, noise and song, resulting from a creative process based on the field work carried out at Sibipiruna daycare facility, in Brasília (DF), on the book *Invented Memoirs: Childhood*, by the poet Manoel de Barros (2010), and also on personal memories. This analysis drew on several aesthetic aspects addressed in the asymmetrical relationship between sound and image, such as: Bondia's (2002) ideas about experience; the concept of musical drama discussed by Meyerhold (1917); and the musical dramaturgy outlined by Marcus Mota (2008). The study was also grounded on the musical assumption of resonance as a tenet for creation, as described by Bachelard (1978, 1988). Besides the abovementioned theories, this study also used: a) interviews carried out with Nara Faria and José Regino; and b) analysis of the play's creative process, based on our findings duly registered in our log books, the storyboards, the performance memoirs, the typification of audience testimonies and one shooting of the performance.

KEY WORDS: Musical dramaturgy. Creative process. *Achadouros*. Theater for babies. Resonance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cenário <i>Achadouros</i>	30
Figura 2	Primeiro esboço do cenário e figurino de <i>Achadouros</i>	48
Figura 3	Ensaio com sacolas plásticas.....	51
Figura 4	Primeira demonstração do processo criativo.....	54
Figura 5	Esboços para o trabalho com sacolas plásticas.....	57
Figura 6	Iluminuras de Martha Barros.....	58
Figura 7	Cachorro de plástico de Harris.....	59
Figura 8	A construção do cachorro em ensaio.....	63
Figura 9	Primeiro croqui do cenário.....	64
Figura 10	Desenho final do figurino.....	65
Figura 11	Sacolas plásticas e ventiladores no espetáculo <i>L'après-midi d'um Foehn</i> ...	65
Figura 12	Instalação de Daniel Wurtzel com tecidos e ventiladores.....	66
Figura 13	Segundo croqui do cenário.....	67
Figura 14	Esculturas de Khail Chishtee com sacolas plásticas.....	70
Figura 15	Ensaio geral.....	71
Figura 16	Primeira proposta.....	72
Figura 17	Segunda proposta.....	73
Figura 18	Terceira proposta.....	73
Figura 19	Proposta final.....	74
Figura 20	Planta baixa do Cenário.....	76
Figura 21	Estrutura dramática de <i>Achadouros</i>	79
Figura 22	Partitura de <i>Acalanto</i>	82
Figura 23	Cena A chegada ao mundo.....	83
Figura 24	Partitura de encontro dos olhares.....	84
Figura 25	Partitura Olhos Vendados.....	85
Figura 26	Partitura Estranhamento.....	85
Figura 27	Casa inundada em São Paulo em 1999.....	86
Figura 28	Cena da Travessia.....	87
Figura 29	Cena do mergulho na água.....	88
Figura 30	Partitura <i>Caramujo</i>	90
Figura 31	Cena <i>pallet</i>	91
Figura 32	Cena em que brincamos de fazer cachorro.....	93
Figura 33	Partitura de montagem da galinha.....	94
Figura 34	Partitura Galinha	97
Figura 35	Núcleo rítmico de <i>Sibiritipua</i>	98
Figura 36	Cena <i>Vendaval</i>	100
Figura 37	Cena com os bichos vivos que criamos.....	101
Figura 38	Partitura <i>Peixe</i>	102
Figura 39	Partitura <i>Borboleta</i>	103
Figura 40	Cena com as borboletas.....	104
Figura 41	Foto da apresentação no CEPI 714- Creche Olhos d'água.....	114
Figura 42	Foto da oficina na creche CEPI 714- Creche Olhos d'água.....	115
Figura 43	Carta Segredo da Nara Faria.....	131
Figura 44	Diário de bordo da Nara Faria: esboço do cenário.....	136
Figura 45	Desenho de crianças da creche CEPI 714 – Creche Olhos d'água.....	139
Figura 46	Programa do Festival de Teatro para Primeira Infância em Jundiaí/SP.....	140
Figura 47	Programa do V Festival Engatinhando em Londrina/PR.....	141

Figura 48	Primavera do Teatro: Mostra para a Infância e Juventude em Brasília/DF..	142
Figura 49	II Primavera Olhar: Festival Inter de Teatro para Primeira Infância do DF.	143
Figura 50	Prêmio SESC de Teatro Candango: Melhor espetáculo Infantil de 2015.....	144
Figura 51	Divulgação em jornal da Temporada em Brasília/DF.....	145
Figura 52	Divulgação em jornal da Circulação Nacional no Rio de Janeiro/ RJ.....	146
Figura 53	Divulgação em jornal da Circulação Nacional em Belo Horizonte/BH.....	147
Figura 54	Divulgação em jornal do Festival Primeiro Olhar.....	148
Figura 55	Minha carta Segredo	149
Figura 56	Meu diário de bordo – Provocações iniciais.....	151
Figura 57	Meu diário de bordo – Palavras selecionadas.....	153
Figura 58	Meu diário de bordo – Roteiro de ações.....	154
Figura 59	Meu diário de bordo – esboço e medidas das cerquinhas.....	157
Figura 60	Meu diário de bordo – Roteiro dos primeiros exercícios de	158

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Provocações poéticas de Barros nos ensaios de março/2015.....	46
Quadro 2	Percurso desenvolvido em abril de 2015.....	52
Quadro 3	Percurso desenvolvido em maio de 2015.....	61
Quadro 4	Percurso desenvolvido em junho de 2015.....	69
Quadro 5	Percurso desenvolvido em julho de 2015.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

	11
1 RESSONÂNCIA COMO PRINCÍPIO PARA CRIAÇÃO	19
1.1 QUANDO O SILÊNCIO RESSOA	24
1.2 O RUÍDO DAS ÁGUAS	29
1.3 ACALANTO DE INFÂNCIA	34
2 O PROCESSO CRIATIVO	38
2.1 MARCO DE 2015	44
2.2 ABRIL DE 2015.....	46
2.3 MAIO de 2015.....	53
2.4 JUNHO de 2015.....	62
2.5 JULHO DE 2015	70
2.6 AGOSTO DE 2015	75
3 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DO ESPETÁCULO	78
3.1 RECEPTIVO.....	79
3.2 CENA I – A CHEGADA AO MUNDO.....	81
3.3 CENA II – A TRAVESSIA	87
3.4 CENA III – TRANSFORMAÇÕES.....	89
3.5 CENA IV – VENDAVAL.....	99
3.6 CENA V – A CRIAÇÃO.....	100
4 RESSONÂNCIAS NA RECEPÇÃO	105
4.1 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS NO TEATRO PLÍNIO MARCOS – FUNARTE – EM BRASÍLIA – DF.....	109
4.2 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS EM SÃO PAULO E EM SÃO BERNARDO DO CAMPO.....	110
4.3 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS NO RIO DE JANEIRO – RJ	110
4.4 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS EM BELO HORIZONTE – MG.....	112
4.5 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS NO TEATRO SESC GARAGEM BRASÍLIA – DF	113
4.6 ANÁLISE SOBRE AS RESSONÂNCIAS NA RECEPÇÃO SEGUNDO OS DEPOIMENTOS COLHIDOS	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
DESDOBRAMENTO DA PESQUISA	126
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	132
APÊNDICES	150

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa o processo de criação do espetáculo *Achadouros* – Teatro para bebês – nas fases de concepção, ensaio e apresentações do espetáculo.¹ O foco da pesquisa é a musicalidade e a investigação do processo de construção da dramaturgia musical em *Achadouros*.

Achadouros foi criado em 2015 e é resultado do encontro entre mim, a atriz Nara Faria e o diretor José Regino. Primeiro, nos juntamos com a intenção de trabalhar com o livro “Memórias inventadas para crianças”, do poeta cuiabano Manoel de Barros (2010); depois, durante o processo, veio a decisão de fazer um espetáculo direcionado aos bebês de (0 a 3 anos) e, assim, novas estratégias e influências entraram em nosso processo criativo.²

Achadouros é uma montagem teatral que está diretamente ligada à fase da descoberta vivida na infância. Trata-se da história de duas personagens que convidam os espectadores a aventurar-se com elas em seu quintal imaginário. Por meio da exploração da linguagem não verbal e do conceito do uso poético de objetos do cotidiano, propomos uma reflexão sobre a chegada do ser humano ao mundo, com os encontros, as frustrações vividas e a capacidade transformadora e criativa.

A palavra achadouros é título de uma poesia de Manoel de Barros e é uma expressão dada a lugares onde são encontrados vestígios históricos. *Achadouros* foi o nome escolhido para o espetáculo ainda na fase inicial de elaboração do projeto de montagem, quando eu idealizava que essa pesquisa teatral remetesse às lembranças da nossa infância, aos nossos baús de memórias inventadas e vividas, aos nossos “achadouros da infância”.³

Nessa referida poesia Barros (2003) diz:

¹ Site do espetáculo: www.achadouros.com

² O livro “Memórias inventadas para crianças”, no qual nos baseamos, é uma coletânea de poesia, selecionadas para o leitor infantil. A editora fez uma seleção para crianças a partir de dois outros livros em que o autor fala sobre a sua infância: “Memórias inventadas – a infância” e o segundo volume “Memórias inventadas – segunda infância”.

³ A poesia *Achadouros* está presente no livro “Memórias inventadas – a infância”. Talvez pelo seu final surpreendente, essa poesia não foi colocada na coletânea direcionada para crianças.

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas (BARROS, 2003, p. 14).

A poesia de Barros sempre causou um efeito arrebatador em mim; me encantam os resultados que o poeta consegue produzir nos leitores e, durante anos, a riqueza e originalidade do seu procedimento criativo me instigaram. Os alargamentos poéticos, os fluxos de encantamento, as sensações de rupturas, os vazios e o êxtase que eu sentia ao ler a obra desse poeta me motivaram a propor à Nara Faria e ao José Regino uma montagem teatral inspirada no seu livro infantil: “Memórias inventadas para crianças” (BARROS, 2010).

Primeiramente, eu, Nara e o José Regino tínhamos intenção de percorrer o imaginário de Barros, investigar os caminhos criativos do poeta e tentar trazer para a cena as diversas possibilidades poéticas que o autor suscitava em nós. Depois que iniciamos esse processo, o diretor José Regino propôs que fizéssemos essa montagem para bebês de (0 a 3 anos). Na época, José Regino já tinha uma pesquisa direcionada aos bebês em outros dois espetáculos: “Alma de Peixe” (2008) e “Panapanã” (2010) e a ideia de montar *Achadouros* para bebês veio porque, para Regino, a poética de Barros está intimamente ligada à linguagem de teatro para bebês e à primeira infância. Sobre esse aspecto o diretor afirma:

A linguagem sensível do Manoel de Barros, de falar do universo que o cerca de uma forma muito própria e clara é muito próxima a primeira infância, aonde a criança está lidando com o corpo e com o mundo a sua volta, sendo guiada pelo sentido, pela forma com que ela se sente e assim vai construindo a sua visão do mundo. A experiência da criança é construída a partir do sentir e o Manoel fala de maneira muito clara das coisas que ele sente. O sentir do bebê está muito próximo ao que dá sentido à poesia de Manoel. (REGINO, 2016).

Percebo que, Barros (2010), a sua percepção do mundo, a forma com que ele absorve suas experiências são motes para sua criação e, da mesma forma, José Regino dizia que no teatro voltado para bebês o caminho para explorar a descoberta do mundo e o compartilhamento de uma experiência podem gerar uma troca potente com os bebês.

Convencidas diante da motivação do nosso diretor, aceitamos esse desafio. Para mim e para Nara esse seria o nosso primeiro espetáculo direcionado para bebês e essa experiência nos colocou diretamente em contato com uma linguagem nova, que tem especificidades e que, principalmente, exigiu de nós um trabalho diferente de atriz. O desafio de fazer teatro para bebês também nos fez investigar, de maneira mais delicada, os recursos musicais, o silêncio, o ruído e as sonoridades a serem exploradas.

O espetáculo foi criado de maneira coletiva apesar de Nara e eu trabalharmos muitas vezes sozinhas, propondo cenas, canções e o uso de alguns objetos cênicos. Foi um processo colaborativo em que os ensaios eram realizados de segunda a sexta e o diretor José Regino nos acompanhava duas ou três vezes durante a semana. Assim, a dramaturgia, a encenação, o cenário, o figurino e as criações musicais nasceram a partir das improvisações, do trabalho de observação e pesquisa que fizemos com bebês.

Portanto, esse foi um processo em que eu e Nara podemos trabalhar de maneira bem autônoma nas criações das músicas e por isso, a musicalidade está completamente relacionada com a criação das cenas. Esse processo resultou em uma dramaturgia musical construída coletivamente e ligada aos aspectos gerais de toda a encenação.

Para mim, essa criação musical coletiva foi singular me despertando para uma investigação teórica sobre essa experiência. A presente dissertação nasceu, portanto, da minha curiosidade e necessidade em pesquisar quais as relações possíveis entre música e teatro e como se dá a construção da musicalidade na cena. Naturalmente, durante o percurso do estudo, delimiti melhor o campo de investigação e me concentrei na perscrutação da dramaturgia musical de *Achadouros*.

Para tanto, utilizei métodos múltiplos de pesquisa⁴; um método de pesquisa híbrido em que trabalhei com: entrevistas realizadas com Nara Faria (2016) e José Regino (2016); análise de processo criativo, me debruçando sobre os nossos diários de bordo (ANEXO II e APÊNDICES II a VI); roteiros das ações, memórias de apresentações,

⁴ Expressão utilizada por Bachelard no livro “A epistemologia”, em que o autor defende o não uso de um método pré-existente à pesquisa, mas propõe a construção de um método a partir de um pensar intrínseco à própria realização da pesquisa (BACHELARD, 2006, p.138).

tipificação de depoimentos dos espectadores e a análise de uma filmagem⁵ do espetáculo realizado no dia 19 de fevereiro de 2017, no Teatro SESC Garagem, em Brasília.

A criação de *Achadouros* partiu então de três motes:

a) A poesia de Manoel de Barros, especialmente as publicadas no livro “Memórias inventadas para crianças”;

b) As cartas segredos⁶ escritas por mim e Nara (APÊNDICE 56 e ANEXO 44);

c) O trabalho de campo com observações e compartilhamento do processo criativo com crianças e bebês da creche Sibipiruna⁷, em Brasília;

Além desses três eixos temáticos alguns vídeos artísticos, notícias de jornal, vídeos de crianças e bebês contribuíram para a criação desse espetáculo. Esse material dialogou com os nossos diários de bordo, anotações, discussão de criações de outros artistas, comentários de livros e filmes; referências que construíram uma espécie de repertório, acervo de imagens que nos interessava e que desempenharam um papel auxiliar para nossa pesquisa, como meios de reflexões, dúvidas, problematizações e inquietações.

A partir dos rastros, das relações entre esses documentos, busquei remontar os nossos raciocínios artísticos. Nesse sentido, percebo um caráter fenomenológico nos métodos utilizados nesta pesquisa, pois os documentos da experiência criativa, utilizados para o espetáculo, serviram de guia para este estudo.

Dediquei-me a essa investigação a partir do material recolhido entre abril de 2015, quando iniciamos o processo de criação de *Achadouros*, até o dia 8 de agosto de 2015, data da estreia da peça. Os depoimentos dos espectadores foram recolhidos durante as apresentações nos anos de 2016 e 2017 e o espetáculo registrado em vídeo e usado como referência para análise foi a nossa 67ª apresentação, em 2017.

Apesar da delimitação cronológica do material a ser analisado, os documentos utilizados são de alguma maneira processuais. Nós continuamos apresentando *Achadouros* em festivais e circulações e esse processo desestabiliza mesmo que sutilmente a pesquisa, pois constantemente as experiências de cena propõem questões para a pesquisa, e as reflexões

⁵ Vídeo completo do espetáculo *Achadouros* – Teatro para bebês está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U77iHNxDpx4>

⁶ A carta segredo foi resultado de um exercício proposto de diretor José Regino no início do processo criativo. A proposta era que eu e Nara escrevêssemos uma carta direcionada a um bebê para compartilhar uma experiência importante das nossas vidas. As duas cartas posteriormente produziram a cena que foi motivadora e importante para definir toda a encenação do espetáculo.

⁷ Sibipiruna é uma creche particular que atende crianças e bebês a partir de 6 meses até 5 anos de idade. Localiza-se na SHCGN 715 BL A – Asa Norte, em Brasília.

teóricas alteram a experiência da cena. Esse processo instável tem sido um eterno movimento de escolha, de dar voz ou não as questões que surgem no meio do caminho.

Portanto, do ponto de vista metodológico houve também a necessidade de traçar um caminho que contemplasse essa natureza processual e dinâmica, característica de uma pesquisa com pensamentos e ações interligadas. Ocorreu nesse processo, uma mutabilidade em que o papel duplo de artista e pesquisadora, trazia para a pesquisa um movimento que se auto alimentava e que, muitas vezes, parecia não ter fim.

Eu me propus a investigar uma prática, e, nesse contexto, isso implicou em localizar a gênese dessa prática, a gênese das cenas, as matrizes imagéticas e teóricas. A partir dessa relação que estabeleci entre espetáculo e processo foi possível notar que na gênese, na intimidade de um espetáculo teatral, há uma movimentação intensa e outras inúmeras possibilidades de criação.

A matriz poética de *Achadouros*, que chamo aqui de cena-gênese é uma imagem fundadora que deu início à etapa de criação das cenas. Nessa direção, Fayga Ostrower (1990) já havia percebido a recorrência do uso de imagem primária em processos criativos, uma imagem da qual todas as outras imagens decorrem. Segundo a autora os artistas constantemente “formam imagens referenciais que funcionam ao mesmo tempo com uma espécie de prisma para focar os fenômenos como medida de avaliação” (OSTROWER, 1977, p. 58).

Assim, ao analisar a gênese de *Achadouros* é possível notar o processo do desenrolar das intenções que se convergiram em uma ideia geradora, às vezes nebulosa, que foi se revelando, clareando e solidificando no decorrer da criação e montagem da peça e fica claro que a montagem é um processo de buscas e de descobertas abrangentes.

Por outro lado, a crítica genética é um método que se dedica a esse tipo de investigação; é uma metodologia que trata de destrinchar os percursos de fabricação e, portanto, é também uma abordagem referencial nesta pesquisa. Cecília de Almeida Salles (2008) afirma que a crítica genética é um campo interdisciplinar, uma perspectiva que vê o espetáculo teatral em processo e, assim, complementa:

É feito um acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica. A atenta observação dos documentos propicia o estabelecimento de relações entre as informações oferecidas pelos documentos, assim como entre os documentos e a obra entregue ao público (SALLES, 2008, p. 54).

A análise das gêneses de *Achadouros* foi importante para perceber os caminhos traçados no processo criativo, mas, principalmente, porque me auxiliou na investigação da dramaturgia musical, pois me permitiu ver os diversos componentes do ato criador e a combinação das relações entre imagem e som. Esse imbricamento é o movimento da criação e essa análise permitiu que eu tivesse a percepção de como a musicalidade foi construída e sua importância em *Achadouros*.

James (2003) ao buscar novos modelos de pesquisa em artes afirma que ao longo dos tempos, artistas e *designers* pouco refletiam sobre seus processos de criação. Eles produziam e deixavam para os espectadores, críticos, musicólogos, historiadores de arte a interpretação e a extrapolação sobre os processos criativos. James (2003) se vale da *art based research* e afirma ser esse um modelo que encoraja os alunos a fornecer evidências e documentação de fontes primárias para futuras gerações de pesquisadores em arte. Segundo James:

Os conceitos tradicionais de metodologia de pesquisa parecem estranhos a muitos artistas. Assim, um dos desafios iniciais é a utilização da reflexão sobre o processo para estruturar um quadro metodológico próprio. Um método em que os alunos refletem sobre seu progresso (JAMES, 2003, p. 19. Tradução desta autora)

Essa análise do processo criativo de *Achadouros* como caminho metodológico foi, portanto, fundamental, pois a pesquisa configurou-se como retomada de uma experiência criativa, como tentativa de organizar um conhecimento adquirido na prática para levar a uma auto-observação, uma necessidade de enxergar meu pensamento e o do grupo no qual estou inserida.

Nesse sentido, a fenomenologia da percepção apresentada por Merleau-Ponty (1999) também me possibilitou um olhar investigativo interessante. Pois, para esse autor, a fenomenologia é a busca de apreender a história em estado nascente, a essência das coisas vividas e a tentativa da descrição pelo fluxo das experiências.

E assim, analisei e analiso fenômenos vivenciados à medida que o fenômeno teatral é a matéria vivenciada da qual extraímos nossa experiência. Nesse contexto, *Achadouros* é então um fenômeno experienciado pelo meu corpo em estado de criação e por isso, também, metodologicamente nesta pesquisa, a percepção de mim mesma dentro do processo foi um aspecto bastante relevante. Na reflexão de Merleau-Ponty (1999) o corpo é o primeiro plano para a percepção de um fenômeno; é o sujeito da percepção de um fenômeno. O autor afirma:

Por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo "coisas". Assim "compreendido", o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

Portanto, as minhas memórias e reflexões sobre o meu corpo em criação foram e são matérias relevantes nesse processo de análise. O meu corpo, sendo o sujeito da percepção desse fenômeno criativo, valida uma análise feita sob o ponto de vista da intimidade da criação; meu corpo permite falar de como a matéria-prima privada migra para o espaço público da cena, dos deslumbramentos, da recriação das memórias, das aberturas poéticas, das paixões marcadas pelas singularidades de cada componente e das nossas buscas pessoais como artistas.

A percepção desse fenômeno criativo por meio do corpo não se encontra na experiência de criação do espetáculo ou na reflexão sobre essa criação, isoladamente, mas surge, também, da relação que se estabeleceu entre a reflexão e a experiência. Foi justamente essa relação que trouxe a percepção mais complexa do fenômeno. No caso desta pesquisa, essa relação se aplica à execução e criação de *Achadouros* e à investigação sobre o processo criativo e a análise do espetáculo.

Nesse sentido, Merleau-Ponty (1999) também recusava a separação entre sujeito e objeto, alma e corpo entre a consciência e mundo. Assim, a dicotomia clássica entre sujeito e objeto é ultrapassada, nesta pesquisa, pela união entre o corpo que pesquisa e o corpo que é pesquisado. O sujeito e objeto se fundem, pois o objeto é parte de uma experiência vivenciada por mim – sujeito –, o que abarca o meu exercício como atriz – criadora e pesquisadora.

Por se tratar de uma experiência composta por essa teia de sentidos relacionados à metodologia utilizada nesta pesquisa, isso envolve o sujeito poético ligado ao objeto criativo e, ao mesmo tempo, mostra o distanciamento desse objeto na análise da experiência.

Diante disso tornou-se necessário que a pesquisa fosse dividida em quatro etapas distintas com situações e ferramentas específicas: conceitualização, contextualização e delimitação da temática; descrição e análise do processo criativo de *Achadouros*, análise do espetáculo e, por fim, análise da devolutiva dos espectadores. Essa pluralidade metodológica faz parte de um mesmo contexto geral de estudo e proporciona riqueza à pesquisa que pôde ser compreendida em sua totalidade pela especificação de cada uma dessas etapas.

E assim, no primeiro capítulo tratei dos três eixos musicais explorados em *Achadouros*: o silêncio, o ruído e a canção. Esses eixos foram conceitos introdutórios

importantes para a análise do processo criativo do espetáculo e também permearam as questões da musicalidade e de como ocorrem as relações entre som e imagem na cena. Trabalhei, neste capítulo, com a ampliação metafórica do conceito musical de ressonância e como a utilização da ressonância resulta como princípio criativo de *Achadouros*.

No segundo capítulo apresentei como os conceitos de silêncio, ruído e canção foram trabalhados na cena. Fiz uma análise mensal do processo e o mapeamento das decisões criativas, explorando alguns aspectos pertinentes à construção dramaturgica, à atuação e à criação musical.

No terceiro capítulo investiguei o espetáculo e sua criação a partir do estudo e descrição estrutural das cenas, da dramaturgia musical e dos recursos cênicos utilizados.

Por fim, no quarto e último capítulo tratei das ressonâncias nos espectadores, a partir da análise de alguns depoimentos dos espectadores, verificando, também, as relações desses depoimentos com o nosso processo criativo.

Para concluir aponto para a dificuldade que encontrei em obter parâmetros de pesquisa que visassem à compreensão de um fazer científico a partir do próprio contexto produtivo e, a partir disso, propus reflexões sobre as relações entre a intérprete e a pesquisadora/observadora; questões tão necessárias para as artes cênicas.

Pontuo também para a peculiaridade de uma pesquisa que pertença ao campo de teatro para bebês, um gênero novo e ainda em construção e finalizo este estudo anunciando os desdobramentos desta pesquisa, os outros caminhos possíveis pelos quais me interessa a fim de prosseguir na exploração da musicalidade na cena e na investigação da dramaturgia musical.

1. A RESSONÂNCIA COMO PRINCÍPIO PARA A CRIAÇÃO

"ESSES DELÍRIOS IRRACIONAIS DA IMAGINAÇÃO FAZEM MAIS BELA A NOSSA LINGUAGEM"

(BARROS, 2010, P14)

Fonte: arquivo Achatourous, foto de Carolina Merat (2017)



Neste capítulo, discuto os conceitos e noções musicais que utilizei na análise do processo criativo de *Achadouros* e da apresentação do espetáculo. Como premissa, para destrinchar a dramaturgia musical do trabalho em questão, foi importante pontuar que entendo a musicalidade como um conceito interdisciplinar que não se limita apenas à execução de uma técnica musical ou à aprendizagem e ao treinamento de requisitos técnicos da música.

A musicalidade não foi aqui compreendida como ações individuais dentro do espetáculo, mas sim como uma ação em rede em que cada elemento estético explorado operou em conjunto com os outros elementos que constituíram o espetáculo. Essa foi uma noção fundamental que permeou o processo criativo de *Achadouros*, pois os treinamentos vocais, a exploração sonora dos objetos, a busca pelo silêncio, as criações das canções tiveram uma importância operacional durante as rotinas de ensaios e deram um sentido de coesão para a montagem.

Roesner (2014) apresenta o termo musicalidade como um dispositivo estético, um conceito que cobre uma gama de aspirações no teatro e na música. Trata-se de uma qualidade de perspectiva em que a atenção é dada aos aspectos sonoros da linguagem, às estruturas rítmicas do movimento ou ao desencadeamento intrínseco da cena, por exemplo.

A musicalidade entendida dessa forma serve, portanto, para divisar as subjetividades das relações com o corpo, com o tempo e com o espaço em *Achadouros*. Trata-se de uma mudança de ênfase dada à análise da criação que possibilitou uma percepção alargada do processo criativo em questão e foi fundamental para a análise da dramaturgia musical.

Schafer (1991) também trabalha com essa noção de musicalidade, e escuta o mundo como uma composição musical macrocósmica e, sob esse ponto de vista, tudo é música. Na contemporaneidade, o teatro voltou a olhar a música para além da música formalizada com tal; a olhar e escutar o gesto, o movimento, a luz, a imagem como som permitindo observar a vasta gama de aspectos do processo criativo como expressões de musicalidade.

A construção da dramaturgia musical em *Achadouros* estava ligada às explorações vocais, às estruturas rítmicas das ações, ao desencadeamento das improvisações e cenas criadas. Tínhamos clara intenção de explorar a composição musical, os ruídos e o silêncio como materiais essenciais, como estratégias poéticas e princípios para o trabalho.

Contudo, a musicalidade não era verbalizada por nós como dispositivo estético, mas existia, claramente, a “noção”⁸ comum de explorar sonoramente os objetos, a busca pela construção gradual do ambiente musical, a exploração de cantar em ação cênica, o entendimento do silêncio e dos ruídos como recursos de musicais para a cena. Foi uma “noção” (ICLE, 2015) que esteve presente em *Achadouros* além do que era dito conceitualmente e formalizado durante o nosso processo de criação da peça.

A investigação de como a dramaturgia musical foi traçada, de como são as relações entre som e imagem em *Achadouros* me levaram ao entendimento de que a ressonância foi um princípio de criação importante utilizada por nós durante esse processo, pois foi um princípio poético e metodológico que possibilitou a sedimentação dos eixos musicais e nos permitiu falar e compartilhar nossas experiências com os bebês.

Em música, a ressonância é um parâmetro fundamental para a produção de um som contínuo e varia de acordo com a forma, tamanho e material do corpo que recebe a onda sonora. Um instrumento musical é, por exemplo, formado pela corda, que gera a onda sonora e pela caixa onde essa onda ressoa.

Portanto, o som vive e morre por meio da ressonância. Um som que não tem caixa de ressonância morre rapidamente (JOURDAIN, 1997). Desse modo, o som é um movimento de onda que faz vibrar os corpos e, para que uma onda sonora dure bastante tempo, é necessário que haja uma boa caixa de ressonância.

Teorias musicais procuram explicar os sistemas vibratórios dos instrumentos e a maneira como as vibrações produzem diferentes timbres a partir da caixa de ressonância desses instrumentos musicais ou do nosso corpo. As ressonâncias, então, se definem também como a maneira em que um corpo transmite ondas sonoras e como uma espécie de reação ao som produzido.

Essa investigação sobre as ressonâncias me levou à leitura da obra de Gaston Bachelard (1978, 1988). O filósofo trabalhou com a fenomenologia da imaginação criadora e buscou uma comunicação com a “consciência criante do poeta” para se referir à imaginação criativa (BACHELARD, 1988, p. 1). O autor se interessava pelos instantes em que os leitores estavam envolvidos por um objeto artístico e afirmava que esses momentos eram decorrentes

⁸Aqui a palavra noção é colocada como um conceito operacional de acordo com o exposto por Icle (2015). Ao tratar de processos criativos e estudos da presença cênica, algumas ideias são recorrentemente usadas pelos atores para designar uma lógica interna dos processos criativos que ainda não representam um conceito formal, mas que funcionam muito bem dentro daquele contexto de criação, e compõem o processo, seus objetivos, suas referências artísticas. A esse tipo de comunicação, Icle (2015) chama de noção.

do processo de ressonância, classificando essa ressonância como o estado do ser em devaneio; o estado de poesia; o olhar do artista; o olhar da criação.

Bachelard (1978) também afirma que as maneiras arrebatadoras em que somos tomados por uma imagem poética são decorrentes dos fenômenos de ressonância e despertam a criação poética. Segundo o autor:

Nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo... A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser, da repercussão (BACHELARD, 1978, p. 187).

As imagens, os sons, as palavras poéticas, a que somos submetidos, ressoam, enraízam-se em nós e transformam-se em novas criações, em um novo ser com novas referências estéticas e se manifestam como uma nova expressão criadora. A partir da identificação do receptor com o objeto artístico ou até com a manifestação da poética da vida, ocorre a multiplicidade de ressonâncias que se desdobram.

Ou seja, percebi que a ressonância era também um caminho de reflexão sobre uma experiência e que assim como acontece em Manoel de Barros (2010) o efeito do mundo sobre nós pode ser um mote poético. No livro “A poética do devaneio” Bachelard (1988) fala sobre como as ressonâncias sucedem em diferentes níveis em um resultado poético:

Quando se toma um poema como instrumento de análise para medir suas ressonâncias em diferentes níveis de profundidade, com frequência se conseguirá avivar devaneios abolidos, lembranças esquecidas. Com uma imagem que não é nossa, com uma imagem por vezes bastante singular, somos chamados a sonhar com profundidade. O poeta tocou no ponto certo. Sua emoção nos emociona, seu entusiasmo nos reergue (BACHELARD, 1988, p. 120).

Segundo Lassus (2010) Bachelard é um filósofo fundado sobre o sentido da escuta e para ele cada imagem tem uma vida própria, uma matriz sonora que consiste um universo onde o som e, antes disso, o ritmo dão origem a novas imagens. A partir do modo ativo de consciência “criante” despertado na audiência⁹, esta é capaz de fazer um apelo ao uso da imaginação.

Assim, entendo que esses estados de arrebatamento, as ressonâncias, os chamados estados do “ser em devaneio”, foram os pontos de partida para o processo criativo de

⁹ Utilizo a palavra audiência para enfatizar o aspecto sonoro da recepção.

Achadouros. Verifiquei que a opção de fazer teatro para bebês a partir da poesia de Manoel de Barros (2010) e a partir da troca e da reflexão das nossas experiências, foram, também, processos de ressonâncias que nos impulsionaram.

Esse aspecto da ressonância também é comentado por Kandinsky (1996, p.56). Para o autor, a ressonância é o “som fundamental interior”; é quando o objeto artístico consegue ser a transposição da intimidade do artista e ressoa em forma, movimento, som, sensação. O autor parte da ideia de que o ser humano tem o “princípio da necessidade interior”: uma necessidade de criação, um princípio de ressonância que depende da personalidade do artista, da sua cultura e da conexão com os elementos universais e atemporais da arte.

Freitas (2012) realizou um estudo comparativo entre diferentes linguagens artísticas e afirma que as ressonâncias entre objetos artísticos distintos estão diretamente relacionadas com o conceito de simpatia. Para esse autor a simpatia é uma das similitudes possíveis entre objetos artísticos, tanto em um movimento recíproco espontâneo, quando comparada com trabalhos de autores que não se conheceram e que não viveram no mesmo período histórico, quanto em uma ação voluntária em que a ressonância se torna um princípio de criação como no caso do processo criativo em questão.

Nesse sentido a simpatia, ou a associação emocional vai sempre comportar uma ressonância entre diferentes elementos e poéticas teatrais que se aproxima, harmoniza e suscita um movimento interior de reação que faz com que as coisas se assemelhem e ressoem no receptor de maneira similar. Assim, as ressonâncias podem surgir desse contato virtual entre objetos artísticos, entre artistas e a partir de uma reflexão sobre procedimentos criativos, métodos, linguagem e processos criativos.

Para a física, a ressonância é um fenômeno que acontece quando um corpo recebe energia com a frequência igual a uma de suas frequências naturais de vibração. Henrique (2002, p. 19) em sua investigação de acústica musical afirma: “A ressonância consiste na geração de vibrações de grande amplitude num sistema pela aplicação de uma força periódica cuja frequência é igual ou próxima da frequência própria do sistema.”

Ou seja, a similitude física da frequência, ou a chamada simpatia de Freitas (2012) é necessária para que aconteça a ressonância. Sob esse ponto de vista fica notável que ressonância é quando a mesma frequência soa novamente, quando ressoa por semelhança.

Portanto, o uso da ressonância nesta pesquisa se estabelece na interseção entre seus sentidos gerais ora apresentados e a partir da observação do procedimento criativo utilizado durante a montagem de *Achadouros*. Apoio-me no pressuposto musical da

ressonância, como um conceito poético e metodológico de fundamental importância para a criação. Entendo que a ressonância é um elemento da linguagem musical que foi ampliado metaforicamente como princípio de criação percebido no processo de criação de *Achadouros*.

O processo criativo é visto, portanto como um percurso sensível de coleta, de escuta, abertura para aquilo que, de alguma maneira, ressoou em nós. A criação artística parte do eco do mundo em nós, do que encontramos de similitudes, empatias e semelhança em nossas frequências.

Assim, associei os três eixos musicais utilizados para a criação da dramaturgia musical – o silêncio, o ruído e a canção – aos três princípios de ressonância utilizados na criação de *Achadouros* que são:

- a) O silêncio como ressonâncias à poesia de Barros (2010);
- b) O ruído como ressonância das cartas segredo (ANEXO 1 e APÊNDICE I);
- c) A canção e as composições musicais como ressonância das memórias do trabalho de campo nas creches.

Esses três eixos musicais teceram a dramaturgia musical de *Achadouros* de maneira relacional, não foram trabalhados de forma independente. Apesar de terem sido dispostos separadamente a fim de facilitar o entendimento desse processo de construção, como será possível perceber nos tópicos seguintes, esses eixos musicais traçam uma rede interacional para compor a teia dessa dramaturgia musical.

Neste capítulo trato especificadamente da ressonância nos sujeitos criadores e os três eixos musicais foram mais bem desenvolvidos nos subtópicos seguintes. Contudo, irei tratar das ressonâncias na recepção mais especificadamente no quarto capítulo deste estudo.

1.1 QUANDO O SILÊNCIO RESSOA

*“Só uso a palavra para compor meus silêncios”
“Quando eu nasci o silêncio foi aumentado”
(BARROS, 2010).*

Em *Achadouros* optamos por explorar, entre outras coisas, a poética do silêncio e as leituras das poesias de Barros (2010), do livro "Memória inventada para crianças", nos trazia essa sensação de silêncio.

A expressão “sensação”, utilizada por mim, pode ser entendida como a apresentada por Merleau-Ponty (1999, p. 23) quando afirma que a sensação é “a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo.” Assim, a leitura da obra de

Barros (2010) nos afetou e nos levou à busca de uma experiência de silêncio, a partir dessa sensação de silêncio.

O silêncio não foi explorado por nós apenas como a ausência de som ou como pausa musical, pois essa ideia de silêncio já havia sido questionada por Cage (1961), nos anos 50 e 60 do século XX. O autor afirmou que o silêncio não existe, pois sempre há algum som sendo produzido. Depois de sua experiência na câmara anecóica da Universidade de Harvard em 1950,¹⁰ Cage (1961) relatou ter ouvido um som grave, decorrente de seus batimentos cardíacos e da circulação sanguínea e, outro som agudo, decorrente de seu sistema nervoso. Ou seja, para esse autor, o silêncio não existe.

Em *Achadouros* o silêncio, o ruído e o som se mesclam e o silêncio não é visto por nós como oposição ao som, ele está presente no som, está no invisível, se mostra como fenômeno no estilo da ação, na profundidade da intenção, pois “nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1961, p. 135).¹¹

Nesse aspecto, o silêncio, foi muitas vezes entendido por nós como o tempo da ressonância. O tempo necessário para a percepção da poesia em nossa criação. Wisnik (1989), afirma que o som é onda que oscila entre os momentos de repouso e reiteração e relaciona o movimento do som ao desenho do Tao oriental: *yang*/ação e *yin*/repouso.¹² O autor entende que, na ausência de som, sempre tem a presença de som e, na presença de som, também há ausência. “Uma onda sonora é formada de um silêncio que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro... o som é a presença e a ausência, e está por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (WISNIK, 1989, p.189).

De maneira análoga à Wisnik (1989) Cage (1961) afirma que não há som sem pausa, pois o som está sempre permeado de silêncio, que o silêncio é parte constituinte do som; é o contraponto contínuo do som. Todos os sons, ruídos, músicas ou expressões vocais começam e terminam com o silêncio.

¹⁰ Sala à prova de som, com isolamento de ondas sonoras, eletromagnéticas e de ruído externo (CAGE, 1961).

¹¹ Todas as traduções da língua inglesa são de minha responsabilidade e tradução.

¹² O jogo conjunto yin-yang em eterna mutação determina o equilíbrio de todos os pares, ou dos pares de conceitos que constituem uma unidade polarizada, como por exemplo: masculino/feminino, corpo/espírito, consciente/inconsciente, ideal/realidade, direita/esquerda, governo/oposição, acima/abaixo, galhos/raízes, doce/salgado, dia/noite, etc. Nessa dinâmica, cada polo tem valor idêntico ao outro, os polos se complementam e se necessitam mutuamente.

Nessa direção, trabalhamos com o silêncio poético, a experiência do silêncio, a sensação de silêncio, o esvaziamento, a atuação voltada para recepção e escuta, pausas, respirações, contemplação e abertura para o encontro com a audiência.

Acredito que esses silêncios são como os espaços que Barros (2010) abre para o invisível. O silêncio é uma ressonância que o poeta deixou em nós, é o espaço que o autor abre para a imaginação criadora do leitor, para as ressonâncias e apreciações meditativas.

Portanto, a vivência do silêncio em *Achadouros* está na poética do não explícito de Barros (2010), está no implícito, na suspensão. O silêncio está no hiato entre a palavra e a imaginação, no estado de contemplação frequentemente referenciado nas paisagens de natureza do poeta pantaneiro.

Galharte (2007) estuda o silêncio na poesia do poeta Manoel de Barros e afirma:

Notei que a poética manoelina se interessava não só por autores afeitos ao silêncio, mas também por imagens de quadros modernos, bem como paisagens do Pantanal. Todos esses elementos se enquadravam no mesmo contexto: o silêncio ligado à visão (GALHARTE, 2007, p. 4).

Esse silêncio ou estado meditativo da poesia de Barros (2010) está intimamente ligado ao invisível. Cage (1961), em suas discussões sobre o silêncio, também faz referência ao que está escondido e afirma que o silêncio está próximo da sensação de liberdade.

Dessa forma, percebo que o "estado de devaneio" de Bachelard (1988) que é decorrente das ressonâncias dos objetos poéticos em nós também está relacionado com a sensação de abertura para o invisível, das sensações de silêncio apresentadas por Barros (2010) e Cage (1961).

Em *Achadouros*, nos foi exigido essa qualidade de presença meditativa, uma abertura para recepção e uma atuação observadora. Trabalhamos com pausas, respirações, e ênfase na reação. Optamos também pela linguagem não verbal para colaborar com a ênfase dada ao silêncio. Assim, a ausência de texto falado ou cantado não foi apenas uma opção estética, mas também um caminho de musicalidade.

A ausência da palavra em *Achadouros* foi decorrência da nossa entrega à palavra de Barros (2010); a poesia gerando silêncio e o silêncio gerando poesia em cena. Assim, a poesia de Barros (2010) nos levou ao silêncio como um dos eixos da concepção sonora em *Achadouros*.

Buscamos produzir sentido sem as palavras Barros (2010), mas trabalhando sua poética, com o ritmo da contemplação e com seus momentos de silêncio e abertura poética

para a ressonância, usando o silêncio e as pausas como parte do ritmo de contemplação sugerido pela poética desse autor.

Ao vivenciar os desafios de atuar sem texto falado, José Regino, diretor de *Achadouros*, sempre nos alertava que o foco da ação cênica deveria estar na reação. O jogo das cenas era vivenciado no campo das ações e das reações entre mim, Nara e a audiência. A indicação dada era de se deixar contaminar pela ação anterior e, só depois, propor outra ação nova.

Nesse processo, José Regino nos lembrava de que muitas vezes o acento do movimento deveria ser na reação e não na ação, como acontece de costume. Ele dizia: “Hoje em dia, na nossa sociedade, o silêncio é ameaçador, causa desconforto, tem um peso dramático, potente e, portanto, não pode ser banalizado, temos que saber ser instalado na cena” (REGINO, 2016).

Durante os ensaios, eu percebia que dar ênfase à reação conforme orientação do diretor, além de ser um desafio, imprimia outro andamento às sequências de ações físicas executadas. José Regino dizia: “Sempre acentue a reação com a respiração”. Assim, muitas vezes a respiração funcionava como um acento rítmico na reação e gerava variações rítmicas nas sequências de movimento. Os silêncios intrínsecos no ritmo das ações foram elementos organizadores na musicalidade em *Achadouros*. Regino (2017) afirma:

A gente aprende que uma ação requer uma reação com a mesma intensidade e pode-se levar isso para cena e ver que quando um espetáculo para de crescer e para de estar vivo é porque os atores pararam de reagir. Quando eu comecei a experimentar a reação intencionalmente, provocativamente, matematicamente no meu trabalho foi impressionante a diferença. A forma que é dada a reação muda o tom da cena (REGINO, 2017).

A reação, tão enfatizada pelo nosso diretor, configura-se também como a ressonância da ação. Nesse sentido há, nessa montagem, o exercício de uma ação receptiva, adjetivada por mim, de ação silenciosa. Um modo de ação e atuação associada ao fenômeno do silêncio, em que o tal silêncio não implica no cessar da atividade, mas em uma ação expressiva pautada na recepção. A nós é exigida em cena uma quietude, uma serenidade que não se opõe ao movimento, mas caracteriza o modo desse movimento.

Lassus (2010) ao analisar a obra de Bachelard sob um ponto de vista musical a partir do silêncio e dos timbres concluiu que a imaginação criativa surge em consequência de silêncios ativos. Fazendo um paralelo do nosso modo de ação silencioso explorado em

Achadouros com a poética de Bachelard percebe que trabalhamos com esses silêncios ativos que buscam uma interação “criante” com a audiência. A autora afirma¹³:

Esta leitura harmônica é indissociável de uma leitura musical, tendo assim um efeito criador sobre o leitor, que se sente harmonizado pelos ritmos percebidos. As palavras suscitam em si um movimento corporal que conduz o ouvido (cada vez mais refinado) a escutar os ecos das suas próprias vozes interiores (LASSUS, 2010, p.19).

Assim entendo que a poética do silêncio não consiste apenas em espaço de pausa ou de uma elipse meramente gramatical, trata de um silêncio ativo que está relacionado com pensamentos escondidos, espaços de pensamentos secretos e propiciam espaços de infinito devaneio. É o silêncio ativo que se relaciona com o modo ativo do sentir, é quando a “consciência criante” surge e dá lugar ao devaneio. Acredito que é na criação de espaços e silêncios ativos que a audiência é convidada a captar os movimentos e a sonoridade, que, segundo Lassus (2010), são anteriores à narrativa discursiva.

A busca pelo silêncio veio também muito em virtude do nosso trabalho ser direcionado para bebês. Essa especificidade contribuiu também para favorecer a possibilidade da reação e perceber a ressonância em nossa atuação para além da forma. Sobre essa experiência Nara (2016) comenta: “conseguir uma comunicação através do silêncio exige uma cumplicidade muito grande. É muito mais sutil e é diferente de uma comunicação mais mental e verborrágica.”

Portanto, o silêncio em *Achadouros* não se encontra apenas na opção de não usar texto falado ou poesia cantada, ele se encontra nas imbricações das ações, das intenções e reações. Trata-se do silêncio como modo de ação silencioso, de ação que se abre para a alteridade e do encontro com o poeta e também com a audiência. Na musicalidade em *Achadouros*, o silêncio está na abertura para as possibilidades de ressonâncias com os bebês.

¹³ As traduções dos textos em francês foram feitas por Mariana Nepomuceno.

1.2 RUÍDO DAS ÁGUAS

*“Assim cantam os riachos nos contos infantis
inventados pelos adultos”*
(BACHELARD, 1997, p. 35).

Como procedimento para a criação de *Achadouros*, o diretor José Regino solicitou que escrevêssemos uma carta segredo. Essa carta (ANEXO I e APÊNDICE I) deveria relatar uma experiência nossa importante, escolhida para compartilhar com as crianças e os bebês.

José Regino (2016) a partir das suas experiências com o teatro para bebês e a partir do contato que teve em uma oficina com Laurent Dupont, em 2012, um dos precursores dessa linguagem, nos falava da necessidade de ter, como premissa para a criação, uma experiência pessoal importante para compartilhar com os bebês. Foi com essa intenção que o nosso diretor propôs a escrita da carta segredo no início do nosso processo criativo. E, assim, começamos a trabalhar esses exercícios da carta segredo durante o mês de abril de 2015, primeiro mês de ensaio da peça.

Sobre a motivação de propor a carta segredo José Regino (2016) explica:

Eu precisava criar em vocês um mecanismo ou uma ação interna, algo muito necessário também no teatro pautando em ações físicas como é o caso de *Achadouros*. Precisava propor algo que a gente pudesse compartilhar entre nós e a plateia para ampliar os sentidos das cenas criadas. Eu sabia que algumas pessoas já usavam esse tipo de recurso, eu já havia experimentado em outros trabalhos. Pensei que isso iria nos ajudar. Lembro também que pedi para vocês não me contarem o conteúdo da carta, porque assim vocês iriam fazer um esforço para deixar isso se manifestar no corpo e comunicar. (REGINO, 2016).

Coincidentemente, Nara e eu evocamos, nas nossas cartas, a água como um espaço transitório e, a partir das imagens e situações expostas nesse exercício, improvisamos uma cena que contemplava as duas escritas.

Essa foi uma cena-que considero a cena-gênese de *Achadouros*, pois a partir dela definimos toda a encenação. A cena-gênese foi basicamente a travessia das duas personagens entre duas ilhas e, nesse espaço onírico, a água ocupava um lugar de transição. Assim sendo, usamos para representar a ilha 1 uma mesa de madeira que tínhamos no quintal da minha casa, onde ensaiamos, e, para representar a ilha 2, usamos um *pallet* de madeira, conforme ilustra a figura 1.

Figura 1 – Cenário *Achadouros*



Fonte: arquivo *Achadouros*. Foto de Caísa Tibúrcio (2016).

A minha carta segredo tratou das minhas emoções e sensações acerca da gravidez, da maternidade e da minha experiência de dar à luz um bebê dentro d'água. Nara relatou a sua vivência com os índios Karajá na Ilha Santa Isabel do Morro¹⁴. Nas duas cartas, a água foi apresentada como a transição entre dois mundos diferentes: a barriga/mundo fora da barriga e a sociedade branca /a ilha Karajá do outro lado do Rio Araguaia.

Nesse caminho investigativo chegamos à encenação de *Achadouros* em que trabalhamos fortemente com as características poéticas da água materializada em inúmeras sacolas plásticas brancas que desenhavam cenicamente esse espaço aquoso entre as duas ilhas.

Utilizamos cerca de duas mil sacolas plásticas brancas que trazem a poética e a sonoridade do elemento água capaz de se metamorfosear e adquirir diferentes formas. Os ecos da carta ressoavam em nossas ações, dando densidade à cena e, ao explorar as ressonâncias da carta segredo, exploramos musicalmente os ruídos das sacolas plásticas.

¹⁴ Essa etapa de criação com a carta segredo está mais bem detalhada no capítulo que trata da análise de processo criativo de *Achadouros*.

Percebo que esse exercício da carta segredo evocou muitas imagens e sensações inspiradoras desencadeando um processo de ressonância e criação artística, como mencionado por Bachelard (1978) e Kandinsky (1996). Esses ecos dos fenômenos vividos são também chamados por Salles (2006) de imagens geradoras. Segundo a autora:

O artista é profundamente afetado por essa imagem sensível, que tem poder criativo: imagem geradora. Essas imagens que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que proporcionam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento (SALLES, 2006, p. 130).

Portanto, as imagens das cartas segredos, a imagem geradora de Salles (2006) ou a imagem referencial de Ostrower (1977) foram ideias fundamentais em nosso processo. Nara (2016) afirma que “a aldeia, o rio, a ilha foram referências fortes e inspiradoras” e, para mim, tanto a experiência de travessia entre os índios Karajá como a experiência do parto foram grandes motivadoras de criação.

Os segredos das cartas não são explícitos na encenação, eles são cochichados e materializados em ruídos. As ressonâncias dessas imagens foram fundamentais para construção da dramaturgia, para definir as opções estéticas e, conseqüentemente, para a exploração inserção do ruído na dramaturgia musical de *Achadouros*.

Bachelard (1997) investiga a materialização da imaginação íntima da criação. Os quatro elementos – terra, água, fogo e ar – em sua poética são vistos como realidades orgânicas primordiais para a criação artística, são referências estéticas que trazem as características poéticas em um trabalho artístico. O autor interpreta as diversas imaginações materiais da criação conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou a terra e acredita que a imaginação criativa se alia às características poéticas de uma dessas matérias.

Nesse contexto, Bachelard (1997) diz que as águas possuem aspectos poéticos, artísticos e filosóficos e que são repletas de sons, cheiros, cores e formas e vozes. O pensador propõe uma reflexão sobre os desejos e os sonhos da humanidade frente às lembranças e contemplações das águas. O filósofo procura desvendar o que emana da água, na literatura e na poesia e fala dos sons das águas maternas e femininas.

O autor trata, também, da capacidade de transformação da água, elemento que tem o poder de se metamorfosear, podendo ser sólida, gasosa, líquida. Quando líquida, ela pode ter a forma de um copo que a guarda, de um rio grande em movimento, de um lago pequeno represado ou de uma gota que se dissolve por exemplo. “A água essencialmente

metamorfoseia” afirma Bachelard (1997, p.6). A água tem, portanto, a capacidade adquirir formas diferentes.

Pela importância que os simbolismos da água tiveram no processo criativo de *Achadouros* utilizamos nitidamente, na encenação, as características poéticas da água mencionada por Bachelard (1997). Em *Achadouros* as sacolas plásticas referenciam a água como um elemento transitório que tem a capacidade de adquirir diferentes formas.

As duas mil sacolas plásticas que usamos na encenação de *Achadouros* para materializar o fluido aquoso e o espaço transitório entre duas ilhas são constantemente ressignificadas pelo uso diferenciado que demos a essas sacolas plásticas. Elas são manipuladas para trazer os sons do mar, da chuva e ganhar forma de peixe, borboleta, galinha, nuvem, cachorro, água e tantas outras configurações imagináveis.

Nessa busca pela poética e pela sonoridade das águas comungamos com de Barros (2010, p. 47) quando ele diz: "Entendo bem o sotaque das águas” e, também, com Bachelard (1997, p.195) que afirma: “E como não viver também o falar líquido, o falar zombeteiro, a gíria do riacho! ”

O caráter de metamorfose, impermanência, plasticidade e sonoridade das águas que são explorados por nós, representa o sotaque das águas exposto por esses poetas que nos inspiram. Barros (2010) e Bachelard (1997) falam da linguagem das águas, das vozes das águas, da musicalidade desse elemento. A água une os dois autores e provoca reflexões que são carregadas de afetos, emoções, imagens e lembranças. Segundo Bachelard (1997):

Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança (BACHELARD, 1997, p. 34-35).

Assim como Bachelard (1997) acredita, em *Achadouros* o ruído é, igualmente, visto no plural, como as várias camadas de ruídos possíveis. A partir da manipulação dos sacos de plástico o ruído gera ritmos que, explorados nas cenas, torna-se um elemento da musicalidade que compôs a dramaturgia musical de nossa peça.

A musicalidade visual que emana da relação cinética entre corpos, cenário e dramaturgia de *Achadouros* também coaduna com o projeto de paisagem sonora de Schafer

(1997). Esse autor traça a história da paisagem sonora¹⁵ e aponta que a revolução industrial trouxe grandes modificações nesse ambiente sonoro e uma delas foi a reflexão sobre o ruído.

No mundo moderno, o ruído pode ter vários sentidos ainda que subjetivos: um som indesejado, um som não musical, qualquer som forte ou um barulho. Os ruídos são esses pequenos sons que pertencem ao irrelevante, ao corriqueiro, ao imperceptível, ao não musical. A situação teatral, porém, empresta um novo sentido a esses sons, pois a arte pode ampliar e contextualizar o ruído e a fricção sonora. Kendrick e Roesner (2011), no livro *Teatro do Ruído*, também propõem a alteração da compreensão do que é ruído e afirmam que este serve para a música e, portanto, serve para fazer arte.

Atualmente, na música moderna, vários músicos trabalharam nesse sentido. Pat Matheny, Harry Partch e Hermeto Pascoal, por exemplo, investigam o ruído de fazer música e ainda jogam com a audiência ao tornarem aparentes na cena a elaboração física, técnica e material de produção de som.

Wisnik (1989) diz que a partir do século XX acontece uma mudança no campo sonoro porque os barulhos e ruídos de todos os tipos passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. O som é um traço entre o silêncio e o ruído e, nesse limiar, acontece a música. O autor afirma:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). O som e o ruído não se opõem absolutamente na natureza, trata-se de um *contínua*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indefinível o limiar desta distinção) (WISNIK, 1989, p. 30).

Para Wisnik (1989), a utilização dos ruídos nos libera para uma infinidade de materiais sonoros. Assim, o ruído sendo uma característica da vida urbana moderna vem renovando a linguagem musical e teatral. No caso de *Achadouros*, os ruídos produzem a própria música que se faz em cena e a musicalidade é a teia construída entre o ruído, a música, o silêncio e a imagem poética.

Schafer (1997) afirma que a paisagem sonora pode se referir tanto a ambientes reais como a construções abstratas, artísticas. A paisagem sonora, como ocorre na música

¹⁵ O termo paisagem sonora foi criado por Schafer (1997) para designar qualquer evento acústico que compõe um ambiente.

contemporânea, trabalha com uma ampla variedade de sons capazes de serem percebidos pela audição humana e, portanto, passível de ser utilizado artisticamente.

Para compor a escrita dos ruídos e ritmos das águas em diferentes paisagens sonoras criadas por nós, exploramos as características poéticas variadas das águas tais como as expostas por Bachelard (1997): as nascentes, o olho d'água, a correnteza, as ondas do mar e as águas sujas, pois é essa alternância de estados das águas, com mudanças de fluxo, intensidade, acentos, de som, de textura, cheiro, que trazem a respiração, a pulsão e o ritmo variado das águas no espetáculo.

A exploração do ruído das águas converge também com as indagações de Barros (2010): o que é matéria de poesia? Qual a matéria prima para a poesia? O poeta afirma que a poesia pode vir do lixo, das coisas desimportantes e, em sua poesia, mostra a recriação do lixo e a criação de uma beleza poética a partir de uma imagem em degradação. A importância das coisas desimportantes é crucial para o poeta que afirma: "Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes... Sou um apanhador de desperdícios" (BARROS, 2010, p. 47).

Assim Barros (2010) enfatiza a valorização das delicadezas, das coisas pequenas e faz, dessas insignificâncias, seu projeto poético, ético e político. Acredito que levamos essa máxima poética para o campo sonoro e teatral de *Achadouros* assumimos que assim como o ruído serve para a música, o lixo das sacolas plásticas serve para a poesia.

1.3 ACALANTOS DE INFÂNCIA

A criação musical de *Achadouros* foi também pautada nas ressonâncias do trabalho de campo realizado na creche Sibipiruna em Brasília. Essa foi uma estratégia de criação importante, realizada durante três meses e se deu em duas fases: a) observações dos bebês; b) compartilhamento do processo criativo com os bebês.

Constatai que essas observações semanais despertaram recordações das nossas infâncias e, particularmente, também me fizeram refletir sobre a minha maternidade¹⁶. Esses instantes de envolvimento com a infância ressoavam em nós e nos emocionavam fortemente, além de ativar a imaginação criadora, proporcionando um contato direto com os arcaibouços de nossa infância.

¹⁶ Sou mãe de dois filhos. Durante o período de criação do espetáculo, Bento estava com sete anos e Dante com três.

A experiência de campo, portanto, aflorou as nossas subjetividades e contribuiu para a criação musical como um todo, pois os devaneios sobre a infância acessaram também a memória de sonhos, medos, desejos, impulsos, frustrações. Infâncias vividas e imaginadas. E sobre a ideia de usar esse trabalho de campo no processo criativo da peça, José Regino (2016) afirma:

Em uma criação para bebês, é preciso um processo aberto. Eu não tenho certeza de nada e por isso tem que testar. É sempre surpreendente. Eles que conduzem. Estar na creche com os bebês também nos proporcionou uma abertura sensorial. O trabalho de campo é imprescindível. É a realidade referencial. Observar requer um certo tipo de distanciamento e um movimento de silenciar. A gente não tem esse hábito (REGINO, 2016).

Esse trabalho de campo possibilitou uma relação com a nossas memórias e, por conseguinte, nos levou à criação das canções que afloraram durante concepção das cenas, a partir da nossa movimentação e experiência de campo.

Importante ressaltar que utilizo aqui a palavra canção para designar uma peça musical realizada por uma ou mais vozes. Esse conceito não é relacionado, portanto, à música que tem letra, como em seu sentido semântico. Optamos por usar canções originais, criadas por nós, cantadas sem letra ou palavra pertencente à nossa linguagem. Optamos, assim, para contribuir com a construção do silêncio, pois nossa intenção não era que a audiência saísse do espetáculo cantarolando uma letra, palavras ou poesias, mas sim com a sensação de sonoridades e melodias latentes.

A vivência na creche também possibilitou o processo criativo da peça com a construção de um espaço delineado pela aproximação entre a imaginação criadora e memórias inventadas de Manoel de Barros (2003); as lembranças imaginadas e o trabalho de campo. A relação entre memória e criação é estreita e repleta de subjetividades, de acordo com Fabião (2010):

Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas. O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas (FABIÃO, 2010, p. 323).

A memória é redimensionada pelo processo criativo e conectada com a ativação da imaginação. A lembrança tem uma parcela de imaginação e, por outro lado, a imaginação é também alimentada pela lembrança. Assim, a memória ressoa na imaginação criadora e vice-versa. Essa retroalimentação é, também, o que mantém o trabalho vivo e em constante processo de reconstrução e recriação.

Sobre os processos da recordação, Merleau-Ponty (1999, p. 43) diz que em criação “os dados sensíveis devem, portanto, ser completados por uma projeção de recordações.” Ou seja, a criação está relacionada com os processos de recordar fenômenos e experiências vividas.

Das relações entre memória e imaginação em *Achadouros* percebo também uma forte relação entre a imaginação criadora de Bachelard (1978) e a lembrança imaginária referenciada por Barros (2010). O poeta brasileiro na abertura do livro “Memórias inventadas para crianças” – que reúne lembranças de sua infância – inicia com a frase: “Tudo que eu não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 2), onde o próprio título do livro sugere que a percepção e a memória ressoam em imaginação criadora no percurso criativo do artista.

Portanto, em *Achadouros* a invenção e a reinvenção da memória estão nas ressonâncias da imaginação criadora do poeta Barros, em nós, e nas ressonâncias do trabalho de campo nas canções. Essas ressonâncias da infância nos trouxeram um olhar contagiado pelas infâncias: imaginada, perdida, vivida, lembrada, observada, cuidada, sonhada.

Para Bachelard (1998) o estado da infância é equivalente ao estado de devaneio, e, para Manoel de Barros (2010), a criança e poeta se equivalem. Os dois poetas dispõem da mesma liberdade com o manuseio da linguagem que uma criança tem e, essa brincadeira, foi um caminho criativo traçado em *Achadouros*: a busca, pela memória, do estado, da poética e da sonoridade da infância. Trata-se de uma relação direta entre a memória sensorial, percepção sensorial e criação sensorial a partir do trabalho de campo que realizamos na

creche. Essa matéria-prima com a qual trabalhamos e esse espaço de subjetividade permitiu a interação entre a linguagem visual, musical e cênica.

Falávamos dos cheiros, das cores, dos detalhes das nossas infâncias. Essa relação interdisciplinar foi essencial para traçar esse percurso de criação cênica e musical motivado pela memória. Os fenômenos sensoriais contribuíram para a criação dos ambientes poéticos, dos corpos e das sonoridades.

A busca pela arqueologia da voz, a descoberta dos fonemas e do aparelho vocal referidos por Barros (2010) também nos motivou na criação musical. Esses aspectos podem ser observados no poema Escova em que o poeta diz:

Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos (BARROS, 2010, p. 5).

Assim, a construção da dramaturgia musical foi também tecida por uma arqueologia das infâncias, dos cantos infantis, acalantos, das canções de ninar, das músicas de brincadeira. Trata-se de uma composição dramaturgical do som, em que a musicalidade é uma organização musical no tempo e no espaço levando em conta suas subjetividades, pois a criação das canções intercruza memória criativa, ressonância e arqueologia da infância.

2. O PROCESSO CRIATIVO

"O QUE SE QUER DIZER EXATAMENTE COM CALMA INTERIOR? SIGNIFICA QUE NÃO SE ESTÁ PRISIONEIRO DE EMOÇÕES TURBULENTAS. DENTRO ESTÁ VAZIO; NADA NO INCOMODA. ENTRETANTO, ESSA CALMA NÃO É MORTE DO SENTIMENTO OU ESTADO RÍGIDO DE TRANQUILIDADE IMUTÁVEL, MAS UMA PRONTIDÃO FLUÍDA QUE NOS PERMITE RESPONDER ÀS MUDANÇAS DO MUNDO A NOSSA VOLTA."

(OIDA, 2000, P. 72)

Fonte: arquivo Achiadouras, foto de Diego Bresani (2016)

No capítulo anterior elenquei os três eixos musicais explorados a partir dos nossos procedimentos criativos, descrevi os caminhos utilizados para a criação da musicalidade e

detalhei a construção da dramaturgia musical em rede, permeando a trama de todos os elementos criados.

Agora, percebo que para aprofundar a investigação da dramaturgia musical em *Achadouros* e para remontar detalhadamente a forma que a musicalidade foi inserida, faz-se necessário compreender o processo de escolha e montagem dos elementos cênicos utilizados, o processo criativo em questão.

Trata-se de investigar como a concepção do cenário está relacionada com a musicalidade construída; os procedimentos de criação fundamentam os eixos musicais explorados por nós; a musicalidade foi gerada pelas imagens gêneses e as composições musicais estão relacionadas com os métodos de trabalho utilizados em nosso processo criativo.

A busca por responder essas questões exigiu um movimento de retomada do processo. Mota (2008), no livro *A dramaturgia musical de Ésquilo*, busca sanar as lacunas musicais e históricas sobre a dramaturgia musical de Ésquilo. O autor fala das dificuldades em trabalhar com a musicalidade nos dramas da antiguidade em virtude da ausência de informações sobre a *performance* utilizada. Para o autor: “É preciso compreender a musicalidade do drama a partir de seu processo criativo e somente então fazer as comparações” (MOTA, 2008, p. 50).

Em função disso, Mota (2008) frisa que a dramaturgia musical de Ésquilo foi estudada por ele a partir da contextualização do processo criativo para a cena. Claro que no caso desta nossa pesquisa não há falta de dados sobre a *performance* em questão; contudo, há necessidade estrutural de estudar, também, a dramaturgia musical a partir do processo criativo de *Achadouros*.

Essa ideia exposta por Mota (2008) reforça, ainda mais, que a dramaturgia musical está atrelada à construção e à organização de diversos elementos em cena. Para esse autor é fundamental, em uma pesquisa de dramaturgia musical, a compreensão do contexto produtivo do espetáculo; e, não somente, o momento isolado da sua representação.

Portanto, nesta pesquisa busco como estratégia metodológica, a compreensão da dramaturgia musical em *Achadouros* estruturada pela análise do processo criativo e pela posterior análise do espetáculo. De maneira correspondente, Mota (2008, p. 103) afirma: “É a dramaturgia musical que modifica a focalização do material do que é exposto. Os conteúdos, as referências ganham seu contexto a partir dos seus suportes expressivos.”

Afinal, o estudo da dramaturgia musical integra uma teia de relações estéticas e pode, também, gerar a compreensão do que foi realizado em processo criativo e vice-versa.

Portanto, neste capítulo proponho-me a analisar o processo criativo de *Achadouros* para compreender essa construção da dramaturgia musical. Contudo, trabalho com a fricção entre os limites materiais dos documentos e a complexidade do processo, ou seja, os limites daquilo que foi registrado e de tudo o que aconteceu, mas que, porém, não foi documentado e lembrado por nós.

Para auxiliar a investigação da construção coletiva da dramaturgia musical em *Achadouros* busquei, também, o conceito de dramaturgia musical em Meyerhold (2012), pois esse artista renovou o seu teatro a partir da musicalidade e do que ele chamava de “drama musical.” A partir das suas ideias e pesquisas acerca da musicalidade no teatro, Meyerhold formulou um pensamento extenso sobre o papel da música e da musicalidade em um espetáculo teatral. Segundo o autor: “A música que define o tempo de tudo que acontece em cena, dá o ritmo...” (MEYERHOLD, 2012, p.101).

Meyerhold (2012) conseguiu alargar o princípio da musicalidade da cena para além da música cantada ou tocada e afirma que a musicalidade do drama é a da relação entre plano sonoro e plano visual, não necessariamente com coincidência ou paralelismo, mas também com contrastes.

Picon-Vallin (2008) se dedica à investigação dos espetáculos e dos processos criativos de Meyerhold e afirma que para o artista:

A noção de teatro musical é fluida: em sua acepção mais ampla, é utilizada para designar todo gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais, não importando qual seja a proporção de cada um desses dois componentes. Mas "teatro musical" pode também designar um teatro que utiliza a música para fins dramáticos, no qual os componentes musicais e teatrais se equivalem (PICON-VALLIN, 2008. p. 20).

Nesse sentido e, a partir das relações entre a música e teatro, Meyerhold (2012) tem uma percepção global da cena e entende que a musicalidade é um elemento organizador. Esse autor percebia que a dramaturgia musical poderia estar no ritmo visual e na articulação entre diversos elementos cênicos.

Em *Achadouros* o processo de construção da dramaturgia foi criado de maneira bem coletiva; a criação da musicalidade perpassou pela percepção, pelas emoções, pelos olhares e ressonâncias de todos criadores e principalmente por nós três: eu, Nara e José Regino. A dramaturgia musical está no jogo com as propriedades do som, do ruído, do silêncio, das criações das canções e, ainda, entre as articulações das imagens e poéticas construídas por nós.

Desenvolvemos a dramaturgia a partir das relações de intervalos e sobreposições entre vários caminhos narrativos. A sobreposição trouxe complexidade para a encenação e criou uma multiplicidade de planos, de linhas dramáticas paralelas no tempo e no espaço.

Achadouros conta a aventura de duas personagens em um quintal imaginário, mas, paralelamente, também narra a ontogênese, a filogênese e as nossas cartas segredos. Os percursos pessoais de cada atriz constituem dois caminhos importantes nessa tessitura dramática e, as imbricações desses diferentes caminhos narrativos que se cruzam, traçam uma dramaturgia em camadas, com diversos planos de sentido com sons e imagens. A dramaturgia foi, então, construída com cinco vozes sobrepostas: a) a aventura no quintal; b) ontogênese – desenvolvimento do homem; c) filogênese – desenvolvimento da espécie; d) carta segredo – percurso pessoal da Caísa; e) carta segredo – percurso pessoal da Nara.

Essa escrita dramaturgica dá ao espetáculo uma estrutura polifônica e policênica¹⁷ e, durante as apresentações do espetáculo, com frequência, nós percebemos claramente a possibilidade de puxar cada uma dessas linhas para conduzir a execução do espetáculo.

Mesmo podendo ser visto de maneira separada, essa teia de complexidade consiste na síntese de vários níveis condensados em uma mesma forma. Todas as partes também se interlaçam, visto que a construção dramaturgica não se forma apenas pela junção de partes avulsas, mas também pela inter-relação entre elas.

Todas as linhas dramaturgicas se sustentam a partir da cena-gênese – linha 1, a aventura no quintal. Esse núcleo cênico instala a situação central da travessia: duas personagens que estão ilhadas na mesa (ilha 1) e vão atravessar um espaço aquoso para chegar em um *pallet* (ilha 2).

A dramaturgia de *Achadouros* será mais bem compreendida a partir da exposição de detalhes das cinco linhas dramaturgicas por nós utilizadas, conforme a seguir:

1) A aventura no quintal – a camada mais evidente da encenação. Ela delinea a história contada e dá suporte para possíveis ressonâncias com a audiência. Essa camada narra a história de duas amigas que estão dormindo e que, ao acordarem, se deparam com o espaço íntimo delas transformado. O quintal, lugar onde diariamente se relacionam está completamente inundado; elas estão ilhadas em cima da ilha 1, uma mesa pequena e apertada para as duas. A nova configuração do espaço gera curiosidade e medo; elas realizam a travessia, enfrentam as dificuldades, se divertem e, finalmente, chegam num espaço maior: a

¹⁷ Aqui a palavra policênica é tomada num jogo com as palavras polifônico e policênico. Policênico é um neologismo criado para falar sobre a multiplicidade de sentidos que a cena evoca.

ilha 2, onde brincam, transformam o espaço, crescem e se descobrem como seres potencialmente inventivos e criadores.

2) Ontogênese – o nascimento e o desenvolvimento do ser humano. A situação inicial na ilha 1 representa a vida no útero materno, o aconchego e a intimidade desse espaço. O bebê cresce e o útero se torna um espaço pequeno e afirma-se, entre nós, a necessidade de sair da ilha 1. Dá-se o nascimento: a travessia da ilha 1 para a ilha 2. A travessia – o nascimento – é preenchida com todas as complexidades emocionais: medo, curiosidade, euforia, dor, prazer. Ao chegar ao mundo, ilha 2, há o encontro com o outro; a construção das relações sociais; o crescimento; o aprendizado da cultura, da fala; a criação; a transformação e a busca de encontrar o seu lugar no mundo.

3) Filogênese – o desenvolvimento da espécie humana. A primeira cena na ilha 1 faz referência ao desenvolvimento das sementes: um embrião, uma cadeia de vida, uma célula vivente, onde a água é um espaço transitório para o desenvolvimento embrionário. Esse espaço traz referências históricas do desenvolvimento da humanidade, tais como: a origem da vida, a exploração dos recursos naturais, o desenvolvimento das culturas, as relações sociais, a luta por mais espaço, a domesticação, a territorialização, a descoberta da alteridade e, agora mais recentemente, a transformação, a reciclagem e a reutilização do lixo como necessidade de reinventar o modo de produção e exploração dos recursos da terra.

4) Meu percurso- Essa linha dramaturgica parte da carta segredo que foi movida pela pergunta: o que você tem de mais precioso e quer compartilhar com os bebês? Falo sobre a experiência do parto e da maternidade. A ilha 1 representa a sensação da gravidez e de união material com um outro ser em desenvolvimento; a plenitude de estar grávida e entrelaçada fisicamente com outra pessoa. Logo depois, vem a travessia e o nascimento como transição entre o espaço interno do útero e o espaço externo. A catarse física e emocional; o medo, o amor pleno, a dor e o prazer. Na ilha 2 uma mãe e um filho nascem, vivemos o encontro com o outro, a separação entre mãe e filho, o cuidado, a sociabilização, o crescimento e a maturidade.

5) Percurso pessoal da Nara – Nara também parte da pergunta: o que você tem de mais precioso e quer compartilhar com os bebês? E assim constrói sua carta segredo e compartilha duas experiências que teve com índios brasileiros. A primeira foi em uma aldeia Pataxó em Caraíva quando ocorreu a desconstrução que tinha da imagem romantizada do índio. A segunda experiência relatada por Nara ocorreu com os índios Karajá em Tocantins. Para Nara as imagens da aldeia Santa Isabel do Morro, do rio, da Ilha do Bananal, estão representadas pelas duas ilhas e pelo fluido que as separa. A ilha Bananal dos Karajá e a

cidade de São Félix do Araguaia são divididas pelo Rio Araguaia e a travessia, feita de barco, ao sair da aldeia indígena para ir até à cidade de São Felix do Araguaia é a própria imagem da aventura e da travessia no quintal. Nara e eu fizemos essa travessia juntas durante um projeto de pesquisa que realizamos em 2006 e 2007, na aldeia Santa Isabel do Morro, JK e Wataú e compartilhamos essa vivência.

Ao traçar essas cinco linhas para a construção dessa dramaturgia imbricada, não tínhamos a intenção de proporcionar a leitura explícita de todas as camadas interpretativas junto à audiência, mas sim criar densidade, dar mais sentido e presença às nossas ações em cena.

A construção dessa dramaturgia foi, portanto, o resultado não só da criação compartilhada com os bebês e crianças, mas, também, do nosso processo de criação coletiva que ressoava em várias vozes. A criação da dramaturgia em processo colaborativo trouxe multiplicidades, pois quando cruzamos duas ou mais identidades criativas aumentamos a variedade de todo o sistema.

Buscamos não fechar a encenação em nenhuma dessas vias. Na fase de definição do cenário e do figurino procuramos caminhar pelo espaço que fica entre essas camadas dramáticas, sem reduzir as possibilidades de ressonância em nós e na audiência. A fim de manter as várias possibilidades de acessos abertas, buscamos um caminho polifônico, policênico e de poliestesias.

Durante esse processo utilizamos diversas forma de armazenar e trocar informações e referências. Cada um de nós tinha um diário de bordo com as anotações pessoais e também compartilhamos imagens, referências, vídeos e textos em um grupo fechado no *facebook*. Por isso, para remontar os caminhos criativos percorridos consultei as anotações da Nara Faria, do José Regino as minhas anotações e também as referências postadas nesse grupo.

Além disso, as entrevistas realizadas com a Nara e o José Regino também conduziram a construção deste capítulo, em que utilizei um caráter retrospectivo; um olhar de quem está fora do momento da criação. Ou seja, trabalhei com variedade de informações que foram obtidas a partir dessas diferentes fontes.

Nos subitens a seguir apresento minha análise mensal do processo criativo de *Achadouros*, que foi realizada no intuito de mapear as decisões criativas e os caminhos percorridos por nós.

Para tanto, utilizei, como modelo, para essa etapa da pesquisa, o quadro para a análise de processo criativo desenvolvido por Mota (2016).

2.1 MARÇO de 2015

Ao iniciar a montagem da peça realizamos uma reunião para o planejamento, a análise do projeto e a contratação dos profissionais envolvidos. Os ensaios, iniciados em abril de 2015, eram realizados no Casulo¹⁸.

A peça estreou em agosto de 2016 e, durante quatro meses, o ensaio foi realizado de segunda a quinta-feira, pela manhã, das 9h às 13h e, às sextas-feiras, de 14h às 18h, sendo que nas últimas semanas do processo realizamos também encontros no período da tarde, de segunda à quinta-feira.

Ao iniciar esse processo criativo, lembrávamos com frequência que, em 2008, Nara Faria e eu fizemos uma intervenção urbana também inspirada na poesia de Manoel de Barros, intitulada “Concerto a céu aberto para solos de aves”¹⁹, que recebeu o mesmo nome de um dos livros do poeta. Mesmo que essa intervenção tenha sido realizada sete anos antes da montagem de *Achadouros*, considero essa experiência um embrião do processo criativo em questão.

A autora Salles (2006), que se dedica a investigar processos criativos, afirma que uma criação tem relação com outras criações anteriores e posteriores, pois um trabalho artístico vai se desenvolvendo por uma série de associações com o passado, presente e futuro do criador.

A continuidade nos leva a observar que nunca se sabe com precisão onde o processo se inicia e finda...temos assim uma definição mais aprofundada do movimento da criação que nos leva a falar de sua continuidade sem demarcações de origens e fins absolutos (SALLES, 2006, p. 59).

Portanto, tínhamos a percepção de que *Achadouros* era fruto de uma ideia localizada não apenas no momento inicial de seu processo descrito, mas que sua origem estava espalhada por nossos percursos artísticos, com uma criação se alimentando da outra. Muitas das nossas decisões tiveram relação com a experiências anteriores, elas se cruzaram e interagiram.

¹⁸ Casulo é um espaço para ensaios construído na minha casa, onde realizamos todas as etapas de criação de *Achadouros*.

¹⁹ Para realizar esse trabalho em 2008 recebemos a bolsa Funarte de incentivo à criação e ao aperfeiçoamento de números circenses

Quando juntas trabalhamos em “Concerto a céu aberto para solos de aves” optamos por utilizar pequenos trechos falados das poesias de Manoel de Barros. Essa experiência nos instigou a explorar a poesia de outra maneira em *Achadouros*. Buscamos encontrar a poesia no não verbal de Barros. Optamos por trabalhar sob a sombra do poeta, não propriamente usando, em cena, as palavras do poeta.

No início dos ensaios de *Achadouros* sempre líamos os poemas de Barros (2010) do livro *Memórias inventadas para crianças* e, na busca de nos encharcar dessa poesia, pensávamos em quais eram as provocações que o poeta deixava em nós. O silêncio foi um dos primeiros desafios elencados e, desde o início, definido como agente na construção da dramaturgia musical.

Outra provocação *manoelística* que nos saltava aos olhos foi a busca pela redefinição poética de objetos. Os poemas “Escova” (BARROS, 2010, p. 5), “O apanhador de desperdícios” (BARROS, 2010, p. 13) e “Brincadeiras” (BARROS, 2010, p. 17) mostram que os brinquedos podem ser delírios da imaginação. O poeta transforma a escova, a palavra, o rio, a pedra e os insetos em brinquedos. Essa poética de Barros (2010) nos levou à prática de manipulação de objetos e a utilizar objetos do cotidiano de maneira inusitada, durante as improvisações.

Percebemos que Barros (2010) dava uma função poética para o lixo, por exemplo. Acredito que essa provocação inicial nos levou mais tarde para a exploração do ruído e a manipulação de formas animadas com as sacolas plásticas em um movimento de construção gradual de novas imagens e sensações.

Nesse primeiro mês do nosso processo criativo também definimos que o espetáculo seria direcionado aos bebês e que iríamos explorar a musicalidade em cena. Para tanto, além dos ensaios, planejamos um treinamento vocal e uma pesquisa de campo, na creche Sibipiruna em Brasília. Seguimos nesse cronograma, com aulas de canto durante oito semanas e o trabalho de campo durante o mês de abril, maio e junho de 2015.

Definimos que as terças-feiras seriam destinadas às aulas de canto e ao treinamento vocal com a Fernanda Cabral, cantora e atriz de teatro para bebês no grupo *La Casa Incierta*. Durante as aulas de canto trabalhávamos apenas eu e Nara. O foco era: aquecimento e extensão vocal, articulação, afinação, antecipação interna do som. Esse treino vocal foi ainda mantido, por nós, nos ensaios e antes das apresentações da peça.

O disposto no quadro 1 demonstra que as provocações poéticas de Barros (2010) foram fundamentais, pois definiram os caminhos criativos durante todo processo de ensaio de *Achadouros*.

Quadro 1 – Provoações poéticas de Barros nos ensaios de março/2015

Aspectos desenvolvidos	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Figurino				
Cenário Objetos de cena Iluminação			Provocação poética: manipulação de objetos	
Musicalidade	Provocação poética: exploração da construção de instrumentos musicais	Provocação poética: Composição de música para as cenas		Início do trabalho de técnica vocal
Dramaturgia	Provocação poética: Trabalhar com nossas memórias da infância	Definição de que o trabalho seria para bebês	Provocação poética: trabalhar a partir das poesias e não com as palavras de Manoel de Barros	Busca por novas provocações poéticas de Manoel de Barros

Fonte: elaborado pela autora

Importante ressaltar que nesse mês específico levantamos os princípios fundamentais do espetáculo e as motivações principais que foram desenvolvidas nos meses seguintes. As construções da musicalidade e da dramaturgia foram os aspectos mais trabalhados, mostrando que foram, desde o início, fundantes no processo criativo.

2.2 ABRIL de 2015

No mês de abril continuamos trabalhando com as provocações poéticas de Barros (2010) com a leitura diária dos seus poemas. Líamos separadamente ou em conjunto com a intenção de perceber as sensações e as ressonâncias que esse material nos provocava.

As poesias funcionavam como orações, temas, aberturas poéticas, inspiração para improvisos, para explorar a voz, o corpo e alguns objetos que pertenciam ao nosso ambiente poético *manoelesco* como: escovas, pedras, gravetos de madeiras, baús, sucatas. Assim, percebíamos a ressonância de Barros (2010) em nós. As ressonâncias, já comentadas, por Bachelard (1978) e Kandinsky (1996) foram, desde o início, um caminho criativo explorado.

Durante essa fase dos ensaios fizemos alguns exercícios de improvisação a partir do poema “Escova” (BARROS, 2010, p. 5) utilizando vários tipos de escovas velhas. A partir do jogo cênico buscamos a impermanência e a exploração da sonoridade desses materiais.

Trabalhávamos com a ideia de que a musicalidade seria construída a partir das ações físicas e da manipulação desses objetos cênicos.

Mas o nosso diretor José Regino queria explorar a manipulação e objetos que possibilitasse a criação de muitas formas, imagens de maneira mais abstratas. Ele queria “trabalhar os objetos que literalmente se transformassem, objetos que ainda não permanecessem na sua forma original” (REGINO, 2016). Por isso, conduzidos pelo diretor não seguimos por muito tempo trabalhando com as escovas e sucatas.

A busca pela simplicidade também foi uma provocação poética importante que surgiu nessa etapa do processo e que, posteriormente, direcionou a criação do cenário e a exploração das sacolas plásticas. Lembrávamos que no poema “O apanhador de desperdícios”, o poeta diz: “Dou respeito às coisas desimportantes, aos seres desimportantes... meu quintal é maior do que o mundo” (BARROS, 2010, p.13).

Almejavamos criar todo o espetáculo com poucos elementos cênicos, pois o poeta nos instigava a dar valor aos restos, aos seres desimportantes e a ver a poesia no inútil e no simples. Assim, desde o início procuramos eleger uma qualidade ou tipo de objeto cênico para fazer a brincadeira da impermanência e plasticidade.

Nas aulas de canto, eu e Nara trabalhamos alguns improvisos musicais para a composição das músicas e exploramos brincadeiras rítmicas utilizando pedras, gravetos. Também experimentamos sons guturais, esgarçados na intenção de explorar a descoberta da voz observada por nós entre os bebês durante o trabalho de campo na creche. A busca pela arqueologia da voz também foi inspirada por Barros (2010, p. 5) no poema Escova: “Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma.”

Elegemos algumas palavras para explorar a sonoridade: barriga, chão, água, pedra, sapo, restos, seres, insetos, amor, moscas, quintal, mundo. Nessa investigação nossa intenção era desfigurar as palavras, sem buscar o sentido semântico delas, mas apenas explorar a descoberta da sonoridade das vogais e das consoantes. Essa pesquisa sonora gerou a criação da cena sibirítipiameioiomicurebadialevagoboninitipau que será comentada, também, no capítulo seguinte desta dissertação, destinado à análise do espetáculo.

Estendemos a pesquisa da descoberta do som com a manipulação de alguns instrumentos musicais como: contrabaixo acústico, viola caipira e cavaquinho. Pesquisamos a sensação da descoberta sonora como se fosse a primeira vez que manipulássemos esses instrumentos.

Nesse sentido, percebo que a sensação da descoberta guiou nossa criação e foi um caminho de aproximação entre nós e os bebês. Nessa etapa do processo, as improvisações e exercícios seguiam sob o mote do primeiro olhar.

Finalizando essa primeira etapa do processo, a pedido do diretor, eu e Nara elaboramos uma proposta de cena que unia: alguns exercícios de ações físicas com ênfase na reação; a descoberta do som e da voz; a resignificação de objetos. Na cena improvisada utilizamos escovas, pedras e alguns instrumentos musicais. A partir dessa cena, o diretor José Regino esboçou uma primeira ideia do cenário e do figurino conforme ilustra a Figura 2.

Figura 2 – Primeiro esboço do cenário e figurino de *Achadouros*



Fonte: arquivo *Achadouros*, desenho de José Regino (2015)

O desenho mostra que o figurino de *Achadouros* chegou ao final do processo de criação, com características próximas à concepção inicial. Além disso, mostra, também, que a escova ainda era, nessa fase, o objeto cênico principal explorado. Segundo José Regino, esse desenho também foi um primeiro vislumbre que teve do que poderia ser o nosso jogo cênico.

Nas segundas e quartas-feiras pela manhã, iniciamos o trabalho de campo na creche Sibipiruna e nas quintas e sextas-feiras o trabalho era direcionado para a criação nas salas de ensaio com o diretor.

Durante o trabalho de campo, José Regino nos acompanhou nos primeiros dias, e depois seguimos, eu e Nara, com as observações dos bebês. A nossa intenção principal era de

nos aproximar daquele “estado de alma”, das sensações, dos desafios diários na primeira infância²⁰.

Essa etapa foi realizada em duas fases distintas: observações silenciosas em que buscávamos a menor interferência possível; observações ativas em que brincamos e interagimos com os bebês e crianças. As observações diárias duravam cerca de 2h30, dentro da sala de aula e ao ar livre, quando brincavam na área externa da creche.

O poema “Manoel por Manoel” (BARROS, 2010) foi também inspirador nessa fase de trabalho de campo, pois segundo José Regino esse poema transportava o poeta para as recordações da sua infância e dava outro tom para o trabalho na creche. Barros (2010) diz:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores (BARROS, 2003, p. 1).

Para todos nós, o trabalho de campo, assim como algumas poesias de Barros (2010), possibilitaram muitas reflexões e recordações sobre a infância e, especialmente para mim, recordações sobre a minha maternidade. Buscávamos os sons, as cores, os cheiros e as sensações dessas memórias durante os ensaios. Esses foram movimentos importantes para o processo criativo, pois o encontro com as crianças e os bebês na creche ressoava, em nós, como ecos da infância.

Bachelard (1978) trata da repercussão de uma imagem poética e suas ressonâncias sentimentais e afirma: “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser, do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1978, p.184).

²⁰ A expressão “estado de alma” é utilizada por Bachelard (1988) em “A poética do Devaneio” no capítulo “os devaneios voltados para a infância”.

Assim, o trabalho de campo ficou cada vez mais presente na montagem da peça e a ressonância, como princípio de criação, começou a se consolidar no processo. Primeiro com as ressonâncias da poesia Barros (2010) e depois com as ressonâncias do trabalho de campo. O foco do processo era o efeito dos fenômenos em nós.

No final de abril de 2015 fizemos o exercício da carta segredo. A construção da dramaturgia iniciou-se a partir do exercício dessa carta sugerida pelo diretor José Regino. A carta segredo deveria responder às seguintes questões: O que vocês querem compartilhar nesse trabalho? O que há de mais sagrado e precioso em vocês que querem compartilhar com os bebês?

Cada uma de nós elegeu motivações diferentes, de acordo com o que já foi exposto no início deste capítulo, e a forma com que cada uma de nós se apropriou do exercício da carta segredo diz muito sobre nós mesmas e sobre nossas motivações nesse processo criativo. Essas diferenças mais tarde configuraram-se nas várias possibilidades de ressonância do trabalho, pois o modo particular como cada uma de nós escreveu a carta segredo trouxe camadas diferentes para a dramaturgia e para a encenação de *Achadouros*.

Nara e eu nos juntamos e propomos a nossa cena-gênese. A cena era: duas personagens decidem sair de um lugar pequeno em que vivem seguramente, com o objetivo de chegar a um outro espaço maior, mais estável e seguro. Contudo, para fazer essa mudança de lugar, era preciso atravessar um espaço perigoso, desconhecido, que gerava curiosidade e medo.

Os espaços de travessia foram imediatamente identificados, por nós três, atrizes e diretor, como um fluido aquoso, um rio, uma corrente de água que referenciavam os momentos do nascimento e das viagens de barco entre a cidade e a ilha dos Karajá. Foi quando, José Regino sugeriu que usássemos centenas de sacos de plásticos para materializar esse fluido aquoso: um material que pudesse contribuir para a representação desse espaço de transição.

No trabalho de campo na ilha do bananal a travessia era simbolicamente a representação das diferenças e conflitos entre índios e brancos da região; o Rio Araguaia fica entre a cidade de São Félix do Araguaia e a Aleia Santa Isabel do Morro. A travessia do rio representava o contato com a alteridade pulsante e o choque intercultural. Cruzar ou permanecer na fronteira entre nós e o outro diferente foi um acontecimento forte que nos fez questionar sobre os processos de fabricação artificial de identidades vinculadas às leis de exploração e segmentação sociais vigentes.

Na minha experiência, o parto representa a travessia de um mundo interior, e protegido, para o mundo externo de descobrimentos e novidades. Essa travessia foi construída com alegrias, medos, dores, prazeres, amor e com uma entrega absoluta ao desconhecido para que eu vivesse a catarse emocional e espiritual do nascimento de um bebê e do meu renascimento. Estabeleci uma conexão pessoal com Iemanjá para bem-fadar a aventura. O parto foi realizado na água e esse elemento representava, para mim, um fluido de transição e benção.

E foi a partir dessas duas experiências e da carta segredo que a encenação, ilustrada na Figura 3, foi criada. Duas ilhas – a mesa e o *pallet* – separadas pelo fluído aquoso: as sacolas plásticas.

Figura 3 – Ensaio com sacolas plásticas



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de José Regino (2015)

O carácter transitório da água, nas duas experiências trabalhadas e na dramaturgia da cena-gênese, enfatizou a multiplicidade das imagens poéticas com a água e, conseqüentemente, aumentou as possibilidades de ressonâncias da encenação. A criação da cena-gênese abriu espaço para uma dramaturgia em camadas. Nessa etapa, a criação tinha uma configuração completamente aberta. Todas as pequenas cenas criadas eram um arsenal de possibilidades, em que as imagens poéticas eram latentes e as possibilidades infinitas.

O Casulo, o lugar onde ensaiamos o espetáculo, é um espaço semiaberto e sempre nos encantava o efeito que o vento causava nas sacolas plásticas. Nesse período comentávamos sobre a possibilidade de usar ventiladores para dar esse efeito de vento nas sacolas. Porém, essa ideia foi mais bem desenvolvida nos meses de maio, junho e julho de 2015. O quadro 2 mostra o percurso realizado por nós durante o mês de abril de 2015.

Quadro 2 – percurso desenvolvido em abril de 2015

Aspectos desenvolvidos	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Figurino		Primeiro esboço de figurino com roupa-de-brincar. Sem uso de cores: uma saia com vestido para mim e uma bermuda e camiseta para Nara.		
Cenário Objetos de cena e iluminação	Improvisação com vários tipos de escovas	Primeiro esboço de cenário: um tapete com quadrados desenhados	Exploração de instrumentos musicais com o olhar da descoberta.	
Musicalidade	A descoberta da voz e a origem da palavra	Exploração vocal com algumas.	Experiência com a origem da voz. Improvisações com sonoridade que surgem das ações cotidianas. Musicalmente com pedrinhas e gravetos.	Improvisações vocais e aulas de canto
Dramaturgia	Provocações de Manoel de Barros: a impermanência das coisas, simplicidade, valorização do inútil.	Trabalho de campo e observações na creche. Exercícios cênicos com foco na reação. Escrita da carta segredo.	Trabalho de campo na creche. Provocações de Manoel de Barros a partir da leitura dos poemas de Manoel de Barros	Elaboração da cena-gênese.

Fonte: elaborado pela autora

Nota-se que durante esse mês abril nos concentramos, mais uma vez, na criação dos aspectos da musicalidade e da dramaturgia, que caminharam lado a lado, conduzindo o processo criativo da peça. A trama da dramaturgia foi entreposta pelas atrizes, diretor; a elaboração do cenário, figurino, objeto de cena foram motivados pelas ressonâncias de

Manoel de Barros (2010), pelo trabalho de campo na creche e pela construção da carta segredo.

2.3 MAIO de 2015

Durante o mês de maio, seguimos com as observações na creche. Essa posição de observadoras silenciosas e o exercício de nos colocar no estado de atenção e tentar não interferir muito na rotina dos bebês nas creches, também nos colocava em um lugar atento de delicadezas e auto-observação silenciosa. Nara Faria (2016), afirmou que: “A questão de saber observar em silêncio, foi um exercício muito bom para onde nos propomos chegar: a exploração do silêncio na cena.”

Esse processo também nos conscientizou sobre o modo particular de atuação cênica exigido no trabalho para bebês: de uma atuação em escuta, voltada para a recepção, ligada à poética do silêncio.

Depois que criamos a cena-gênese, o diretor José Regino propôs o compartilhamento do nosso processo criativo com os bebês da creche, onde fizemos o trabalho de observação, para que construíssemos um espetáculo afinado com essa primeira audiência.

Amadurecemos a concepção da cena-gênese e trabalhamos nas transições e nas limpezas das ações para apresentar a cena na creche. O restante da criação do espetáculo se deu em cadeia, um desenvolvimento em sequências associativas por afinidades à primeira ideia geradora.

Esse princípio de um embrião criativo é comentado por Bachelard (1978, p. 296) da seguinte forma: “na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou.” Essas matrizes são assim chamadas pelo autor ora citado de “imagem fundamental”.

Durante os ensaios tínhamos a impressão que a cena-gênese era muito silenciosa e ficamos com receio de que a recepção, junto aos bebês, não fosse eficiente. Mas foi surpreendente forte a troca que conseguimos estabelecer com os bebês. Percebemos a identificação das emoções e das situações encenadas. O compartilhamento do processo criativo da peça transformou completamente a nossa percepção do material criado.

Em relação à presença dos espectadores em processo criativo e como os ensaios abertos são essenciais para a reescrita da investigação cênica, Araújo (2012) assim se manifesta:

... estabelece-se uma relação estética e social entre o laboratório de ensaio e seu entorno. Porém, antes disso, enquanto a criação ainda está em curso, a abertura do trabalho faz parte da investigação e visa à reescrita da própria cena. Os ensaios abertos são dessa maneira, uma plataforma de experimentação pública e instauram a construção de situações coletivas de criação. A plateia, ali, não atua apenas como observadora ou consumidora, mas interroga a cena e colabora com a prática artística. Tal modificação nas formas de ver/conhecer, vivenciadas de maneira coletiva e propositiva, pode afetar o modo de nos colocarmos como sujeitos e como cidadãos (ARAÚJO, 2012, p. 109).

Assim, com o compartilhamento do processo criativo de *Achadouros*, percebemos que a criação era uma trama e que podíamos ampliar o nosso resultado cênico com essa troca com os bebês. As ações se completavam com a chegada do outro na creche Sibipiruna e a alteridade foi essencial para essa investigação. Percebemos que tanto as salas de ensaio como a creche eram espaços de operação poética, de criação e decisões estéticas.

A figura 4 ilustra uma das apresentações que fizemos da cena-gênese para uma turma de bebês com 2 e 3 anos na creche Sibipiruna;

Figura 4 – Primeira demonstração do processo criativo



Fonte: arquivo *Achadouros*. Foto de Tatiana Carvalhede (2015).

No primeiro dia de demonstração do processo criativo fizemos três apresentações de dezoito minutos. Cada uma delas para três turmas com faixa etária distintas a fim de pesquisar a percepção diferenciada dos bebês e das crianças entre seis meses e quatro anos. A

primeira turma contou com bebês de seis meses a bebês de um ano e meio. A segunda turma com bebês de um ano e meio a bebês de dois anos e meio. A maior turma contava com crianças de três a quatro anos completo.

No intervalo entre as duas primeiras apresentações, o diretor José Regino aproveitou para experimentar uma cena que suscitasse o sentimento da solidão. A sugestão era que eu e Nara nos separássemos durante a cena. Nara sumiu no meio dos sacos e fiquei sozinha na ilha por um breve momento. No dia, o pequeno improviso fluiu e me lembro com clareza dos olhares de alguns bebês compactuando, comigo, a vivência da solidão.

As emoções e sensações dessa cena estão diretamente relacionadas com as observações dos bebês na creche, com as minhas experiências com meus filhos na maternidade e com as minhas recordações da infância. Como era a sensação de abandono? Como nosso corpo se expressa ao percebermos que estamos sozinhos?

Na cena, alguns bebês se emocionaram comigo, outros ficaram agoniados, com medo e viravam de costas. A cena ativava a memória da solidão que era novamente materializada no momento da experiência.

Percebi também que durante as apresentações do espetáculo a percepção sensorial da solidão e a memória da solidão se modificavam constantemente. Minha memória foi reconstruída em novas ressonâncias, pois reassociada a cada experiência em cena, pelos compartilhamentos, pelas novas lembranças e por novas experiências de solidão.

Cada nova impressão vivida impõe modificações a esse contexto interacionado da memória, pois como afirma Salles (2006, p. 69): “Memória e percepção, além de terem emoções como elemento comum, dever ser ambas observadas em sua dinamicidade.”

Portanto, a ressonância também está diretamente relacionada com a memória e a percepção. Na realização da cena, a ressonância iniciou-se com as minhas recordações e, posteriormente, ressoou na audiência e em mim.

A etapa de compartilhamento do processo também trouxe elementos importantes para a criação do cenário e do figurino. Percebemos que, por questões de segurança, teríamos que estabelecer um limite físico para evitar o contato dos bebês com os milhares de sacolas plásticas usadas no cenário. Essa necessidade prática direcionou, mais adiante, a utilização das cerquinhas de madeira como um elemento cênico necessário para delimitar esse espaço.

Também percebemos que poderíamos usar um figurino simples e que este não era um elemento fundamental para compor a encenação. Usávamos um figurino de malha, com calça e uma camiseta. Eram dois modelos parecidos nas cores preta e branca. Eu de calça branca e blusa preta e Nara de calça preta e blusa branca. A ideia do figurino misturava roupa

de ensaio com roupa de brincar ou pijama. O desenho do figurino sugerido nessa fase, foi próximo ao primeiro esboço do José Regino, feito em abril de 2015 e, também, à concepção final com apenas algumas variações de forma e de cor.

Depois dessa etapa de compartilhamento da cena-gênese seguimos na sala de ensaio com a busca de explorar ao máximo as sacolas plásticas como aquele objeto trivial, do cotidiano, que poderia ser redimensionado poeticamente.

Para elevar um objeto cotidiano, como as sacolas plásticas, ao estado de poesia, fez-se necessário um tempo de experimentação e brincadeira com elas; um tempo de convivência para variar as formas, exercer os sonhos e os devaneios; um tempo de olhar as sacolas plásticas como se fosse a primeira vez e percebê-las em estado de “simbolismo aberto” de acordo com Bachelard (1988, p. 151)²¹.

Mais uma vez, a percepção fenomenológica da experiência em nós nos guiou no processo de pesquisa e nos levou à busca do estranhamento e do olhar de descoberta sob o mundo. Sobre esse aspecto tão presente na infância e observado por nós na creche, Nara Faria (2016) comentou:

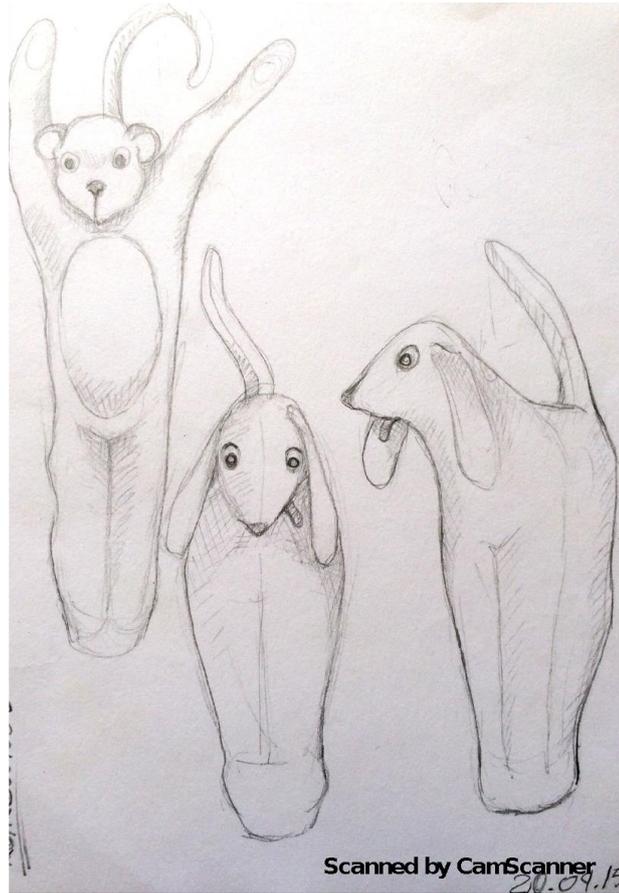
Foi fundamental observar a beleza natural, a forte presença estética dos bebês, a coragem com que eles descobrem o mundo, a agressividade das competições, conflitos vividos por eles, a perseverança de cair e continuar tentando e as relações de dependência emocional por exemplo e principalmente a coragem e a descoberta e o desafio perante as novidades (FARIA, 2016).

Com a decisão de explorar poeticamente as sacolas plásticas, retomamos à provocação inicial de trabalhar com manipulação de formas com objetos sob a ótica da descoberta. A partir de então, não usávamos mais as escovas, mas pesquisávamos as sacolas plásticas como se fosse a primeira vez que brincávamos com ela.

Nessa etapa, José Regino esboçou algumas possibilidades de formas para se trabalhar com a manipulação das sacolas plásticas conforme ilustra a Figura 5.

Figura 5 – Esboços para o trabalho com sacolas plásticas

²¹ Essa expressão foi utilizada por Bachelard (1988) quando ele se referia aos estados de devaneio e inspiração.

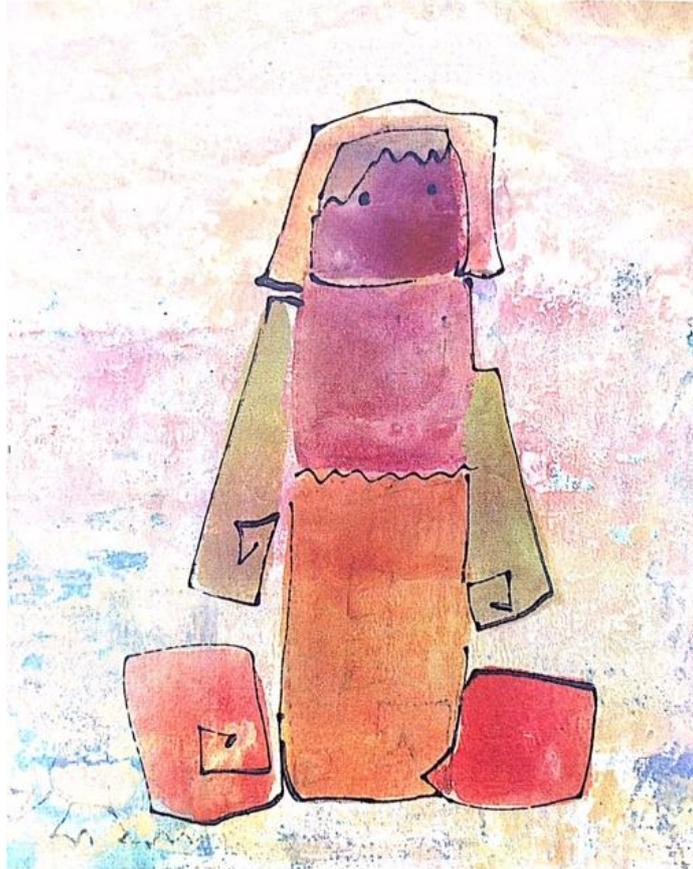


Fonte: arquivo *Achadouros*, desenho de José Regino (2015).

A construção das formas de alguns elementos cênicos com as sacolas foi um caminho criativo sugerido pelo diretor José Regino que desde o início do processo buscava um material que tivesse a capacidade de esboçar formas diversas de bichos e da natureza. Muito inspirado pelas iluminuras de Martha Barros presente no livro de Barros (2010) José Regino se perguntava como a gente, no teatro, poderia chegar nesse lugar? De pensar transformações e reconfigurações; de traduzir a poesia elíptica de Manoel de Barros e em formas e imagens inacabadas. Eram bichos e paisagens primárias, brutas, traçados com uma incompletude que está presente na criação do poeta: formas amorfas, abertas com silêncios e incompletas.

O trecho “eu não sou da informática, eu sou da invencionática” da poesia “O apanhador de desperdícios” (BARROS, 2010, p.13) nos inspirava na exploração desses brinquedos inventados por nós. Segundo José Regino, a figura 6 ilustrada a seguir, também foi referencial na sua pesquisa das formas poéticas com as sacolas plásticas.

Figura 6 – Iluminura de Martha Barros



Fonte: Barros (2010, p.5).

Depois que decidimos pela exploração das sacolas plásticas, pesquisamos outros artistas que trabalham com esse material. A partir dessas referências, pensamos mais uma vez na possibilidade de brincar com formas de sacolas plásticas sob o efeito do vento. Pesquisamos o trabalho de arte nas ruas, de Joshua Allen Harris (2010), com sacos infláveis. Uma de suas criações – um cachorro de plástico – pode ser observada na Figura 7 a seguir.

Figura 7 – cachorro de plástico de Harris



Fonte: (HARRIS, 2010).

Paralelo às explorações de formas com as sacolas plásticas trabalhamos, também, com a técnica da palhaçaria²² para a construção das cenas. Somos palhaças e pesquisamos, durante os ensaios, um jeito de fazer a cena-gênese com as nossas palhaças: Ananica e Macarroa.

Foi nessa etapa do processo que colocamos alguns procedimentos cômicos no espetáculo. A palhaçaria reforçou e ajudou, também, a busca do estado emocional da inocência, a exploração do primeiro olhar diante do mundo e o trabalho de estranhamento e exploração dos objetos cotidianos.

A construção das personagens não foi algo distante das nossas personalidades, o que deixou o trabalho impregnado de referências pessoais, no corpo, na voz e no jogo cênico. Somos nós em cena em um estado de infância latente, em um estado de descoberta e exploração do mundo, em um estado de primeiro olhar e em um estado de encantamento.

Nessa etapa investimos, também, nas composições das músicas e na construção da segunda voz para as melodias criadas. Cantávamos as composições diariamente. Contudo, as composições criadas não tinham ainda um lugar definido e foram experimentadas em várias cenas diferentes durante os ensaios. As composições nasciam a partir da ressonância com o

²²Palhaçaria é um abasileiramento do termo *clownaria* que, por sua vez, descende do termo francês *clownarie*. É um termo usado para referir-se à estrutura e construção de um número, à marcenaria técnica presente na arte do palhaço ou a forma de atuação do palhaço.

trabalho de campo, a partir das memórias de infância e maternidade, dos cantos de ninar e das brincadeiras cantadas.

Durante esse mês de maio também iniciamos as conversas sobre a criação do cenário. As possibilidades estavam bem abertas: pensávamos em construir uma tapeçaria de sacolas plásticas como fundo do cenário; cogitamos a substituição da ilha1/a mesa de madeira por uma pedra cenográfica grande.

E assim, pesquisamos o formato e tamanho da pedra, mas essa opção foi logo descartada, pois percebemos que com a mesa e o *pallet* as possibilidades de leitura do espaço cênico eram maiores. Optamos, mais uma vez, por deixar espaços vazios, deixar silêncios para serem preenchidos com a imaginação criadora e com os devaneios da audiência.

No final desse mês de maio fizemos um ensaio para o cenógrafo Chico Sassi a fim de mostrar o material criado. Nesse dia utilizamos um jarro, de onde saía água e caía em uma bacia de pedras. Ao explorarmos a sonoridade da água batendo nas pedras, percebíamos a água como elemento cênico importante na encenação, mas ainda não tínhamos a clareza de que as sacolas plásticas pudessem metaforizar sonoramente a água.

Nesse primeiro dia de reunião com o cenógrafo falamos também do desejo em fazer do *pallet* e da mesa instrumentos musicais. Pensávamos em transformar o *pallet* em uma marimba e a mesa em um tambor.

Depois da primeira experiência compartilhada na creche sentimos alívio por termos construído um caminho interessante com a cena-gênese. Contudo, nos ensaios decorrentes instalaram-se algumas dúvidas: chegamos bem até aqui, mas agora para onde ir? Aonde queremos chegar? Ocorreu, dessa forma, um período em que a criação estagnou.

Sobre esses momentos de emperramento do fluxo criativo, Nachmanovitch (1993, p. 22) afirma que não se pode pensar em processo criativo sem mencionar aquilo que lhe cria obstáculos: “todo o lodo viscoso que o bloqueia aquela insuportável sensação de estar atolado.”

Durante essa etapa, embora nos sentíssemos paradas, as perguntas, as experimentações, as buscas e anotações no diário de bordo continuavam ocorrendo. Percebo, por meio do mapeamento das decisões tomadas em maio de 2015 e expostas no quadro 3 a seguir, que a criação tem esse tempo de idas e vindas, pausas, julgamentos, avaliações e que o processo criativo é feito de experiências não lineares.

Quadro 3 – percurso desenvolvido em maio de 2015

Aspectos desenvolvidos	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4	Semana 5
Figurino			Preto e branco. Caísa (calça branca e blusa preta) e Nara (calça preta e blusa branca)		Colorido, de malha, confortável como roupas de brincar, roupas de ensaio ou pijama.
Cenário, Objetos de cena e Iluminação	Mesa de madeira do jardim e <i>pallet</i> para representar as duas ilhas.	Esboço de formas de bichos feito por José Regino. Desejo de trabalhar com vento para animar as formas criadas com as sacolas plásticas.	Ideia de fazer manipulação de sacos e a fabricação de brinquedo. Pesquisa de transformar a ilha 1 em uma grande pedra.	Possibilidade de fazer o cenário como instrumentos musicais. Pesquisa de marimba de madeira para o <i>pallet</i> (ilha 2) e um tambor para a mesa (ilha 1). Exploramos a movimentação do <i>pallet</i> (ilha 2) com rodinhas.	Ensaio aberto com o cenógrafo. Possibilidade de fazer um fundo para o cenário com sacolas plásticas. Trabalhamos com um jarro de barro com água, bacia de pedras e galho seco de árvore.
Musicalidade	Trabalho de técnica vocal	Ruído das sacolas plásticas	Trabalho de técnica vocal. Busca pela ontologia da voz e sons de animais.	Trabalho de técnica vocal	Exploração de ações físicas e a busca pelo silêncio. Composições das músicas
Dramaturgia	Construção da cena-gênese a partir da carta segredo	Construção da dramaturgia colaborativa.	Trabalho de campo na creche. Conversa sobre o que seria “o estado da infância”. Limpeza da cena-gênese.	Execução da cena-gênese com as palhaças Ananica e Macarroa.	Construção da cena 3 (transformações). Limpeza da cena 2 (a travessia) Limpeza da cena 1 (chegada no mundo).

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Durante o mês de maio de 2015 a construção da dramaturgia e da musicalidade se integrou ao desenvolvimento do cenário e objetos de cena. A manipulação das sacolas plásticas se definiu como um recurso sonoro e o cenário tornou-se um elemento explorado musicalmente. Fica bastante claro, ao revisitar o processo, que a gênese, o desenvolvimento

do trabalho, os mecanismos de construção da dramaturgia musical prescrevem o resultado que alcançamos.

2.4 JUNHO de 2015

Iniciamos o mês de junho de 2015 fazendo uma oficina de Teatro para bebês com o diretor Carlos Laredo do grupo espanhol *La Casa Incierta*. Apresentamos a cena-gênese e, mais uma vez, o encontro com a audiência provocou novos caminhos criativos. De alguma maneira a exposição pública do material criado sempre fez parte do nosso processo criativo e isso, mais uma vez, nos motivou a buscar novos procedimentos para o espetáculo em construção.

Na oficina ouvimos também depoimentos consideráveis sobre a experiência do grupo *La Casa Incierta* com teatro para bebês: da importância de ter poucas espectadores para traçar uma relação com cada pessoa da audiência; do quanto é fundamental mudar a forma de fazer o espetáculo dependendo do grupo que se apresenta; de sempre ter em mente o que te levou a criar o espetáculo que executa; da importância de encontrar o instante do ator vibrar porque é aí que o bebê vibra também; de ir fundo no jogo de cada cena proposta; de que em cada experiência o espetáculo pode ter uma nova narrativa poética; da importância de trabalhar com a energia da impossibilidade com os bebês, pois eles têm um espírito heroico.

Essas questões expostas pelo grupo experiente na pesquisa de teatro para bebês possibilitou uma renovação em nós. Fizemos a oficina durante a fase em que estávamos estagnadas e essas colocações do grupo nos ajudaram bastante. Esse momento necessário, de pausa no processo criativo, abriu janelas, afirmou nosso trabalho, redirecionou caminhos percorridos, ventilou as escolhas e, conseqüentemente, criou novos direcionamentos.

Durante essa etapa, fizemos com o diretor José Regino dois dias de improvisação com a máscara larvária neutra e sentimos, novamente, que nos reaproximamos da sensação do silêncio. Ao usar a máscara percebemos melhor o som da respiração, que era restrita à nossa visão, pois foi necessário abrir-se para a escuta do gesto, da emoção, da intenção e da parceira de cena.

Durante esse mês de junho de 2015 foram notáveis a ausência de linearidade e simultaneidade do processo criativo. Tínhamos, mais uma vez, a sensação que não estávamos caminhando, mas, ao mesmo tempo, ao analisar o material registrado é possível observar que as composições musicais se intensificaram nessa fase e, assim, a dramaturgia musical foi

costurando as ações criadas. Segundo Nara (2016) a criação e o treino vocal diário também nos acalmava:

Nessa fase da crise criamos um espaço nos ensaios para a criação e organização musical. Era durante a preparação do cenário, abrindo os milhares de sacolas. Era como uma meditação. Esse era um momento de criação de melodias e foi a fase que definimos completamente as canções (NARA, 2016).

Assim, a fase de incertezas e estagnação foi se dissolvendo também com a necessidade real de se adequar ao cronograma previsto e às novas indicações do diretor. Exercemos recusas, aceitações e escolhas. Algumas imagens foram abandonadas em favor de outras e, aos poucos, o processo criativo de *Achadouros* foi sendo redirecionado.

Depois de pesquisar as sacolas plásticas como brinquedos e de investigar a sonoridade desses objetos, escolhemos algumas formas criadas para investir na construção da dramaturgia: o caramujo, a borboleta, os peixes, a galinha, o cachorro, conforme ilustra a Figura 8, e nos dedicamos à limpeza das transições de uma forma animada para outra.

Figura 8 – A construção do cachorro em ensaio

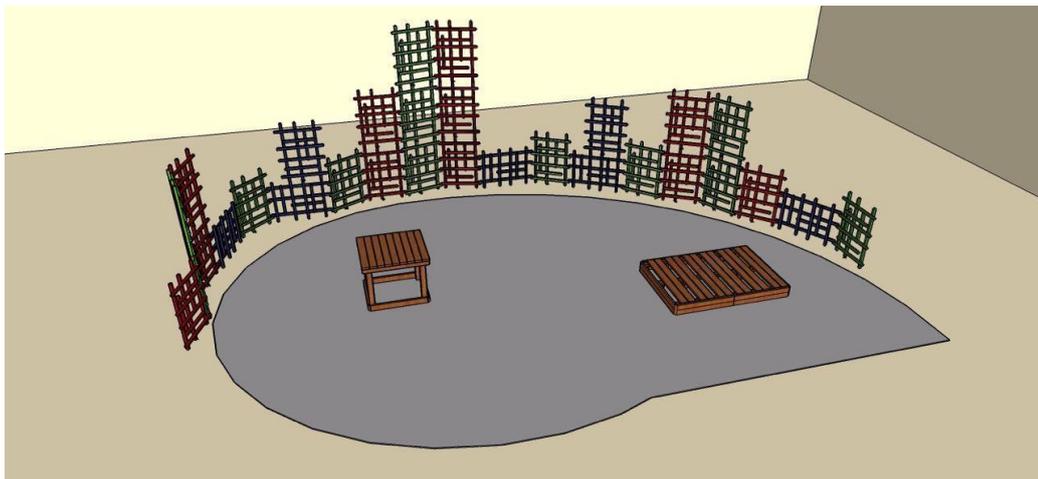


Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de José Regino (2015)

Assim, amadurecemos as transições de todas as cenas até a chegada ao *pallet* (ilha 2). A concepção do cenário estava parcialmente definida a partir da ideia central da travessia e da chegada ao *pallet* onde aconteceriam as manipulações das formas com as sacolas plásticas.

Nessa etapa de criação o cenógrafo, Chico Sassi fez o primeiro croqui do cenário. As cerquinhas, a princípio, seriam utilizadas para fazer um fundo do cenário como demonstra a figura 9.

Figura 9 – Primeiro croqui do cenário



Fonte: arquivo *Achadouros*, desenho de Chico Sassi (2015).

A Ilha 1 – uma mesa de madeira – tem 60cm/60cm e 50cm de altura; a Ilha 2 – uma estrutura de madeira que se divide ao meio, semelhante a um *pallet* – tem 25m/85cm e 25cm de altura. A Ilha 1 representa o lugar original, o ponto do nascimento, do despertar; a ilha 2, o lugar das organizações sociais, das construções das relações humanas e a historicidade.

Essas duas ilhas estão separadas uma da outra numa distância de 2,13m e rodeadas por cerca de duas mil sacolas de plástico brancas que representam o espaço de transição entre as duas ilhas; materializam e delimitam o espaço intermediário onde se dá a aventura da travessia.

O diretor José Regino também assinou a concepção do figurino e nesse mês de junho de 2015 fechamos com ele o desenho final (Figura 10) em que é possível observar que o figurino seguiu o padrão dos primeiros testes que fizemos durante as demonstrações do processo criativo na Creche Sibipiruna. O figurino foi feito com uma malha leve fazendo referência a uma roupa de brincar, a uma roupa confortável de ensaio ou a um pijama.

Figura 10 – Desenho final do figurino



Fonte: arquivo *Achadouros*, desenho de José Regino (2015)

Durante os ensaios a investigação sobre o uso extra cotidiano das sacolas plásticas se intensificou e, então, o diretor José Regino nos trouxe, como referência, o trabalho com sacolas plásticas executado no espetáculo *L'après-midi d'un Foehn* da Cia Non Nova (2013), conforme ilustra a figura 11 e, novamente, retomamos a ideia de usar o vento para movimentar as sacolas plásticas.

Figura 11 – sacolas plásticas e ventiladores no espetáculo *L'après-midi d'un Foehn*



Fonte: Cie Non Nova (2013)

Essa referência sugerida por nosso diretor foi importante para definirmos sobre o uso dos ventiladores no cenário. Importante lembrar que esse foi um desejo que tivemos, conforme descrito no item 2.2, quando iniciamos o início do nosso processo criativo, em decorrência do vento que batia nas sacolas durante os ensaios no Casulo.

Intensificamos as pesquisas, na *internet*, por artistas que trabalhavam com tecidos, plásticos e outros objetos sob o efeito de ventiladores dispostos em círculos. Foi então que encontramos o trabalho do artista plástico Daniel Wurtzel (Figura 12) que se tornou, também, outra referência importante para nós.

Figura 12 – Instalação de Daniel Wurtzel com tecidos e ventiladores



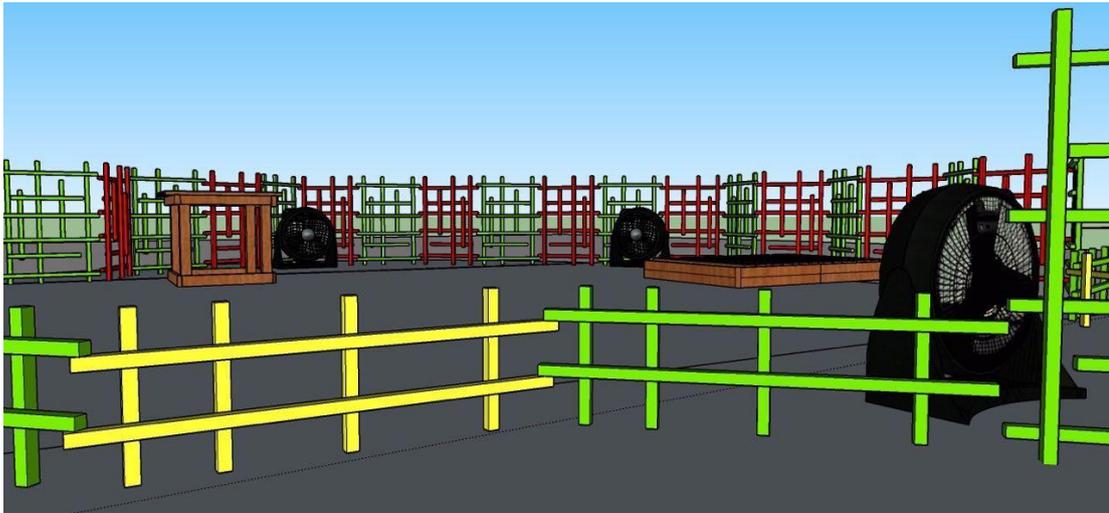
Fonte: Wurtzel (2015)

A criação foi se fechando com a exploração das sacolas plásticas e, finalmente, decidimos usar o recurso dos ventiladores e essa opção direcionou novos aspectos essenciais vinculados à dramaturgia, à musicalidade e à cenografia de *Achadouros*.

Com a aquisição dos seis ventiladores trabalhamos na reorganização das cenas e do cenário. As cerquinhas de madeira foram relocadas ao redor dos ventiladores e das sacolas plásticas na intenção de proteger os ventiladores e evitar que as sacolas voassem para fora do espaço cênico.

A primeira ideia do cenário com as cerquinhas no fundo foi então descartada e, essa decisão criativa, alterou bastante a configuração do espaço cênico. A figura 13 ilustra a nova disposição das cerquinhas.

Figura 13 – Segundo croqui do cenário



Fonte: arquivo *Achadouros*, desenho de Chico Sassi (2015)

Observamos, então, que o uso dos ventiladores também trouxe a presença poética do vento e sua sonoridade específica para as cenas. Conforme observou Nara (2016) “o ventilador não era um barulho, pois ele se tornou mais um som do ambiente que estava se criando” e, assim, todos esses novos aspectos direcionaram a construção da dramaturgia de *Achadouros* e as novas cenas foram criadas a partir do uso dos ventiladores.

Ostrower, (1977) afirma que quando se configura algo e se define algo na criação surgem novas alternativas, como ocorreu com os ventiladores durante o nosso processo de criação. Nesse caso, a definição de explorar o vento foi importante para trazer outros caminhos criativos e criar as novas cenas. Nas palavras de Ostrower (1977):

Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou (OSTROWER, 1977, p. 27).

As definições estabelecidas durante um processo criativo representam limites necessários para configurar uma criação e esses limites são indispensáveis, pois, também,

estabelecem novas referências e, no nosso caso, esses limites nos deu a liberdade de aprofundar o uso do vento com as sacolas plásticas.

Para nós, depois da entrada dos ventiladores, a musicalidade estava ficando cada vez mais presente no cenário e na encenação. Nesse período decidimos fazer a separação dos três tipos de sacolas plásticas que usamos, a fim de organizá-las pelos diferentes recursos sonoros e pela variação possível na construção das formas. As sacolas tinham tamanhos, formatos diferentes e foram feitas com espessura de plásticos distintas.

Por fim, a utilização sonora das sacolas plásticas trouxe a ideia final de um cenário musical, como havíamos pensado no início do processo. Porém, não da mesma maneira, pois no início chegamos a desejar que o nosso cenário musical tivesse um *pallet* construído como uma marimba e a mesa feita como um tambor.

Por fim, chegamos na concepção de um cenário musical capaz de sugerir muitos recursos musicais e ambientes sonoros diferentes para as cenas. Como se observa no Quadro 4, durante esse mês de junho, a crise no processo, ocorrida anteriormente foi marcante, pois definimos, a partir dela, muitos elementos da criação.

Quadro 4 – percurso desenvolvido em junho de 2015

Aspectos desenvolvidos	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4	Semana 5
Figurino			José Regino trabalhou na concepção inicial do figurino.	Definição das cores que serão usadas no figurino. Comparação dos tecidos.	
Cenário, Objetos de cena Iluminação	Exploração e criação de forma de bichos com sacolas plásticas. Ideia de trabalhar com ventiladores.	Galho de árvore seco para a última cena, bacia com pedras e jarro de água.	Ensaio aberto com cenógrafo e iluminador.	Consertos na estrutura do <i>pallet</i> para encaixar na movimentação da cena.	Definição da quantidade e qualidade de sacolas utilizadas
Musicalidade	Exploração da sonoridade e ruídos com sacolas plásticas. Ênfase no silêncio como exercício da máscara larvária.	Composição das músicas e experiências de junção com as cenas criadas. Criação da música sibiritipua	Criação da música para a cena das galinhas.	Composição das músicas	Sons e ruídos as sacolas plásticas
Dramaturgia	Crise e estagnação. Voltar a fonte: o que me levou a criar?	Construção da última cena: a caminhada do <i>pallet</i> (ilha 2) até ao galho de árvore seca como sendo a jornada do herói bebê. Como fazer a desconstrução das formas de bichos criadas? Cenário como um quintal.	Pensando e experimentando as possibilidades de reorganização do quintal Definição das cenas executadas no <i>pallet</i> Escrevemos a segunda parte da carta segredo para trabalhar a separação e a solidão na cena 3 (transformações)	Experiências e improvisações para as cenas finais: 4 (vendaval) e 5 (criação)	Fluência de uma cena para outra. Passagem geral de todas as cenas criadas.

Fonte: elaborado pela autora

Portanto no mês de junho de 2015 concluímos uma fase importante da montagem, quando repensamos as provocações iniciais como, por exemplo: a construção da dramaturgia musical marcada pelo silêncio, pelo ruído e pela canção; a exploração do efeito de vento sobre as sacolas; a maturidade na exploração das formas com as sacolas plásticas; a musicalidade extraída a partir do cenário e o desenho do figurino já explorado inicialmente.

2.5 JULHO DE 2015

Durante o mês de julho no dedicamos à confecção dos bichos e à experiência das formas de plástico com os ventiladores. Buscamos a melhor maneira de organizar os seis ventiladores e os efeitos dos sacos voando em cena.

Pesquisamos uma maneira de fazer uma instalação de formas animadas nos ventiladores. A ideia era fazer uma floresta com árvores infláveis instaladas nos ventiladores que, ao serem ligados, as formas nasceriam animadas pelo vento com um efeito parecido com bonecos infláveis.

Continuamos nossa pesquisa por artistas e outras formas de trabalhar com as sacolas plásticas e chegamos no trabalho do escultor Khalil Chishte (2013), que possui obras impactantes, representando formas humanas, criadas a partir de sacolas plásticas derretidas.

Figura 14 – Escultura de Khalil Chishte com sacolas plásticas



Fonte: Chishte (2013)

Inspirados por essa referência, buscávamos mais uma vez, fazer formas de bichos com sacolas plásticas e, na segunda quinzena de julho de 2015, traçamos dois caminhos a serem seguidos para o uso dos ventiladores com os sacos: florestas, com vegetação e bichos instaladas nos ventiladores ou formas de bichos se movimentando no centro do palco com o vento.

Por fim, excluímos a instalação das formas de floresta, árvore e bichos nos ventiladores e optamos apenas por usar as formas de bichos se movimentando no centro do palco. Optamos por usar apenas um recurso para facilitar a execução e limpeza das cenas. No final desse mês, fechamos as cenas finais com a utilização dos ventiladores e das novas formas animadas criadas.

Sentimos, mais uma vez, a necessidade de compartilhar o nosso material criativo, pois realmente parecia que o espaço fechado nos distanciava dos espectadores. A presença da audiência exigia de nós adaptações, novos modos de ação e a busca constante do reencontro de nós mesmas. Fizemos, então, duas sessões de ensaio geral aberto no Casulo (Figura 15) para crianças, amigos e familiares convidados.

Figura 15 – Ensaio geral



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Pedro Caroca (2015)

Nessa etapa também fechamos a identidade visual de *Achadouros*. Esse processo foi importante para percebermos que as imagens referenciais da travessia pela água e a poética das formas imaginadas, que se criavam dos bichos voando, estavam presentes no material gráfico de divulgação.

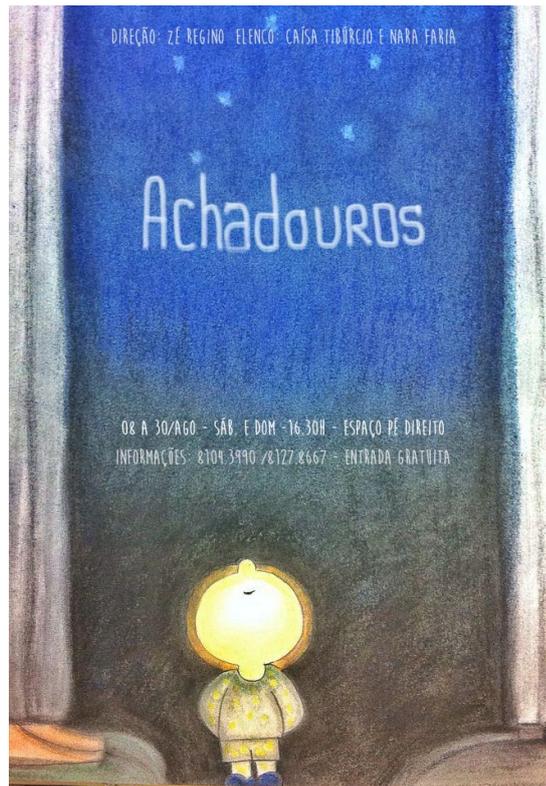
As figuras a seguir (de 16 a 19), dispostas em ordem cronológica ilustram o processo de criação da identidade visual da peça desenvolvido pela *designer* Jana Ferreira.

Figura 16 – 1ª proposta de identidade visual de *Achadouros*



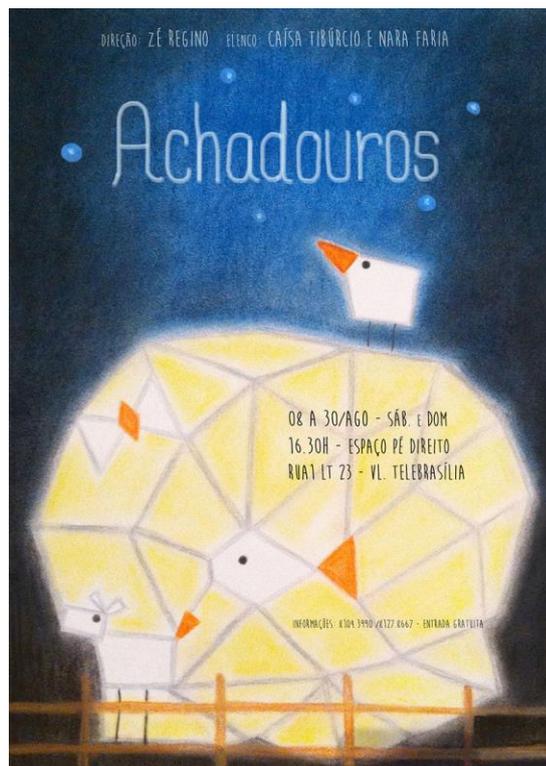
Fonte: arquivo *Achadouros* (2015)

Figura 17 – 2ª proposta de identidade visual de *Achadouros*



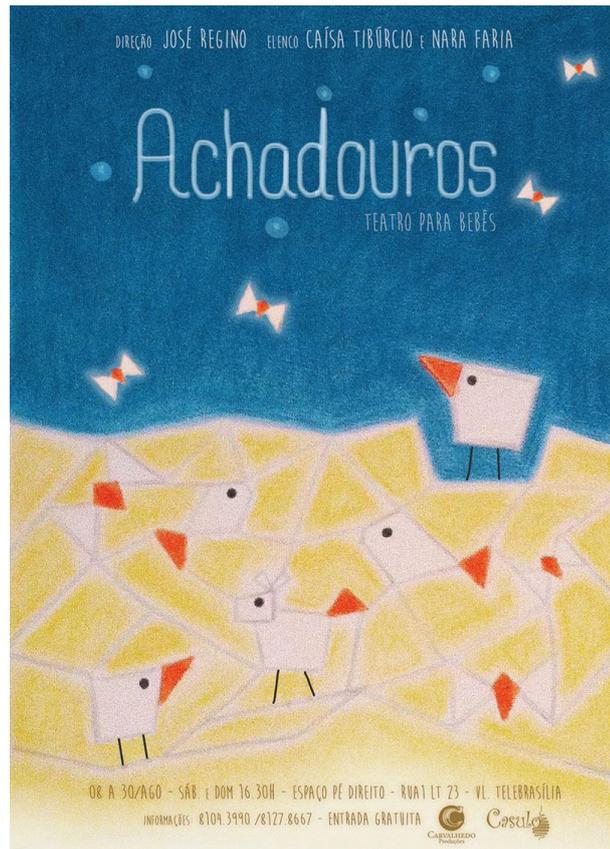
Fonte: arquivo *Achadouros* (2015).

Figura 18 – 3ª proposta de identidade visual de *Achadouros*



Fonte: arquivo *Achadouros* (2015).

Figura 19 – Proposta final de identidade visual de *Achadouros*



Fonte: arquivo *Achadouros* (2015)

O processo de busca de uma imagem síntese e convidativa foi um caminho de auto percepção e revisão dos princípios criativos e motivadores do espetáculo. Foi uma etapa importante que nos fez lembrar as imagens geradoras, os princípios criativos e as ressonâncias para serem sintetizados na identidade visual da peça.

Assim, percebo que durante os primeiros meses geramos e catalogamos material criativo e que, no mês de julho de 2015, transformamos e elencamos esse material para construir um projeto poético comum, conforme ilustra o Quadro 5 a seguir.

Quadro 5 – percurso desenvolvido em julho de 2015

Aspectos desenvolvidos	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Figurino		Figurino pronto		
Cenário e objetos de cena e iluminação	Efeitos das sacolas plásticas com os ventiladores. Cerquinhas ao redor do piso. Reorganização do espaço da cena com as cerquinhas	Exploração dos ventiladores.	Formas de bichos instaladas nos ventiladores. Fazer uma floresta inflável com os ventiladores. Definição do formato do piso e ajustes finais da marcenaria do cenário.	Concepção da iluminação com referência na luz solar de quintal.
Musicalidade		Composições da música final da borboleta. Som de água com os sacos	Utilização do ruído de seis ventiladores	Definição do lugar das músicas criadas nas cenas
Dramaturgia	Criação da cena vendaval com a utilização das cerquinhas	A instalação de uma floresta nos ventiladores com imagem final.	Reorganização do espaço para a movimentação dos bichos	Definição das cenas finais 4 (vendaval) e 5 (criação)

Fonte: elaborado pela autora

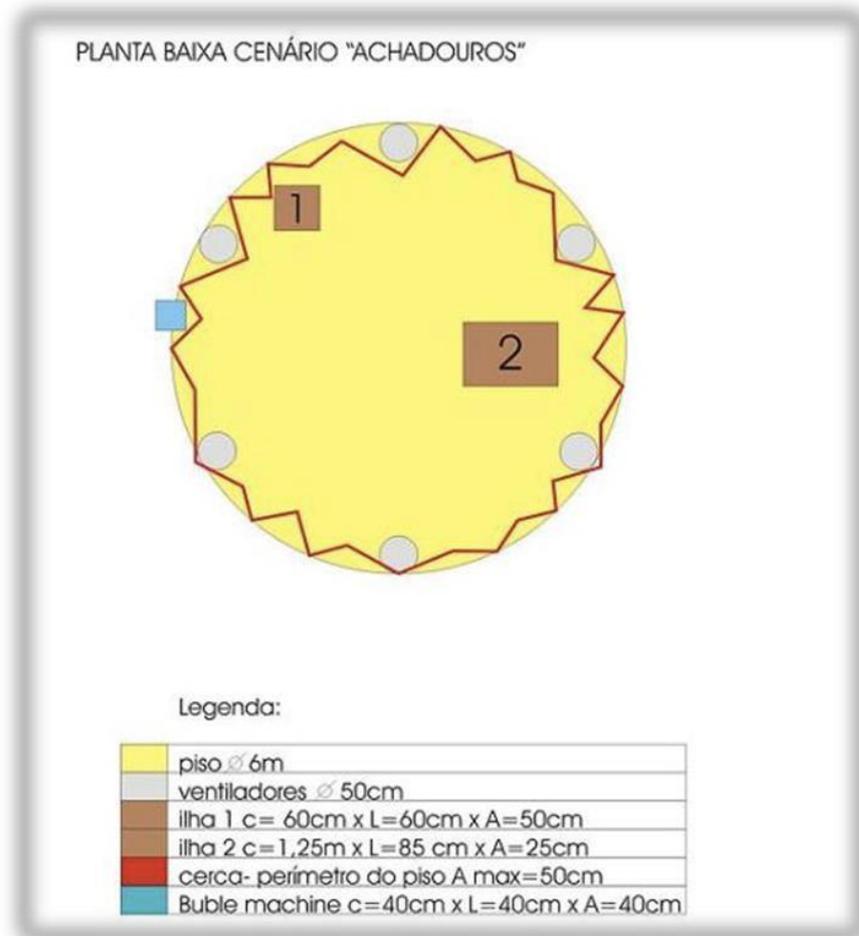
Finalmente, conseguimos unir os diversos aspectos da encenação. A dramaturgia de *Achadouros* foi, então, costurada pela manipulação dos objetos cênicos, do cenário e pela musicalidade do movimento. O nosso processo criativo, nesse período, se encerrou com definição das cenas finais com o uso do ventilador e a construção da imagem síntese da identidade visual da peça.

2.6 AGOSTO DE 2015

Durante a primeira semana de agosto de 2015 eu, a Nara Faria e o José Regino, construímos com plástico os bichos utilizados na última cena: o cachorro, a galinha, os peixes e as borboletas. Nessa etapa também realizamos o último ensaio para fazer pequenas mudanças e trabalhar as transições de algumas cenas.

Por fim, chegamos à concepção cenográfica final de *Achadouros* como um espaço da cena redondo, delimitado por seis ventiladores dispostos em círculo, com algumas cercas de madeira e um piso de linóleo de acordo com a planta baixa ilustrada na Figura 20.

Figura 20 – Planta baixa do cenário.



Fonte: arquivo *Achadouros*. Desenho do cenógrafo Chico Sassi (2015)

O círculo dos ventiladores tem seis metros de diâmetro e três metros de raio. Assim, cada ventilador tem três metros de distância até o centro do palco. Os ventiladores estão dispostos regularmente no espaço com a distância de 3,14 metros entre eles.

As cerquinhas de madeira, que contornam esse círculo, estão dispostas irregularmente ao redor dos ventiladores. Funcionalmente, elas protegem os ventiladores e as sacolas plásticas e, também, protegem as crianças e bebês do contato direto com os ventiladores e sacolas plásticas.

As cerquinhas foram confeccionadas com três alturas diferentes. As menores, que ficam na boca de cena entre os três ventiladores frontais, com 25 cm de altura, têm uma altura

mínima para fazer uma proteção aos ventiladores, mas também não são muito altas para não impedir a visão dos espectadores. Utilizamos mais três cerquinhas com 55 cm de alturas para proteger os três ventiladores frontais que ficam virados para os espectadores. Por fim, as cerquinhas mais altas, que fecham o círculo no fundo do palco, têm 70 cm de altura.

Na encenação, a delimitação do espaço pelas cerquinhas tem uma função de não deixar as sacolas saírem completamente do espaço de cena e de proteger as crianças e bebês do contato com os ventiladores.

Ressaltamos, contudo, que também buscamos em Barros (2010) um conceito para a utilização dessas cerquinhas. Segundo o poeta: “Meu quintal é maior do que o mundo” (BARROS, 2010, p.13). Assim, as cerquinhas também fazem menção ao universo criativo individual, do quintal como a metáfora do espaço íntimo, da matéria imaginativa e particular de cada um. As cerquinhas desenham o espaço para a criação e realização do percurso da cena, da aventura imaginada pela audiência e por nós, permitindo reflexões sobre a territorialização e fragmentação do mundo em realidades individuais.

Durante a análise do processo, percebi que diversos elementos da criação que foram descartados permaneceram indefinidos em alguns momentos. Por outro lado, algumas ressonâncias e poéticas foram definidas e se concretizaram, na configuração final. Percebi que os elementos presentes na criação participaram de diversas maneiras do resultado final, em diversos níveis estruturais. Sobre essa dinâmica, muitas vezes surpreendente do processo criativo, Ostrower (1990) afirma:

Os processos de criação constituírem essencialmente processo de transformação, cujas formas de desdobramento irão revelar novos aspectos característicos da própria matéria. Assim toda forma artística será forma e gerada num processo de transformação (OSTROWER, 1990, p. 219).

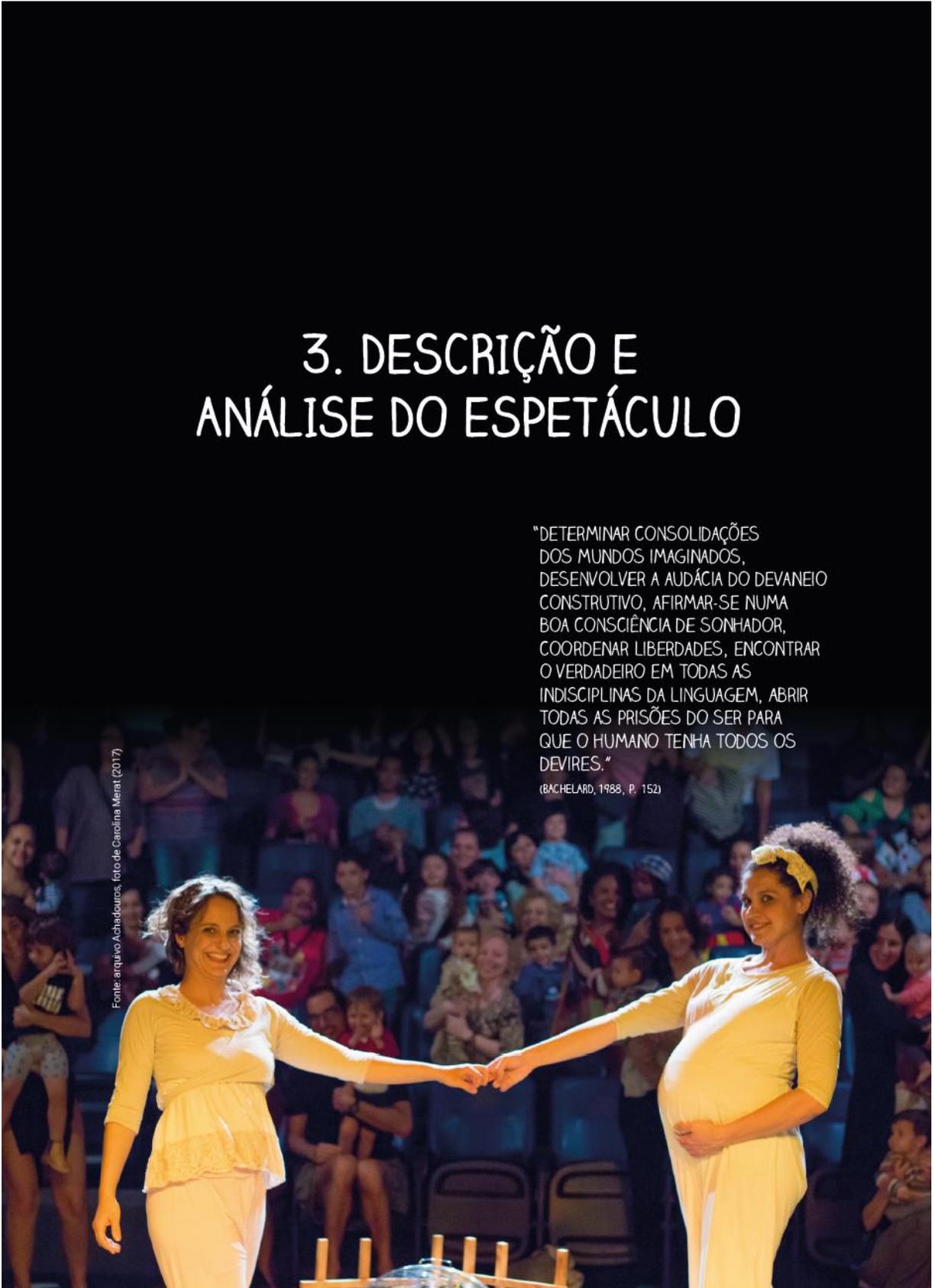
Essa visão processual sobre a criação reforça o trabalho laborioso do artista e serve com uma contraposição à visão da criação como um acontecimento arrebatador e inexplicável de *insights* e inspirações, ausente de desencadeamentos e histórias. O processo criativo constitui-se essencialmente como uma sequência de transformação, cujas formas de desdobramentos irão revelar novos aspectos, às vezes imperceptíveis na execução de um espetáculo.

3. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DO ESPETÁCULO

"DETERMINAR CONSOLIDAÇÕES DOS MUNDOS IMAGINADOS, DESENVOLVER A AUDÁCIA DO DEVANEIO CONSTRUTIVO, AFIRMAR-SE NUMA BOA CONSCIÊNCIA DE SONHADOR, COORDENAR LIBERDADES, ENCONTRAR O VERDADEIRO EM TODAS AS INDISCIPLINAS DA LINGUAGEM, ABRIR TODAS AS PRISÕES DO SER PARA QUE O HUMANO TENHA TODOS OS DEVIRES."

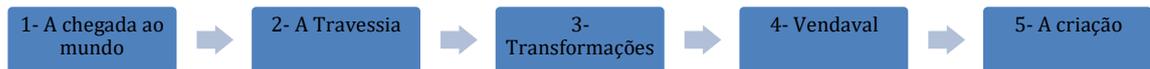
(BACHELARD, 1988, P. 152)

Fonte: arquivo Achaubouris, foto de Carolina Merat (2017)



O objetivo proposto para este capítulo foi analisar detalhadamente o espetáculo, descrevendo as cenas e os aspectos da musicalidade encontrados em *Achadouros*. Assim, considerei importante observar os diferentes ritmos e dinâmicas da encenação para, posteriormente, dividir a estrutura dramática em cinco cenas elencadas conforme ilustra a Figura 21.

Figura 21 – Estrutura dramática de *Achadouros*



Fonte: elaborado pela autora

O desenho da musicalidade apontou a função dos diferentes momentos do espetáculo e definiu as cenas e seus aspectos dinâmicos e energéticos. Sobre a importância da musicalidade na compreensão estrutural de um espetáculo teatral, Castilho (2013, p. 36) entende que ritmo é o elemento organizador de um espetáculo, pois “molda o desenvolvimento da obra. Dá-lhe uma forma, um perfil... aparece como um organizador de sua sintaxe” e auxilia no reconhecimento das cenas, no mapeamento das alternâncias de tensão e repouso.

Portanto, na análise e descrição que se segue, considerei basicamente a musicalidade de cada núcleo e procurei contemplar a teia das cinco camadas da dramaturgia e os espaços de vazio sugeridos.

3.1 RECEPTIVO

Estreamos o *Achadouros* em 8 de agosto de 2015 no Teatro Pé Direito, na Vila Telebrasília - DF. Desde a primeira sessão, sempre montamos uma estrutura para fazer um acolhimento aos espectadores: o receptivo. Organizamos um espaço o mais confortável possível para que as famílias e os bebês se sintam bem recebidos. Montamos: tapetinhos e brinquedos, fraldário e estacionamento de carrinhos.

Além disso, o diretor José Regino, e/ou o produtor Pedro Caroca recebem a audiência e fazem algumas ponderações à audiência antes de entrarmos no Teatro. Esses avisos são uma mediação teatral, um processo artístico-pedagógico que interliga os

espectadores a essa linguagem teatral específica. Buscamos fazer essa conversa de forma mais livre possível, para favorecer a capacidade de cada bebê e criança de vivenciar a obra. A intenção também é despertar nos adultos acompanhantes a disponibilidade do encontro com o outro.

Como o teatro para bebês é uma linguagem teatral nova entendemos que o receptivo é uma demanda formativa necessária aos espectadores, para possibilitar que todos abram brechas de acesso, levando-os a tecer diálogos internos que possam gerar ampliações, inquietações e novas relações. Nesse sentido, os avisos dados são os seguintes:

- O intuito do nosso trabalho não é apresentar um espetáculo didático, mas sim realizar, durante trinta minutos, uma troca de experiência estética.

- Pedimos aos pais e mães, responsáveis pelos bebês, que não conduzam o olhar deles, apontando para onde devem ver ou comentando o que se passa na cena; deixem que eles façam dessa experiência uma aventura pessoal e única.

- Não deixem que os pequenos entrem no espaço cênico, delimitado pelas cercas e pelo linóleo cinza.

- Caso algum bebê chore procure não sair da sala com eles de imediato. Procure um canto onde vocês poderão ficar de pé com o seu bebê no colo. Muitos bebês param de chorar somente pelo fato de se afastarem um pouco da cena e se sentirem mais seguros em um colo acolhedor.

- Pedimos que desliguem seus celulares, não tirem fotos nem respondam mensagens durante a realização do espetáculo.

A intenção é sensibilizar os adultos acompanhantes a perceberem a capacidade poética dos bebês que são seres capazes de contemplar, silenciar e fluir conosco. Os bebês e as crianças estão aptos à fruição artística, o que torna desnecessário a interpretação e a explicação dos adultos e, é fundamental, que os adultos acompanhantes e os bebês estejamos juntos para uma experiência contemplativa e poética.

Após essa conversa, os espectadores adentram-se no teatro e se acomodam. As luzes da plateia e do palco estão levemente acessas, com claridade suficiente para não causar medo nas crianças e bebês e para permitir que todos se acomodem nas cadeiras com calma.

Todo o receptivo é um momento fundamental para a boa continuidade da experiência. Sabemos da importância de um bom acolhimento das famílias e bebês: um ambiente mais silencioso, aberto à escuta e tranquilo. É importante gerar um espaço de intimidade para que aconteça um encontro entre nós, de verdade.

Reconhecemos também que esse momento de acolhimento ainda é um grande desafio para o nosso grupo, pois nem sempre conseguimos atingir essa harmonia inicial. Essas condições favorecem a cumplicidade na recepção. Quando esse momento prévio acontece com sucesso, percebemos um sincronismo sutil, mas poderoso entre nós, a audiência e o ambiente.

Independentemente do tamanho do teatro que estamos apresentando, consideramos ideal o máximo de cem pessoas, contanto os bebês, é claro. Para melhor apreciação do trabalho, sempre que possível, optamos por teatros menores e intimistas; além disso, orientamos que a audiência se sente frontalmente, sendo que, a primeira fileira de cadeiras encontra-se, sempre em nível igual ou superior ao do palco e as fileiras seguintes, em níveis mais altos.

Consideramos todos esses critérios importantes de serem respeitados, para que os bebês não fiquem muito distantes do local da realização do espetáculo e possam assisti-lo plenamente, com o maior nível de proximidade e intimidade possível.

Percebemos que o Teatro para bebês é acima de tudo uma arte relacional e é fundamental que aconteça esse encontro, pois o espetáculo se faz com esses olhares que nos olham e com os nosso olhares que olham para eles. E nesse jogo que acontece essa experiência artística.

Quando o público entra no teatro, nós já estamos em cena, prontas para começar o espetáculo. O espaço está preenchido com o efeito da fumaça, há um foco de luz azulado e bem definido em nós duas que estamos recolhidas em cima da ilha 1, sem interação com a audiência. Depois que todos estão acomodados, é dado um sinal sonoro para iniciar o espetáculo.

Portanto, percebe-se nesse processo de construção artística que até o espetáculo ser concluído, em sua estrutura global do receptivo, o ambiente de realização do espetáculo é um contexto configurado por nós e pela audiência e ao mesmo tempo o ambiente é também configurador na medida que influencia na recepção da audiência.

3.2 CENA 1 – A CHEGADA AO MUNDO

A cena inicia-se com o silêncio. Nara e eu estamos dormindo sobre uma ilha de madeira, deitadas e entrelaçadas, uma à outra, como dois corpos fundidos em um só. A imagem que criamos busca referência de um núcleo inicial de vida, como um casulo, um espermatozoide, uma semente, um bebê no útero materno. A imagem criada também se refere

à utopia de uma harmonia entre o ser humano e a natureza, ao sonho e ao desejo de uma sociedade integrada.

A cena é pouco iluminada. Noite. Luz azul nos sacos plásticos e em todo cenário. Utilizamos o pulso de uma zabumba e cantamos a primeira canção, intitulada “Acalanto”. O pulso da zabumba faz referência aos batimentos cardíacos e o instrumento fica escondido detrás da mesa. A Nara toca sem deixar a audiência perceber que o som é produzido por ela. A música é executada de acordo com a partitura transcrita na figura 22.

Figura 22 – Partitura de Acalanto

Acalanto

The image shows a musical score for the song "Acalanto" for voice. It consists of three staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff starts at measure 1, the second at measure 9, and the third at measure 17. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes with some rests and phrasing slurs.

Fonte: arquivo *Achadouros*. Transcrição musical realizada por Fernando César²³ (2016).

Amanhece e a luz clareia gradualmente (Figura 23), à medida que nós realizamos movimentos de espreguiçar e, vagorosamente, acordamos.

²³Fernando César é filho da geração de Chorões que chegou a Brasília ainda no período da construção da cidade e em diálogo com grandes instrumentistas brasilienses e de outras localidades que César se forma violonista de 7 cordas, arranjador, compositor e professor. Fernando César propõe a articulação do Choro com outros gêneros musicais e se dedica à preservação, inovação e difusão do gênero. www.fernandocesar7.com.br

Figura 23 – Cena a chegada ao mundo



Fonte: arquivo *Achadouros*. Foto de Débora Amorim (2015).

A busca em ver o mundo como se fosse a primeira vez é fundamental nessa cena. Nara abre os olhos e olha os espectadores. Reage ao encontro e me chama. Eu acordo e também reajo ao encontro com os espectadores. Entendemos que o olhar é uma janela para acessar a alma dos bebês e crianças. Procuramos trabalhar a espontaneidade no encontro real entre nós e a audiência.

Nesse momento, também acontece uma junção plena entre nós duas, como uma exposição e uma relação verdadeira. Sobre essa cena, Nara (2016) diz: “Essa relação, exigida no trabalho para bebês, é muito surpreendente. Não utilizamos uma máscara, ou a forma de um personagem. Somos nós olhando nos olhos dele e esse encontro é um desnudamento apaixonante.”

Nesses pontos de encontros, as nossas reações são sempre pontuadas com respirações. Eu traço um percurso com o olhar, da direita para a esquerda, para estabelecer uma relação direta com a audiência enquanto a Nara procura me tirar desse jogo para investigar, curiosamente, o meu corpo: como é dentro da boca, nariz e olhos.

Nós duas nós olhamos. Respiramos profundamente e percebemos a presença uma da outra. Estamos no aqui e agora. No momento que nós nos olhamos cantamos a melodia ilustrada figura 24.

também as imagens de uma reportagem do Rio Tietê poluído gravada em 1999 na Cidade de Pirapora do Bom Jesus, no estado de São Paulo.²⁴

Figura 27 – Casa inundada em São Paulo em 1999



Fonte: Tomazela (2016).

Rememoramos a ideia do ser humano e sua chegada ao mundo: um universo a ser desvendado. Temos medo e curiosidade ao explorar o novo lugar preenchido pelas sacolas plásticas. Surge um novo estranhamento.

Inicia-se a exploração das texturas e dos ruídos produzidos pela ficção entre as sacolas plásticas. A partir daí instauramos um novo momento com a relação de descoberta do novo espaço. O som e a brincadeira com as sacolas plásticas são fascinantes e, aos poucos, a sonoridade extraída desfaz o medo do desconhecido e gera curiosidade para experimentar o novo mundo.

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F08hxgSrR8k&feature=youtu.be>>. Acesso em: 24 de junho de 2015.

3.3 CENA 2 – A TRAVESSIA

Nara escorrega pela mesa para fazer a travessia (Figura 28); ela nada e se diverte e eu fico na mesa com medo, querendo que ela volte para nosso porto seguro, mas, ao mesmo tempo estou excitada e animada com a novidade.

Figura 28 – Cena da travessia



Fonte: arquivo *Achadouros*. Foto de Diego Bresani (2016).

Nara dança e brinca com as sacolas plásticas e eu sinto receio, alegria, curiosidade; resolvo, temerosamente, arriscar a travessia. Nara faz uma ponte com o seu corpo para me auxiliar. Fico em cima dela tremendo. Eu quero chegar até ilha 2, mas não é possível. Tensão! Nara sugere que eu me jogue na água. Eu me recuso. Ela me derruba na água.

Iniciamos uma aventura. A luz pinta de azul as sacolas acentuando a imagem de que as sacolas são um fluido aquoso. Nós duas nadamos em um turbilhão de sacolas plásticas. Realizamos juntas uma dança com movimentos de mergulhar e nadar na água, em forma de brincadeira (Figura 29).

Figura 29 – Cena do mergulho na água



Fonte: arquivo *Achadouros*. Foto de Débora Amorim (2015)

A dança é desenvolvida com uma variação clara de ritmo lento e rápido. Algumas frases de movimento são realizadas em câmera lenta e funcionam como acentos rítmicos na sequência, porque quebram a qualidade expressiva dos outros movimentos mais acelerados.

Essa sequência está no pulso de uma música binária, divididas entre o esforço e a recuperação: tempo forte e tempo fraco. O ritmo rápido do movimento é o fluxo do esforço para nadar na correnteza da travessia e o ritmo lento da recuperação é o tempo da respiração. A intenção da variação é de como se estivéssemos pegando ar com a cabeça fora d'água.

A dança da cena coloca a música no espaço e no tempo. Meyerhold (2012), em seus estudos sobre a musicalidade na cena teatral, diz que a dança é a maior conjuntura harmônica da musicalidade. O autor afirma: “Pois a dança é o movimento do corpo humano dentro da esfera rítmica. A dança é para o nosso corpo aquilo que a música é para nossas sensações: uma criação artificial...” (MEYERHOLD, 2012, p. 101-102).

Portanto, percebo que a musicalidade dessa cena está no ruído com as sacolas plásticas e na estrutura rítmica dos movimentos dançados. As qualidades de movimentos estão associadas à alegria de viver o novo e o medo do desconhecido e a dubiedade emocional está impressa em uma sequência de movimento carregada de variações rítmicas.

Nessa travessia também exploramos alguns recursos cômicos, decorrentes da tensão, do medo e da curiosidade de fazer o cruzamento. A partir das nossas reações diferentes configuraram-se duas figuras distintas: uma corajosa e aventureira e a outra medrosa e receosa. Dessa maneira, instalou-se uma relação antagônica de superioridade e inferioridade diante do desafio: um recurso muito presente no jogo cômico de dupla de palhaço.

Durante a aventura da travessia, por três vezes, procuro chegar até à ilha 2. A repetição de uma tentativa má sucedida também é um recurso cômico utilizado por nós. Na minha busca de chegar até à ilha 2, sou interrompida duas vezes pela Nara, que tenta nadar na correnteza. As duas tentativas, que vibram no quase sucesso, reforçam o viés cômico da cena.

Na terceira tentativa consigo chegar até a ilha 2. Recomponho-me, percebo o novo espaço e procuro por Nara. Ela sumiu. Compartilho com a audiência a minha desolação de não a ter por perto. Procuro Nara entre os sacos. Nada. Solidão. Estou sozinha em um lugar desconhecido. Choro. Busco o olhar dos bebês e das crianças.

A atenção complacente dos bebês à minha solidão é o meu alimento para a cena. Por isso, consideramos importante, desde o início do espetáculo, estabelecer uma cumplicidade quando da troca de olhares com os espectadores. Percebo que a cena acessa a mesma memória individual da solidão que pôde ser observada nos bebês quando eles precisam ser separados dos pais ou quando percebem que o cuidador não está por perto, por exemplo.

Surpresa. Nara aparece. As luzes laterais do palco clareiam a cena. Compartilho a minha alegria com a audiência. Nara nada até a ilha 2 e eu a ajudo a subir. Tento pega-la, mas caio, deslizo. Enfim, nos duas estamos bem e salvas em cima do *pallet* – ilha 2. Respiramos juntas aliviadas. Nós duas nos olhamos e nos abraçamos. Estou feliz porque Nara está de volta.

3.4 CENA III – TRANSFORMAÇÕES

Nessa cena, vamos reconhecer e explorar o novo espaço: a ilha 2. Há uma brincadeira com os sons e o reconhecimento do *pallet* como nova moradia. Iniciam-se as descobertas do novo mundo motivadas pelo primeiro olhar. O *pallet* – ilha 2 – é o espaço para as novas criações. Executamos uma música com assovio e percussão vocal. Nós nos divertimos com a descoberta sonora no *pallet*.

A música é executada de acordo com o demonstrado na partitura ilustrada na Figura 30.

Figura 30 – Partitura de Caramujo

Caramujo

The musical score for 'Caramujo' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The Percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The Voice part begins with a melodic line of eighth notes. The second system starts at measure 6, where the Percussion part is silent and the Voice part continues with a similar melodic line. The third system starts at measure 9, where the Percussion part is silent and the Voice part continues, with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) indicated by a double bar line and a sharp sign.

Fonte: arquivo *Achadouros*. Transcrição musical realizada por Fernando César (2016).

O *pallet* – ilha 2 – é como um baú de coisas guardadas, onde achamos coisas antigas e, a Figura 31, ilustra parte da cena. A ilha 2 torna-se os nossos achadouros: onde guardamos nossos vestígios históricos. Fazemos referências aos achadouros coloniais, quando os colonizadores do Brasil guardavam suas riquezas em uns baús de couros e enterrava-os em buracos debaixo da terra.

Figura 31 – Cena no *pallet*



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Diego Bresani (2016).

Essa cena é uma brincadeira com o desvendar arqueológico da humanidade: procurar os rastros de civilizações antigas e inspiradas pelas expressões de Barros (2010, p. 5): "escovando ossos" e "remontando civilizações antigas."

Nara puxa de dentro da *pallet* uma sacola plástica. Novidade. Ela brinca com a sacola até fazer a forma de um caramujo. Segue-se uma sequência de manipulação de formas animadas, com fruição e impermanência das sacolas plásticas.

Desfaço o caramujo e vivemos a frustração da forma que se desfaz. Por acaso, faço uma borboleta. Brincamos com ela. As modificações das formas são decorrentes da relação entre nós duas, assim como as criações humanas são decorrentes de um processo histórico de relação e organização social entre os homens.

O fluxo de impermanência: o apego e o abandono das criações também estão no jogo da cena. As possibilidades de formação, de constituição e recriação são infinitas. A borboleta se desfaz e volta a ser mais uma sacola plástica no meio de todas as outras.

Sobre a mutabilidade da água Bachelard (1997) devaneia e apresenta a água como um elemento em eterna impermanência. Segundo o autor: "Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância, que desmorona constantemente" (BACHELARD, 1997, p. 7). De

mesma maneira, as imagens e as formas realizadas com as sacolas plásticas são desfeitas a todo momento; aparecem e desaparecem na cena sob a característica poética da água.

Respiramos juntas pela frustração de perder mais uma criação. Pausa e silêncio. Ao acaso faço ruídos com os sacos e Nara percebe que o ruído pode ser a música das águas. Decidimos brincar com o som da água e nos embalamos com o som das ondas do mar produzido pela fricção das sacolas. Os nossos corpos balançam e Nara acha um peixe entre as sacolas plásticas.

O ritmo impresso com as sacolas plásticas é mais uma vez relacionado com o fluxo das águas. Nesse sentido, originalmente, as palavras ritmo e rio estavam etimologicamente relacionadas, de acordo com Schafer (1991), como se a noção de ritmo estivesse surgindo pela percepção humana dos ciclos regulares da natureza, do fluxo do rio, das variações lunares e do mar, das estações do ano, dos fluxos biológicos do corpo humano.

Assim, propomos que o ruído das águas seja o ritmo da cena. O movimento da maré como ancestral rítmico da natureza. Achamos dois peixes no meio do mar de sacolas. Os achadouros agora estão projetados nas centenas de sacolas plásticas do cenário, pois de lá se pode imaginar infinitas formas.

Acho uma água-viva no mar de sacolas plásticas. A água-viva come o peixe e engole a mão da Nara. A mão sai pelo buraco da sacola e inicia-se a descoberta da mão e do corpo da Nara. Brincamos como se a mão tivesse vida própria. Essa cena faz menção à fase de descobrimento das mãos, observadas em bebês; de olhar as mãos como se fosse pela primeira vez. A mão agarra o rosto da Nara e faz cócegas em mim.

O rabo do peixe sai pelo furo do saco onde está a mão. Outra forma de bicho começa a surgir. O rabo do peixe parece com a orelha de um cachorro. Juntas, temos a ideia de brincar de fazer cachorro conforme ilustra a figura 32.

Figura 32 – Cena em que brincamos de fazer cachorro



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Débora Amorim (2015).

Divertimo-nos com o cachorro que cheira, lambe, late, faz cocô, bebe água, pula e corre atrás de um gato. O cachorro também é desfeito e se mistura aos achadouros de sacolas.

Silêncio, vazio. Nara puxa uma sacola grande de dentro do *pallet* – ilha 2 – com consciência da capacidade de criação e transformação da nossa matéria-prima disponível. Nara é propositiva: vamos construir e montar uma nova forma.

Cantamos juntas para fazer duas galinhas com as sacolas plásticas. A música utilizada para a construção das galinhas consiste em duas linhas discursivas: a melodia principal cantada pela Nara e o contraponto que eu executo. O procedimento do contraponto utilizado por nós foi de acrescentar uma nova parte a outra parte já existente conforme a partitura de Montagem da Galinha (Figura 33).

Figura 33 – partitura de Montagem da Galinha

Montagem da Galinha

Nara Efeito

Efeito Saco

Nara

Caísa

7

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves: three percussion staves (Nara Efeito, Efeito Saco, and another Nara) and two melodic staves (Nara and Caísa). The percussion staves use a 2/4 time signature and feature rhythmic patterns of eighth notes and rests, with some notes marked with 'x'. The melodic staves are in a key with one sharp (F#) and use a 2/4 time signature. The second system begins at measure 7 and continues with the same instrumentation and rhythmic patterns.

20

Musical score for measures 20-27. The top system shows a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with rests. The bottom system shows a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is more melodic, featuring eighth and quarter notes with some rests and a final note with a sharp sign.

13

Musical score for measures 13-20. The top system shows a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth notes and rests. The bottom system shows a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is more melodic, featuring eighth and quarter notes with some rests.

28

The image displays a musical score for three staves. The top staff is a rhythmic notation with notes and rests. The middle and bottom staves are melodic lines in G major, featuring eighth and sixteenth notes. The score is numbered 28 at the beginning.

Fonte: arquivo *Achadouros*. Transcrição musical realizada por Fernando César (2016).

O ritmo da música é marcado pelas batidas das nossas mãos nas sacolas plásticas. Depois de prontas, brincamos com as galinhas. Elas comem, conversam, cantam e dançam juntas. Cantamos agora a mesma melodia anterior: “Montagem da Galinha”, mas agora eu canto fazendo uma segunda voz, fazendo referência à música caipira brasileira de acordo com a partitura da figura 34.

Figura 34 – Galinha

Galinha

Nara

Caixa

8

17

22

Fonte: arquivo Achadouros. Transcrição musical realizada por Fernando César (2016).

Entoamos a música com a expressão: cócó, dando vida às galinhas criadas por nós. A brincadeira de dar vida a uma galinha cantora cresce e nosso corpo se contagia ao ponto de nos transformar em galinhas e depois em cantoras galinhas.

A repetição da melodia, anteriormente executada por nós, mas agora com referência à música caipira e com som de cócó causa um efeito cômico. Nesse sentido, Bergson (2007) relaciona o recurso cômico da repetição com o efeito de uma mola que se contrai e se estende e que representa um jogo com elementos morais. Segundo o autor:

Dizíamos há pouco que a repetição é o processo predileto da comédia clássica. Consiste em arrumar os acontecimentos de modo que uma cena se reproduza, ou entre os mesmos personagens em novas circunstâncias, ou entre personagens novos em situações idênticas (BERGSON, 2007, p. 59).

Nesse caso, o efeito cômico da repetição acontece com a melodia que é feita duas vezes, mas, da segunda vez, com novos elementos, acentuando a brincadeira de imitar galinhas. No momento do show das galinhas cantoras, Nara joga a sacola no meu rosto várias vezes e atrapalha a minha execução da música. Iniciamos uma guerra de sacolas plásticas, como se fosse uma brincadeira de guerra de almofadas.

Eu grito: ai! Nara estranha a produção da expressão “ai” e, juntas, começamos a explorar os sons vocais e a criar novas palavras. Uma brincadeira com a arqueologia da voz, com a descoberta do som. Usamos um gramelô²⁵, para nos comunicarmos com os espectadores. Repito algumas vezes a palavra: “*sibiritipuia*”. Nara escuta e tenta repetir. Juntas falamos: *Sibiritipuiameioiomicurebadialevagoboninicipau*. Iniciamos a exploração musical de *Sibiritipuiameioiomicurebadialevagoboninicipau* marcada pelo ritmo das sacolas plásticas sendo puxadas de dentro do *pallet* – ilha 2. O núcleo rítmico dessa cena está transcrito na figura 35 a seguir.

Figura 35 – Núcleo rítmico de *sibiritipuia*

The figure shows a musical score for a percussion instrument and a voice. The percussion part is indicated by vertical lines on a staff. The voice part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 5/4 time signature. The melody consists of a series of eighth notes with accents, followed by a quarter note and a half note.

Fonte: arquivo *Achadouros*. Transcrição musical realizada por Fernando César (2016).

²⁵ Gramelô é uma língua inventada.

Durante sequência de manipulação de formas descritas e durante a experiência rítmica do *sibiritipuiameioiomicurebadialevagoboninicatipau* aludimos ao processo de construção e aprendizado cultural, à construção das linguagens, à sociabilização, às maneiras que a humanidade se organiza, explora e utiliza as matérias-primas disponíveis no mundo.

Na construção dessa frase rítmica passamos de ruído sonoro para um som articulado musical e falado. Entendemos que a organização rítmica desse agrupamento sonoro enfatiza o ritmo como construtor de sentido, como elemento de composição das frases musicais sem sentido semântico. É a descoberta da voz falada com uma brincadeira feita com palavras musicais. Nesse contexto, a música do *sibiritipuia* surge como um texto oral-musical. A melodia cantada é uma variação do tema do caramujo.²⁶

A exploração musical do *Sibiritipuiameioiomicurebadialevagoboninicatipau* cresce. Aceleramos o andamento e a melodia crescendo do grave para o agudo sempre marcada pela percussão realizada com as sacolas plásticas. A maneira como exploramos musicalmente as sacolas plásticas reforça que as características poéticas das águas compõem a dramaturgia musical de *Achadouros*. Mais uma vez a relação de ritmo com fluxo de rio e com o movimento da cena está presente na poética sonora das águas construídas por nós.

A música cresce até chegar ao ruído difuso que se assemelha ao som da chuva. Faço chover em cima da Nara. As sacolas plásticas agora são nuvens que emitem o som de água. O cenário assume então uma função fortemente musical em que o fluxo das águas, representados pelas sacolas plásticas é o ritmo organizacional da cena. Um ritmo visual nascente do cenário, um ritmo plástico dinâmico.

3.5 CENA IV – VENDAVAL

A brincadeira de chuva vira realidade e começa a ventar de verdade com os seis ventiladores que são ligados (Figura 36) cujo ruído reforça o ambiente sonoro de chuva e do vendaval criado na cena anterior, imprimindo uma nova musicalidade para a cena.

²⁶ Variação é uma repetição com pequenas modificações de um mesmo modelo melódico.

Figura 36– Cena vendaval



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Diego Bresani (2016)

Há a transformação do espaço da travessia. O vendaval rompe com a configuração inicial dividida em duas ilhas. Sem medo nós nos jogamos no mar de sacolas plásticas e brincamos em êxtase com elas.

Utilizando as cerquinhas organizamos o novo espaço e todas as sacolas são recolocadas e guardadas no fundo do palco entre essas cerquinhas. As sacolas no ar representam bichos voando, correndo, fugindo do nosso quintal. Catamos as sacolas fujonas como quem chama as galinhas no terreiro, brinca com o cachorro no quintal, recolhe boiada, dá comida para gato, espanta passarinho.

Separamos o *pallet* no meio e as duas metades ficam nas extremidades do palco e assim, dividimos o palco em dois lados com um espaço vazio no centro do palco.

3.6 CENA V – A CRIAÇÃO

Percebemos que a partir da cena do vendaval o som dos ventiladores deixa de ser um ruído estranho para audiência e se torna um som constante, com o qual eles se acostumam.

Cotidianamente, esse efeito sonoro acontece com o som de ventilador, geladeira ou ar-condicionado. Esse fenômeno é chamado de ruído branco: um tipo de ruído produzido quando se combina sons com muitas frequências diferentes.²⁷ Assim, o ventilador torna-se um ruído branco, como um fundo sonoro constante para as outras cenas.

Enquanto terminamos de recolher as últimas sacolas, eu produzo um som de galinha e vou à procura dela. Vou até o meu *pallet* e, de dentro desse meu novo achadouro, tiro uma galinha feita de sacola plástica. A galinha ganha vida, pois o vento produzido pelos seis ventiladores movimenta a galinha no centro do palco. Eu brinco sonoramente reproduzindo os sons de galinha; ela voa, dança no centro no palco animada pelo vento. A movimentação da galinha é sempre imprevisível e, portanto, os sons produzidos são sempre diferentes.

Nara tira um cachorro de dentro do seu *pallet*/achadouro que também se movimenta sob o efeito dos ventiladores. Ela também brinca com o som de latido de um cachorro de acordo com a movimentação que ele faz e juntas brincamos com nossos bichos vivos, conforme ilustra figura 37.

Figura 37 – Cena com os bichos vivos que criamos



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Diego Bresani (2016)

²⁷ O ruído branco pode também não ser um som agradável de ouvir, pois contém uma grande quantidade de energia em alta frequência. Atualmente o termo ruído branco é usado de diversas formas, inclusive para designar qualquer tipo barulho constante que oculta outros barulhos externos com muitas pessoas conversando ou o som do mar, por exemplo.

Nessa cena em que os bichos ficam vivos, os sons da galinha e do cachorro que improvisamos dão sentido ao jogo cênico e sonorizam os seus movimentos.

Logo depois criamos um aquário com peixes feitos com sacolas de plástico que saem dos nossos achadouros. A luz azulada e as bolhas de sabão contribuem para criar a imagem de um aquário. Cantamos em estado de contemplação da paisagem criada de acordo com a partitura ilustrada na Figura 38.

Figura 38– Partitura Peixe

Peixe

Nara

Voice

Caísa

Voice

10

Voice

Voice

17

Voice

Voice

Fonte: arquivo *Achadouros*. Transcrição musical realizada por Fernando César (2016).

Passamos para uma nova surpresa: borboletas coloridas que saem dos nossos achadouros. Cantamos, de acordo com a partitura ilustrada na Figura 39, e dançamos com as borboletas, formando uma imagem final simbólica de transformação.

Figura 39 – Partitura Borboleta

Borboleta

Nara

Caísa

8

Voice

Voice

14

Voice

Voice

20

Voice

Voice

rall..

The musical score for 'Borboleta' is presented in four systems. The first system shows the piano accompaniment for Nara and Caísa, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system introduces two vocal parts, both in treble clef with the same key signature and time signature. The vocal lines are in parallel motion, starting at measure 8. The third system continues the vocal parts, with measure 14 marked at the beginning. The fourth system concludes the piece, with measure 20 marked at the beginning and a 'rall..' (ritardando) instruction above the vocal lines.

Fonte: arquivo *Achadouros*. Transcrição musical realizada por Fernando César (2016).

As duas melodias cantadas, Peixe e Borboleta, conferem à cena uma espécie de narrativa; não ilustram a ação, mas dão estrutura à cena e garantem a construção de uma esfera sonora para a nossa movimentação com os bichos. O tempo de contemplação dos bichos que voam (Figura 40) é dilatado pela musicalidade que leva a um tempo próximo ao tempo do sonho, do devaneio.

Figura 40 – Cena com as borboletas



Fonte: arquivo *Achadouros*. Foto de Diego Bresani (2016).

A análise do espetáculo nos mostrou que o nosso processo de criação coletiva abrangeu o nível individual e o nível coletivo mais amplo. A encenação foi, assim, formada pela imbricação de várias vozes participantes do processo coletivo.

A dramaturgia musical também reflete essa interação do coletivo, pois é produzida pela atuação de nós duas em cena e em ressonância com o cenário e, com os objetos de cena, provocando a adesão da audiência.

4. RESSONÂNCIAS NA RECEPÇÃO

"A PERCEPÇÃO E A REAÇÃO DE UM
BEBÊ PODEM DESENCADear A REAÇÃO
EM CADEIA DOS OUTROS BEBÊS NA
PLATEIA."

(NARA, 2016)

Fonte: arquivo Achaaduros, foto de Diego Bresani (2016)

Neste capítulo, trato das ressonâncias na audiência. Para tanto, fiz uma investigação de alguns depoimentos da platéia em que abordaram diversos aspectos do espetáculo como: encenação, atuação, dramaturgia, musicalidade, emoção e outros.

Durante o ano de 2016 e nas apresentações realizadas em 2017 recolhemos depoimentos da audiência ao final do espetáculo com a intenção de registrar uma espécie de *feedback* do nosso trabalho e compartilhar as impressões e sensações dos espectadores por meio da plataforma digital youtube²⁸

As gravações foram feitas pelo nosso produtor Pedro Caroca ou pelo diretor José Regino com as devidas autorizações do uso de imagem dos entrevistados. Buscávamos apenas documentar o que cada pessoa, espontaneamente, quisesse dizer sobre o trabalho.

Ao todo, recolhemos 77 depoimentos e, após a análise de todos eles, selecionei 21 depoimentos que oferecem material mais consistente para essa análise²⁹. Elenquei os depoimentos considerando os que descreveram: maior detalhe sobre a experiência vivida; que se referiam a um mesmo aspecto comentado em mais de um depoimento; que descreviam aspectos similares às ressonâncias vividas por nós durante o processo criativo e que despertam novas possibilidades narrativas.

A análise não foi construída a partir de uma teoria ou uma abordagem metodológica unificada (GRAY, 2012). Trata-se de uma abordagem qualitativa que foi sendo direcionada ao logo do seu desenvolvimento, mediante meu contato direto e interativo com a recepção e com os depoimentos gravados após as apresentações. Assim, procurei interpretar o fenômeno da recepção do espetáculo empregando, claro, meu ponto de vista que serviu de referencial para as análises.

Procurei, então, averiguar de que modo aconteceu a ampliação do espetáculo: quais foram as sensações e reações geradas nos adultos acompanhantes, crianças e bebês; como os elementos cênicos utilizados possibilitaram uma recepção aberta; como as imagens puderam evocar uma diversidade das experiências cotidianas e em que medida os comentários analisados foram relacionados com as nossas ressonâncias criativas.

Em *Achadouros* a encenação é formada pela trama de várias camadas narrativas e com a forte presença do vazio, advindo da ressonância de Barros (2010) em nós. Percebi que isso incita a audiência a criar sua própria experiência, afastando-a da condição de mera receptora de informações, fazendo com que compreenda a narrativa a partir de suas próprias referências e criatividade.

Galharte (2007) ao estudar o silêncio na poesia de Manoel de Barros diz que o poeta trabalha com a elipse e que o princípio do silêncio no poeta está no escondido, no

²⁸ Trata-se de um pequeno vídeo editado com alguns trechos de depoimento da audiência. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ux8d8Gk-hLY&t=1s>>.

²⁹ Conforme os depoimentos de 1 à 21 no decorrer desse capítulo.

secreto, nas entrelinhas, no indizível, no invisível, nos espaços vazios como procedimento de interlocução com o leitor, deixando brechas para que o leitor crie suas imagens, complete com suas histórias.³⁰ Uma tessitura que deixa espaços para a ressonância: um silêncio que permite metáforas.

Assim, percebo que o silêncio é um eixo musical que compõe a dramaturgia musical de *Achadouros* de uma maneira estruturante, além da suspensão da palavra, ou da personificação de um vazio para a atuação, já mencionados anteriormente. O silêncio tem significações menos explícitas à primeira vista, pois está na ressonância da recepção, nos espaços em que a audiência completa o espetáculo, está no tempo da reação, no tempo da imaginação e da incompletude do espetáculo.

A ideia de “obra aberta” de Umberto Eco (1991) faz correspondência às elipses de Barros (2010) e à noção de dramaturgia aberta que desenvolvemos em *Achadouros*. Eco (1991) diz que esse caminho é um convite para a audiência ser também autor do objeto artístico.

Existem aquelas obras que, já contempladas fisicamente, permanecem, contudo, abertas a uma geminação contínua de relações internas que o fruidor descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos... cada obra aberta é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais, leva a obra a reviver segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 1991, p. 63-64).

De alguma maneira, todos os objetos artísticos são abertos, pois possibilitam uma infinidade de leituras possíveis. Mas Eco (1991) investiga com detalhes em que sentido toda “obra é aberta” e analisa a abertura considerada típica de todo objeto artístico, aponta em quais características fundamentais essa abertura se fundamenta e os diversos níveis de abertura, ou o que ele chama de aberturas programáticas.

Meyerhold (2012) ao falar sobre o “teatro de convenções” também faz menção a uma dramaturgia a ser completada pela audiência, pois via o público como o quarto criador³¹:

O método das convenções põe no teatro um quarto criador – depois do autor, do ator e do diretor -: o espectador. O teatro de convenções cria uma encenação tal que o espectador, com sua imaginação, vem a completar

³⁰ Elipse é uma figura de estilo que consiste na suspensão de termo da frase.

³¹ O termo “teatro de convenções” é entendido por Meyerhold (2012) de forma diferente de quando se diz “teatro antigo” ou “teatro convencional”. O “teatro de convenções” define uma técnica de montagem cênica em 1910, que segundo o autor, vence os recursos naturalista tão criticados por ele.

artisticamente os desenhos das sugestões fornecidas pelo palco (MEYERHOLD, 2012, p. 125).

Para Meyerhold (2012) há a necessidade de jogar com a composição dinâmica dos elementos cênicos, na articulação da dramaturgia, a fim de permitir as brechas a serem preenchidas por novas ideias, ambientes sonoros e imagens poéticas da audiência.

Em *Achadouros*, a combinação das múltiplas camadas dramáticas da encenação mostra, ainda, que são possíveis vários outros caminhos narrativos. Pois dentro dessa complexa ordenação existe também, para cada pessoa da audiência, uma certa liberdade de seleção e interpretação do que é apresentado.

Assim, o fenômeno da multiplicidade de ressonâncias pode levar outros conteúdos ao nosso trabalho. É como se fosse acrescentado várias outras camadas na estrutura polifônica da dramaturgia.

Por meio da análise dos depoimentos colhidos junto à audiência foi possível observar selecionar as principais questões abordadas:

- As emoções e reações suscitadas nos bebês, crianças e adultos.
- Os recursos cênicos utilizados no espetáculo.
- A musicalidade explorada.
- A abrangência de público – bebês, crianças e adultos.
- O tipo ou qualidade da atuação.
- A aproximação do olhar poético do bebê.
- A ressonância com a poesia de Manoel de Barros.
- A importância de teatro para primeira infância.
- Os aspectos estéticos e as imagens poéticas.
- A dramaturgia aberta inspirada nas elipses de Barros.
- As imagens que se transformam constantemente.
- A identificação do olhar impregnado pela descoberta.

Clóvis Massa (2008) declara que na falta de um *corpus* conceitual ao mesmo tempo abrangente e específico que atenda plenamente aos estudos de recepção teatral, usa o conceito de concretização vinda da estética da recepção para tratar das infinitas leituras da audiência. O conceito de concretização utilizado por Massa (2008), aproxima-se ao que entendo aqui como uma das possibilidades da ressonância, como uma atividade de preenchimento de lacunas ou vazios da dramaturgia por parte do receptor.

Vendo essa relação como uma das várias relações teatrais compreendidas dentro do processo produtivo-receptivo, examino, portanto, a acolhida de *Achadouros* por um grupo de pessoas, para entender como um espetáculo deixa margens de indeterminação que são articuladas pelo ponto de vista da audiência.

Segue, agora, a análise dos depoimentos selecionados que estão organizados e separados por cidade.

4.1 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS NO TEATRO PLÍNIO MARCOS – FUNARTE – EM BRASÍLIA – DF

Após as apresentações de *Achadouros* no Teatro Plínio Marcos em Brasília, ocorridas nos dias 11 e 12 de julho de 2016 pude recolher os seguintes depoimentos:

- Dep 1 - A mãe Júnia e sua filha Maia já haviam assistido ao espetáculo em 2015, no mês da estreia no Espaço Pé Direito – Vila Telebrasília/DF e essa mãe pode, então, observar as diferentes reações de sua filha. Júnia nos disse que em 2015 a filha ficou mais chorosa e emocionada com as imagens criadas e que, nessa segunda ocasião as reações foram mais eufóricas, com vibrações mais enérgicas e que Maia se conectou melhor com as partes cômicas e que ficou muito feliz e curiosa com as novas descobertas das personagens e com os efeitos de iluminação. Júnia disse que em ambos os casos foi muito emocionante a interação de percebeu em sua filha.

- Dep 2 - A mãe Ana Carolina Machado ficou encantada com a poética utilizada em *Achadouros* e deu ênfase ao olhar impregnado de infância. Diz que o trabalho “representa muito o olhar da criança e do bebê” e que, por isso, ela lembrou da sua infância.

4.2 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS EM SÃO PAULO E EM SÃO BERNARDO DO CAMPO

Junto à audiência da peça apresentada no Espaço Sobrevento, em São Paulo, e no Espaço Clack em São Bernardo do Campo – SP³², ocorridas nos dias 27 e 28, de agosto de 2016 respectivamente, pude recolher alguns depoimentos como se observa a seguir:

- Dep 3 - Fernanda estava com suas duas filhas e observou a referência que fizemos ao olhar poético da criança e valorizou, também, a feitura do teatro direcionado para a primeira infância, como sendo um importante espaço aberto para exercer a liberdade criativa dos bebês.

- Dep 4 - Anderson estava acompanhando o seu filho, Lucas Moisés, e descreveu o prazer em ter o teatro como um momento para compartilhar emoções e uma vivência familiar. Percebo, nesse depoimento, a afirmação do espetáculo como uma experiência artística conjunta, de criação e imaginação.

- Dep 5 - Carolina comentou sobre a reutilização dos objetos e disse “eu achei incrível o que se pode fazer com coisas que fazem parte do nosso dia a dia e que a gente não dá a mínima importância. Elas transformaram o cotidiano em novidade, em coisas interessantes, em arte. Nós não damos muita atenção a esses pequenos detalhes que chamam tanta a atenção dos pequenos e que nos mostram que não é preciso buscar tanta tecnologia para entreter e deixá-los contente”. O depoimento de Carolina lembra a simplicidade de Barros (2010) que nos inspirou. Em sua poesia “O apanhador de desperdícios” há um trecho que foi importante em nosso processo criativo e que ilustra, muito bem, esse aspecto comentado por Carolina. Barros diz: “eu não sou da informática, eu sou da invencionática” (BARROS, 2010, p. 13).

4.3 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS NO RIO DE JANEIRO – RJ

No Rio de Janeiro *Achadouros* foi apresentado no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) nos dias 3 e 4 de setembro de 2016 e lá colhemos os seguintes depoimentos:

- Dep 6 - A avó Rosa acompanhou o neto de 3 anos e comentou que a “história da peça é bem aberta e tem espaço para muita imaginação. ” Percebi que Rosa se referia à construção da dramaturgia aberta à audiência, com as elipses de Barros (2010).

³² As apresentações na sede do grupo Sobrevento na cidade de São Paulo e no Espaço Clack em São Bernardo do Campo integraram a programação do “Primeiro Olhar: V Festival Internacional de Teatro para bebês”, promovidas pelo grupo Sobrevento. O grupo foi formado em 1986 e se dedica à pesquisa de animação de bonecos, formas, objetos e também ao Teatro para bebês. Em parceria com o grupo *La Casa Incierta* realiza também muitas ações formativas, palestras, oficinas, organizando festivais. O grupo consolidou um sólido caminho artístico pela seriedade e pelo alto nível das suas criações.

- Dep 7 - A mãe Fernanda deu ênfase à percepção sensorial das imagens e das formas em transformação e, segundo ela, esse fluxo foi muito envolvente e conduziu a “história”.

- Dep 8 - O pai Henrique falou que as descobertas que vivemos está em sintonia com as descobertas vividas pelas crianças. Henrique comentou sobre a nossa conexão com o “olhar dos bebês” observado por nós na creche, sobre o “exercício de ser criança”, tão presente em Barros (2010).

- Dep 9 - Clarissa comentou sobre as similitudes da peça com a poética de Manoel de Barros e disse: “Acho que as meninas conseguiram fazer com o saco plástico o que Manoel de Barros faz com as palavras. Transformar aquilo que está jogado no quintal em matéria poética. A gente consegue viver a emoção poética de transformação, observando o que vem depois. ”

- Dep 10 - Sandra reconheceu em *Achadouros* o jogo da descoberta, da transformação e da brincadeira com os objetos. Disse que seu filho identificou esse jogo e, interagiu mais, nesses momentos “Essa peça é um achado porque coloca em cena o jogo que as crianças fazem em casa, nessa faixa etária. ”

- Dep 11- O pai Roberto comentou que a peça, apesar de ser direcionada para bebês, o fez refletir sobre a recriação das nossas realidades, sobre como “usar o que está ao nosso redor para criar novas possibilidades, novos mundos. ”

- Dep 12 - Sônia ressaltou os momentos em que as duas personagens brincam de maneira mais vigorosa ao catar os sacos que estão voando e disse: “Tem uma coisa que eu achei genial. As pessoas gostam de reprimir na criança alguma atitude mais veemente e aquela cena delas se pegando e brigando mostra que é uma cena normal de criança. E isso é muito legal porque todo espetáculo construiu o cotidiano, o lúdico e o prazeroso da criança. Tocar o outro é prazeroso. ” Esse depoimento apontou para novas dimensões ainda não levantadas claramente por nós na elaboração das cenas, mas que se tornaram possibilidades percebidas pela audiência. Essa observação tratou de uma ressonância que não esteve diretamente presente durante a criação da peça, mas que estava indiretamente vinculada às matrizes geradoras, pois descendiam, também, das mesmas imagens referenciais de recordação das nossas infâncias e observação das crianças e bebês.

4.4 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS EM BELO HORIZONTE – MG

Em Belo Horizonte *Achadouros* foi apresentado no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) nos dias 15 e 16 de outubro de 2016 e colhemos os seguintes depoimentos:

- Dep 13 - A mãe Clarisse, que estava com o seu bebê no colo, comenta que por meio dos recursos sonoros que exploramos, conseguimos traçar uma troca com os bebês.

- Dep 14 - A mãe Fernanda faz observações sobre o nosso trabalho de escuta e sobre o tipo de atuação que utilizamos. Fernanda observou as nossas ressonâncias com os espectadores durante a experiência da cena, pois fala do encontro gerado entre nós e a audiência. Essa abertura, comentada por Fernanda, é o que eu chamo de atuação silenciosa, uma atuação voltada para a escuta e para o jogo com a audiência.

- Dep 15 - A Mariana, mãe da Joana, mostrou-se surpresa com a atenção e o interesse que Joana demonstrou durante a experiência. Tanto no depoimento da Mariana como em outros depoimentos recolhidos em Belo Horizonte, foi notável o espanto que muitos pais demonstraram quando os bebês se conectavam com o espetáculo. A surpresa dos pais aconteceu em função da escassa produção cultural destinada aos bebês e famílias e também porque a maioria dos pais chega ao teatro com a premissa de que crianças pequenas e bebês não conseguem ficar parados. Muitos adultos dizem que chegam desacreditados e que depois são surpreendidos pelas reações das crianças e dos bebês.

- Dep 16 - O pai Felipe, acompanhado de seus dois filhos, ressaltou a delicadeza na movimentação e na sonoridade utilizada no espetáculo. Disse que a sutileza dos elementos cênicos explorados consegue acessar a essência da criança. O comentário de Felipe se conecta ao que Bachelard (1988) entende como o poder de um trabalho poético em acessar o estado da infância ou estado do devaneio.

- Dep 17 - A Fabiana, mãe da Rafaela, comentou sobre a simplicidade do espetáculo. A busca pela simplicidade no manuseio dos objetos do cotidiano foi um aspecto que buscamos desde o início do processo, inspirados pelas poesias e pelos procedimentos criativos de Manoel de Barros (2010). Além disso, Fabiana diz que o espetáculo a fez lembrar da sua infância na fazenda e das suas brincadeiras de criança com os bichos.

- Dep 18 - Cristina, mãe do Bento de 8 meses, reconhece a ressonância da poesia de Manoel de Barros. Segundo ela: “o inefável, a atmosfera, a natureza do poeta foi captada”.

4.5 AS RESSONÂNCIAS OCORRIDAS NO TEATRO SESC GARAGEM BRASÍLIA – DF

Essas ressonâncias ocorreram também junto aos espectadores presente no Teatro Sesc Garagem Brasília, nos dias 18 e 19 de fevereiro de 2017:

- Dep 19 - Um casal de pais comentou sobre a capacidade de fazer coisas tão grandiosas e criativas com materiais tão simples.

- Dep 20 - Um pai comentou sobre a reação do seu filho e disse que teve a impressão de assistir a um espetáculo duplo: a cena no palco e as reações do filho: “Assistir à reação dos bebês e crianças é como um ver outro espetáculo à parte.”

- Dep 21 - Marinã e Rodrigo, pais da Estela, levaram a filha para assistir ao espetáculo em 2016 quando ela tinha 8 meses e depois, em 2017, levaram a filha de novo já com 1 ano e 2 meses. Os pais comentaram que as reações foram distintas. Da primeira vez Estela ficou mais introspectiva e, da segunda vez, Estela teve reações mais expressivas e ficou se movimentando e dançando com as músicas. Os pais observaram que a musicalidade da peça foi algo bastante forte para filha e que muitas vezes conduzia suas reações.

4.6 ANÁLISE SOBRE AS RESSONÂNCIAS NA RECEPÇÃO SEGUNDO OS DEPOIMENTOS COLHIDOS

Importante relatar que, além dessas cinco apresentações em que destacamos esses depoimentos sobre as ressonâncias na recepção de *Achadouros* junto aos espectadores, nós também já realizamos o espetáculo não só em teatros como também em creches públicas, em diversas localidades do Distrito Federal: Plano Piloto, Vila Telebrasília, São Sebastião, Planaltina, Ceilândia, Paranoá e Varjão³³.

Durante o ano de 2016 realizamos, como parte das ações desta pesquisa, uma apresentação na creche pública CEPI 714 – Crechê olhos d’água.³⁴ Realizei, também, uma palestra, seguida de uma aula prática com as professoras da creche.

³³ Até o presente momento apresentamos nos Estados de: Goiás, Paraná, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. O espetáculo integrou a programação do II Festival Primeiro Olhar Festival Internacional de Teatro para a Primeira Infância do DF – promovido pelo grupo *La Casa Incierta* em 2015, integrou também a mostra associada ao Festival Cena Contemporânea 2015, a Primavera do Teatro Mostra para Infância e Juventude, em Brasília (DF) e o 5º Engatinhando Londrina (PR) – Festival destinado a primeira infância. Em dezembro de 2015 foi contemplado com o Prêmio SESC do Teatro Candango como Melhor Espetáculo Infantil. Esteve entre os selecionados para o 5º Festival de Teatro para Infância de Brasília - Festibra, III Bienal Brasil do Livro e da Leitura e Um Novo Olhar - Festival de Teatro para Primeira Infância.

³⁴ A apresentação, oficina e palestra foram realizadas no período em que a pesquisa esteve sob o financiamento de bolsa do Fundo de Apoio à Cultura (FAC).

Nessas atividades com as professoras obtive o retorno delas sobre a recepção do espetáculo e, juntas, pudemos discutir sobre a construção de pedagogias e procedimentos criativos votados para a primeira infância, pois percebi que o teatro para bebês é também um compromisso direto com investigação de linguagem cênica nova em que se faz necessário uma reflexão e criação teatral específica que atenda a esses espectadores.

Acredito que essa troca que houve na creche entre mim e as professoras também contribuiu para promover a integração entre a pesquisa acadêmica e a comunidade do Distrito Federal.

As figuras 41, 42 a seguir ilustram, respectivamente, imagens da apresentação da peça e da oficina, ambas realizadas na creche.

Figura 41 – Apresentação na CEPI 714 – Creche Olhos d’água.



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Pedro Caroca (2016)

Figura 42 – Oficina da CEPI 714 – Crech Olhos d’água.



Fonte: arquivo *Achadouros*, foto de Pedro Caroca (2016)

Ao fim deste capítulo observei com clareza que as ressonâncias na recepção de *Achadouros* não são aleatórias e que transcorrem dentro das poéticas sugeridas por nós. Os depoimentos analisados mostram que cada pessoa aborda o espetáculo à sua maneira. Isso ficou claro nos depoimentos dados pelos adultos acompanhantes dos bebês que assistiram ao espetáculo mais de uma vez. Ocorreu em cada uma das ocasiões, segundo esses depoimentos, uma maneira diferente de ressoar algo que lhes foi possível ou necessário ressoar em cada um desses momentos. Portanto, a ressonância acontece, também, de acordo com o estado do bebê no momento de cada experiência, da sua idade e do seu desenvolvimento.

Ao mesmo tempo, foi possível perceber uma unidade nessas variações, pois tocamos em algo que todos temos em comum e que também se encontra dentro de uma estrutura formal do espetáculo como por exemplo: a infância vivida, recordada, imaginada. Esse aspecto fica bastante claro em alguns comentários recorrentes como os que se referiram ao olhar de descoberta e experimentação da criança, à surpresa dos adultos ao ver a reação dos bebês, ao encantamento dos bebês, ao fluxo de sonoridades e formas utilizadas que conduzia a experiência entre bebês e adultos e, ainda, à aproximação de *Achadouros* com poesia de Manoel de Barros.

Nos comentários que aproximam a poética de Manoel de Barros (2010) com *Achadouros* notei que as semelhanças entre as duas poéticas são percebidas, as emoções análogas são sentidas e a atmosfera criada e intuída pelo sujeito receptor.

Freitas (2012) sugere diretrizes para observar encontros entre artes, matérias e técnicas artísticas e diz que a ressonância está diretamente vinculada com a recepção. Esse reconhecimento entre dois trabalhos artísticos é vinculado à simpatia como um dos caminhos para a ressonância. Segundo o autor:

...as ressonâncias, são os encontros que mais solicitam a participação do receptor, pois é ele quem, de certa forma, as produz. A semelhança é percebida, estudada e validada na figura das ressonâncias. Sua legitimidade é garantida pela liberdade que a simpatia tem de percorrer as maiores distâncias e se fundamentar na subjetividade dos olhares. Não existem limites nítidos do que pode ou não ser comparado (FREITAS, 2012, p. 162).

Durante a experiência artística os receptores colocaram em ressonância as duas poéticas, o que de certa forma legitima o encontro. Ou seja, as ressonâncias são decorrentes da identificação, das semelhanças poéticas entre *Achadouros* e a poesia de Barros e a ressonância de Manoel em nós provocou a ressonância de Manoel na audiência.

Alguns pais comentaram que por meio dos recursos sonoros utilizados conseguimos traçar uma troca artística com os bebês. As emoções e beleza identificadas e comentadas, o fluxo de transformações e imagens poéticas percebidas pela audiência são aspectos que ganharam densidade e unidade a partir da musicalidade criada, pois acredito que a dramaturgia musical conduziu o desencadeamento das cenas e possibilitou a comunhão desses diversos aspectos da encenação.

Sobre a importância da musicalidade no amalgamento entre audiência e o espetáculo, Oliveira (2013) diz que o que garante a continuidade e a intensidade da ressonância é a musicalidade, pois o potencial de ressonância está relacionado com a qualidade da musicalidade do evento artístico:

Entrementes, a musicalidade, entendida com uma construção dinâmica dos signos plásticos e sonoros do espetáculo, remete-se ‘aquele componente do fenômeno teatral que pertence ao domínio do imponderável, aquele que ninguém consegue explicar, embora todos busquem seu segredo: o que faz de um espetáculo uma verdadeira sinfonia. O que nos leva a reconhecer, em determinado encenador ou ator, o domínio do timing certo, um determinado senso rítmico apurado...: por que um espetáculo “soa” e “ressoa”, provoca ressonâncias (afetivas) em quem o assiste, e em outro simplesmente não (OLIVEIRA, 2013, p. 5).

A musicalidade é, ainda segundo Oliveira (2013) uma característica almejada para a cena e está diretamente relacionada com as possibilidades e intensidade de ressonâncias. Nesse sentido, acredito que os três eixos musicais – o silêncio, o ruído e a

canção – foram explorados em processo criativo como ressonâncias em nós e agora percebo que a dramaturgia musical conduziu as ressonâncias na audiência.

Observei também em alguns depoimentos que o espetáculo suscitou as memórias de infância dos adultos. As imagens poéticas e as sensações percebidas são ressonâncias do passado, como se elas fizessem a audiência sentir novamente sua repercussão. Sobre essa noção de repercussão e origem de uma imagem poética, Bachelard (1994) afirma:

Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos de mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente... A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos. . . (BACHELARD, 1994, p. 29).

Bachelard (1994) propõe a inversão da relação de repercussão de uma imagem poética, pois, para ele, na ressonância da audiência há também a sonoridade do ser que contempla. Nessa memória ecoada residia um inconsciente adormecido, despertado pela nova imagem poética criada. Assim, acredito que as imagens, sonoridades e brincadeiras com os bichos foram caminhos que *Achadouros* traçou para acessar e ressoar as imagens guardadas que residem nesses recônditos da memória.

Portanto, a análise de alguns depoimentos selecionados foi importante para mapear em que medida as diversas ressonâncias da audiência estão interligadas com as ressonâncias que compuseram o nosso processo criativo. Foi interessante perceber que a dramaturgia musical, imbricada aos outros componentes da encenação, estava diretamente ligada à condução da recepção e às aberturas das diversas ressonâncias.

Podemos chegar a uma ideia de criação conjunta como se os espaços de sentir e as ressonâncias que, ao serem abertas a vários usos possíveis, não pudessem ser mais atribuídas apenas ao nosso grupo organizador. No momento da fruição do espetáculo, vivemos uma experiência criativa conjunta com a audiência.

Para Desgranges (2008) o modo de atuação proposto aos espectadores vem sofrendo alterações significativas nos últimos séculos. Em diálogo estreito com as transformações observadas, tanto nas propostas formais dos artistas, quanto no contexto social dos diversos períodos, o autor afirma que a relação da audiência com o teatro está intimamente relacionada à maneira, própria de cada época, de ver, sentir e pensar. Segundo esse autor:

No teatro pós-dramático, o que se observa é uma inversão da relação travada entre espectador e proposta cênica. Se, no princípio estético do drama, que mantém a noção tradicional da obra de arte como síntese representativa do mundo, a constituição do mundo fictício convida o espectador ao mergulho, na teatralidade pós-dramática – que se estrutura não como obra, mas como objeto artístico, que trabalha com a ideia de algo que não está pronto, e que para efetivar-se solicita ampla atuação do espectador – a recepção opera de modo contrário: o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura (DESGRANGES, 2008, p. 18).

Ou seja, para Desgranges (2008), as ressonâncias na audiência também se traduzem na sensação de encontro e unidade na experiência artística, um encontro que pode ser permitido pela disponibilidade do objeto artístico.

Por sua vez, Nachmanovitch (1993) afirma que o sincronismo entre os artistas e os espectadores conduz uma unidade do objeto artístico e gera os momentos de unidade. Sobre esse sincronismo o autor assim expõe:

Existe um fenômeno chamado sincronismo que é a conjunção de dois ou mais sistemas rítmicos numa só pulsação. Se vários operários estão martelando numa construção, depois de cinco minutos eles entram no mesmo ritmo sem qualquer comunicação explícita. Da mesma forma, o ritmo fisiológico de um corpo entra em ressonância com o de outro corpo; até mesmo osciladores eletrônicos que operem muito próximos da mesma frequência entram em sincronismo.... Nesses momentos, uma espécie de secreta cumplicidade se estabelece entre nós. Captamos um brilho especial nos olhos de cada um dos outros e nos sentimos um só ser. Nossas mentes e nossos corações vibram no mesmo ritmo (NACHMANOVITCH, 1993, p. 95-96).

Esses momentos de ressonâncias e sincronismo com recepção são também como as diferentes formas de respostas dadas pela audiência ao dialogar com o material que apresentamos em cena. Recriamos o espetáculo à medida que sentimos e vivemos a experiência juntos, em uma comunhão com a recepção. Ai, percebe-se que a criação artística carrega a condensação de muitas ressonâncias, como uma condensação poética em que o criador e o receptor formam um par que vibram em harmonia, em mútuo relacionamento e mútua interação.

Portanto perceber-se em que medida a audiência é, também, criador da obra teatral. Essa criação em conjunto não significa necessariamente entrar em cena fisicamente, mas que

acontecesse pela importância que damos ao seu olhar, às suas sensações, reações e movimentos, que passam a integrar a apresentação. Essa criação em conjunto advém também do espaço criativo que o espetáculo disponibiliza para o exercício de leitura dos espectadores, que sentem e percebem a experiência, de forma mais ativa, vivendo um jogo, entre a emoção e a reflexão.

Os espectadores com seus múltiplos sentidos são solicitados, então, a agir em relação ao jogo da cena, vivendo os sentimentos a partir da disponibilidade de se entregar. Esse ambiente o faz sair do lugar de receptor estático, jogando-o num movimento criativo, consciente e coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre uma experiência criativa foi a linha condutora desta pesquisa e foi a partir desse propósito que cheguei à ideia de ressonância como o mote para a criação de *Achadouros*. Entendo que, do ponto de vista, fenomenológico, a ressonância como princípio criativo pode ser considerada inevitável. Mas é óbvio que isso ocorre a partir do reconhecimento de que somos seres permeáveis e que nosso modo de viver e atuar está impregnado de nossas experiências, de como percebemos os fenômenos e de como o mundo ressoa em nós. E, dessa forma, a ressonância pode ser um *modus operandi* inevitável em uma criação. E foi, em *Achadouros*.

Contudo, nesta dissertação me propus a ir mais fundo nas variações e possibilidades dessas ressonâncias e na averiguação da experiência criativa. Me propus a investigar como se dá esse processo e quais os caminhos traçados em *Achadouros* para que a ressonância fosse, assumidamente, norteadora da nossa criação.

Percebi então que em *Achadouros*, as ressonâncias e a reflexão sobre as nossas experiências foram os caminhos escolhidos conscientemente por nós para conduzirmos o nosso olhar sobre a obra poética de Manuel de Barros, sobre a vivência e o trabalho de campo que fizemos na creche Sibipiruna e sobre nossas memórias e “segredos”. Observei, também, que a opção de dar ênfase às ressonâncias desencadeou a criação de poéticas específicas, definiu as estéticas utilizadas, nos fez buscar a exploração de objetos peculiares e desenhou uma dramaturgia musical aberta ao silêncio, à exploração do ruído e à criação de canções intimamente ligadas à criação das cenas.

O meu propósito, desde o início, sempre foi tornar a minha pesquisa um espaço para reflexões sobre um fenômeno teatral vivenciado por mim, sobre minha experiência criativa. Falo aqui de uma experiência existente a partir da ideia que BONDÍA (2002, p. 21) traz de experiência, como sendo algo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” Sob essa perspectiva, essa experiência é, portanto, a própria ideia de ressonância em questão. A ressonância está intimamente ligada à experiência criativa e, por isso, percebi que justamente porque a ressonância é, de fato, uma noção inevitável na criação ela se tornou o mote da minha investigação.

Bachelard (1988) foi uma referência essencial nesta pesquisa. Foi basilar para chegar ao entendimento de ressonância como princípio criativo possibilitando uma reflexão sobre a experiência criativa. O autor, com sua ideia de “estado do ser em devaneio” afirma que somos seres permeáveis, capazes de ressoar e que, por isso também, somos capazes de

criar; além disso, mostra que a musicalidade está presente na escuta da experiência. Portanto, a ressonância é também a musicalidade da percepção de um fenômeno.

Sobre a presença da musicalidade na percepção de um objeto artístico, Lassus (2010) estudou as estratégias de Bachelard para traçar uma fenomenologia da escuta da experiência e afirma que Bachelard filosofa a partir de uma audição sensível, e desenvolve uma atividade de escuta em termos de imagens evocatórias de poéticas potencializadoras e de matrizes criadoras. Nas palavras de Lassus (2010):

Por meio da sua própria experiência do sonoro e do musical, a imaginação dinâmica bachelariana tem sua fonte na leitura, literária ao mesmo tempo que musical... Desta forma ele define o artista como “atividade”. A partir dessa concepção, Bachelard propõe as bases de uma nova estética, uma “estética concreta” pela qual a experiência é acessível não somente aos artistas, mas a todas as pessoas capazes de desenvolver um modo ativo da consciência que as crianças possuem naturalmente, e que cujo os efeitos ressoam sobre a saúde do corpo e do espírito. Somente esta atividade é a garantia da experiência artística que necessita de um esforço por parte do receptor, chamado a se mobilizar por inteiro para exceder essa “imaginação da vida” (LASSUS, 2010, p.14-15).

Lassus (2010) aponta que a linguagem de Bachelard é recheada pela música e pelo silêncio e que ele procurava dar um espaço musical na sua escrita, um espaço que seria indeterminado, inacabado, a ser criado como o próprio espaço poético ou musical.

Percebe-se, portanto, que em Bachelard, assim como Manoel de Barros, a musicalidade da escrita está permeada de silêncios. Para os dois poetas os silêncios também são criadores de imagens, são os tais espaços vazios que dão espaço a ressonância da audiência. Bachelard tem a capacidade de ouvir a musicalidade das palavras e os sons, a força dos timbres e dos silêncios, é como ele mesmo afirma: “as grandes ondas de silêncio vibram poemas” (BACHELARD, 1978, p.71).

Busquei em Bachelard referências para levantar questões como a ressonância, a criação, a imaginação musical e a percepção pela imaginação. E a partir daí, percebi, então, a clara similitude entre Manoel de Barros (2010) e Bachelard (1978). Percebi a ressonância entre as obras deles, mas nunca cheguei a ler dados sobre essa similitude, ou se foi conscientemente a similitude por parte de Manoel de Barros em relação ao Bachelard. No diálogo entre esse poetas e a poesia que criamos em *Achadouros* percebo também as ressonâncias nas imagens da infância que são vividas, experimentadas, re-imaginadas.

Bachelard (1988) afirma que na infância “o estado do ser em devaneio” é latente, ou seja: as crianças e principalmente os bebês são poetas natos por natureza, pois eles estão

em estado latente de maravilhamento e expansão do olhar. Manoel de Barros (2010) também nos faz perceber isso, pois o poeta diz: “os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. Dom de ser poesia é muito bom!” (BARROS,2010, p. 21).

Movidos por esse propósito de poetizar e ressoar a experiência junto aos bebês, o processo de criação e as apresentações significam também, para nós, a realização de uma pergunta constante: quando e como perdemos essa capacidade das crianças e dos bebês de maravilhamento e de poetizar o mundo?

A consciência e a exploração da ressonância é nada mais, nada menos, que poetizar o efeito do mundo em nós. Assim, o ato de recriar a partir de uma experiência é de certo modo a busca por essa infância latente, por esse “estado do ser em devaneio” tão presentes na infância. Portanto, a montagem, as apresentações de *Achadouros* e, agora, esta pesquisa revisitando o processo de criação de *Achadouros* e dialogando com os autores referenciados é mais um traçado na vivência das questões sobre a infância, o teatro para bebês, a criação artística, os métodos de trabalho e as nossas motivações poéticas.

O teatro para bebês e crianças em primeira infância é um movimento teatral iniciado na França no início dos anos 90 e atualmente ocupa um lugar de crescente relevância nos palcos e nas instituições de ensino infantil. O grupo de Teatro para bebês *La Casa Incierta*, fundado pela atriz brasileira Clarice Cardell e pelo diretor espanhol Carlos Laredo, foi um dos grupos pioneiros na criação dessa nova linguagem teatral no mundo desde de 2000. E, a partir de sua nova instalação no Brasil, em Brasília, em 2014, o grupo tem sido um grande difusor do Teatro para bebês no Distrito Federal e no Brasil.

O grupo *La Casa Incierta* tem uma relação antiga com o diretor José Regino, e desde 2006, o grupo instigou José Regino a trabalhar com a linguagem de Teatro para bebês. José Regino iniciou sua pesquisa nessa linguagem, criando seus caminhos e características próprias de se fazer Teatro para bebês, primeiro como diretor do espetáculo “Alma de Peixe” (2008), posteriormente, como diretor e ator no espetáculo “Panapanã” (2010) e só depois dessas duas experiências, em 2015, nós nos juntamos para montar *Achadouros*.

Em virtude desse movimento iniciado e motivado pelo grupo *La Casa Incierta*, Brasília vem se tornando um centro de produção e discussão sobre arte para primeira infância, sendo sede do Festival “O Primeiro Olhar” realizado pelo grupo, congressos, palestras e disseminando esta arte tão peculiar no Distrito Federal e no Brasil.

Inseridos dentro desse contexto de disseminação e discussão dessa nova linguagem, Esta pesquisa e todo caminho que percorremos durante o processo criativo de *Achadouros* e, ainda, as nossas apresentações, me fez compreender que a feitura do teatro

para bebês torna-se também a busca por legitimar a criança e o bebê como sujeitos capazes de criar, de contemplar, de exercer o direito a poesia e ao devaneio mencionados por Bachelard (1988), por Manoel de Barros (2010).

Portanto, para trabalhar com essa audiência, é necessário ter, como premissa, o entendimento de que os bebês não são como potes vazios que precisam ser preenchidos hierarquicamente até chegar no modelo dos adultos, mas que são seres capazes de criar conosco em cena, de poetizar o mundo. Então, escolher fazer um espetáculo de teatro para bebês tem sido também, para nós, uma forma de reconhecimento público e artístico do bebê e da criança poeta, um espaço de fruição cultural, como foi colocado por alguns pais e que transcrevemos tópico 4 – Ressonâncias na recepção – no capítulo de ressonância da audiência, por meio de depoimentos recolhidos. Percebi que as apresentações também significam o prazer de ter esse espaço aberto à concretização de direitos e possibilidades poéticas dos bebês e crianças, reconhecidos socialmente.

Movidos por esse encontro como os nossos espectadores o espetáculo *Achadouros* vem se transformando constantemente, sendo recriado com os bebês e nós sempre que descobrimos, a cada apresentação, um novo olhar dos bebês e dos adultos acompanhantes que nos surpreendem, mostrando-nos novas camadas da dramaturgia, novas linhas de conexão com a audiência. São as ressonâncias da audiência que na origem do nosso processo de criação não percebíamos, mas que vão alterando o resultado criado a cada nova apresentação.

Assim, a criação de *Achadouros* apresenta-se potencialmente mutável. O momento do encontro da audiência com o espetáculo revela, também: o que o espetáculo foi em processo criativo; o que poderia ter sido ou, ainda, o que quase foi. A audiência contribui para nos forçar a ver em cada cena uma nova possibilidade; o outro lado ainda não revelado. A audiência contribui para relativizar a noção de conclusão de um processo criativo e, assim, perceber que aquela forma, considerada final por nós, torna-se, somente, um ponto provisório.

Essa mutabilidade do objeto artístico configurou-se em uma dificuldade real para esta pesquisa e a experiência de aproximação entre documentação e criação me possibilitou, porém, o desafio de integrar registro e criação. Dessa forma, pude identificar que a análise do processo criativo de *Achadouros* ilustrou, de fato, o enfrentamento dessas questões e dificuldades sobretudo quando tive que elencar os registros do processo criativo. Afinal, documentos que não eram intencionalmente direcionados para uma pesquisa científica, pois recheados pela permeabilidade da sala de ensaio, revelaram, também, meus processos de experiências expressivas e intelectuais ao tentar definir o escopo e o objeto artístico final a ser analisado.

Dessa forma, as metodologias utilizadas foram sendo definidas no decorrer da pesquisa de acordo com os obstáculos que surgiam e, por isso, esta pesquisa tratou-se, também, de uma investigação que assume as borras das linhas que dividem o objeto de pesquisa e o sujeito que pesquisa. Portanto, houve os momentos em que eu, sujeito, estive claramente envolvida com o objeto artístico da pesquisa; houve, também, os momentos de distanciamento do objeto em que fiz uma análise de maneira mais impessoal e houve, ainda, momentos em que me foi pedido uma investigação da gênese do processo, da sua origem e matrizes.

Entendo que esses caminhos metodológicos são peculiares do nosso fazer imbricado pela criação artística e pela investigação científica da criação. Nessa busca, sem referências metodológicas unicistas e fixas me sustentei na averiguação da experiência vivida, na indagação dos caminhos de ressonância e, principalmente, na atitude de reflexão dos fenômenos e das relações que se estabelecemos com os outros.

Sabe-se que essa mutabilidade do objeto artístico é inerente ao teatro. Contudo, percebo que na feitura do teatro para bebês a permeabilidade da audiência é quem revela a maleabilidade do objeto artístico. Isso porque os bebês estão presentes no aqui e agora, eles não são dotados de convenções ou regras sociais que os fazem permanecer no teatro olhando a cena sem interagir ou aplaudir, sem gostar e que, por isso, exigem de nós, intérpretes, uma presença cênica constante e uma disponibilidade e abertura para jogar com eles em cena. Por essas razões costuma-se também chamar essa arte não só de “Teatro para bebês”, mas também de “Teatro com bebês”.

Pensar esta pesquisa a partir da análise da dramaturgia musical de um espetáculo de teatro para bebês foi desafiador, pois ainda é notável por parte da comunidade artística/crítica/intelectual e, também, entre os espectadores que desconhecem essa linguagem uma certa desconfiança e estranhamento ao aparecimento dessa novidade no campo das artes cênicas. A escassez de fontes de pesquisa e, ainda, as poucas produções realizadas no Brasil, nessa linguagem, me levaram também à escolha de uma metodologia que abrangesse essas lacunas. A pesquisa qualitativa realizada com a audiência forneceu ferramentas importantes para legitimar as ressonâncias desse trabalho e para contextualizar a pesquisa com a audiência.

O meu foco não é definir nem fundamentar o que é teatro para bebês, tampouco sistematizar uma metodologia de criação; contudo, a partir da análise do processo criativo e da dramaturgia musical de *Achadouros* levantei questões inerentes dessa linguagem como: as influências recebidas, as percepções de estar em cena com os bebês, como ocorreu o processo

de exploração dessa linguagem, quais dificuldades ou facilidades encontradas por nós ao apresentar a peça, o receptivo, as recomendações para o início da peça e o que nos inspirou a fazer teatro para bebês.

Portanto, o fim dessa pesquisa de mestrado não significa o fim da investigação da musicalidade da cena, pois esse é um tema extremamente vasto e que ainda me instiga. Por isso levo comigo a certeza de que somente a experiência prática de experimentar as possibilidades de trabalhar a música em interface com teatro poderá manter viva essa curiosidade e, quem sabe, lançar mão de novos caminhos investigativos e novos mecanismos de criação e construção de cenas buscando potencializar o processo de investigação e construção de dramaturgia musical.

DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA

A investigação do processo criativo e da musicalidade na cena de *Achadouros* também me motivou a realizar uma nova montagem em que eu e a Nara estamos atuando no presente momento. Percebo essa nova montagem como um desdobramento desta pesquisa em que busca investigar a construção da dramaturgia musical relacionadas a um novo processo criativo. O novo espetáculo chama-se CRIA iniciou-se a partir de um intercâmbio com a artista mexicana Gabriela Muñoz que se dedica à investigação do silêncio com um recurso cênico capaz de gerar uma comunicação universal.

Durante a primeira etapa dessa nova pesquisa, setembro e outubro de 2016, investigamos também a utilização de recursos de iluminação para a criação de imagens poéticas e, principalmente, a produção de conteúdo resultante das nossas inquietações como intérpretes. Criou-se um repertório temático, com acervo de referências de textos e de imagens que daria origem à montagem.

Ao final de dois meses de maturação desse repertório, entrou no processo a artista brasileira Ana Flavia Garcia, que investiga os elementos da comicidade, do gesto à narrativa e é autora do conceito de Dramaturgia de Síntese, para fazer a direção teatral do espetáculo, bem como sua dramaturgia.

O espetáculo traz uma proposta de encenação que alcança os alargamentos poéticos, os fluxos de encantamento, as sensações de rupturas, de vazio e completude presentes no material inicialmente coletado. O enredo de CRIA apresenta os percursos de duas mulheres, que por um infortúnio do destino molecular e das mutações das dimensões físicas, se deparam com a transitoriedade do espaço/tempo. Transitam e migram entre lugares e formas, assim como os átomos que já fizeram parte de outros corpos ao longo da sua existência. Que ambientes se localizam entre a concretude e o desconhecido, entre o real e o etéreo, entre o conforto da rotina e o abismo? Essas são algumas de nossas provocações.

A realização da trilha sonora está sendo criada pelo músico e compositor Décio Gorini e faz referência as ambiências e efeitos sonoros da linguagem áudio visual. Nessa montagem a musicalidade e a iluminação são fundamentais para estabelecer o jogo entre as imagens sugeridas por nós e as possíveis imagens a serem criadas pela audiência. Portanto, assim como em *Achadouros*, o vazio desta dramaturgia está mais uma vez nas incompletudes dos espaços narrados.

É um espetáculo destinado a adultos e as personagens passeiam por sete locus diferentes, mas que não são completamente desenhados e definidos na encenação. A

dramaturgia musical e os recursos de iluminação anunciam, contradizem, ampliam ou reforçam a ação. Assim, a dramaturgia musical que está sendo desenvolvida investiga mais intensamente o conjunto de aspectos estéticos enfrentados na relação assimétrica entre som e imagem.

Mais uma vez, percebo que o processo criativo de *Achadouros* é permeado não só por criações anteriores, mas também por novos processos criativos. A autora Salles (2006) afirma que uma criação tem relação com outras criações posteriores e anteriores e vai se desenvolvendo por uma série de associações com as outras obras do criador, quando uma criação se alimentando da outra. Assim, muitas das nossas decisões em CRIA tiveram relações com as nossas experiências anteriores em *Achadouros*, elas se cruzaram e interagem.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. **A cena como processo de conhecimento**. In: RAMOS, L.F. (org). *Arte e Ciência: Abismo de Rosas*. São Paulo: ABRACE. 2012. p.105-113.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da material**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Tradução de Fátima Lourenço Godinho e Maria Carmino Oliveira. Edições 70 Ltda, Portugal, Lisboa, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pesanha. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1994.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas – a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas para crianças**. São Paulo: Planeta, 2010.
- BERGSON, Henri. **Riso: ensaio sobre o significado da comicidade**. Martins Fontes, 2007.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1961.
- CIA NON NOVA. L'après-midi d'un Foehn. Youtube (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xHxIJXv8Qno>>. Acesso em: 10 jun. 2015.
- DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 11-20, 2008. Acesso em: 24 fev. 2017. Disponível em: <<http://producao.usp.br/handle/BDPI/32317>>.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991.
- FABIÃO, Eleonora. O corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, n. 3, v. 10, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em: <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- FARIA, Nara. **[Depoimento]**. Brasília. 2016. Entrevista concedida a Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães para sua Dissertação em Artes, 2016.

FREITAS, Alexandre Siqueira. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. 340f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes Departamento de Música. Universidade de São Paulo, 2012.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito**: os silêncios na obra de Manoel de Barros. 2007. 240f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana. Universidade de São Paulo, 2007.

GRAY, David E. **Pesquisa do mundo real**. Tradução de Roberto Cataldo Costo. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2012.

HARRIS, Joshua Allen. **Street art Joshua Allen Harris' inflatable bag monsters**. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8Nv00CzSKI&feature=youtu.be>>. Acesso em: 10 maio 2015.

HENRIQUE, Luís L. **Acústica musical**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

ICLE, Gilberto. **Palestra**. 21 out. 2015. Em aula aberto no Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (UNB/PPG).

JAMES, David. **A working nodel for postgraduate practice based research across the creative arts**. The Third Doctoral Education in Design Conference (DED3) proceedings. 2003.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KENDRICK Lynne; ROESNER, David. **Theatre noise**: the sound or performance. Cambridge Scholars Publishing, UK, 2011.

LASSUS, Marie Pierre. **Gaston Bachelard musicien**: une philosophie des silences et des timbres. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. (Collection Esthétique et Sciences des Arts).

MASSA, Clóvis. Redefinições nos estudos de recepção/relação teatral. **Sala Preta**, v. 8, p. 49-54, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>>. Acesso em: 03 fev. 2017.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. **Do teatro/ vsévolod meyerhold**. Tradução e notas de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia musical em Ésquilo**: Investigações sobre Composição, realização e recepção de obras audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da Universidade de Brasília. **Cena**, n. 19, 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/viewFile/60710/37722>>. Acesso em: 17 nov.2016.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. Tradução de Eliane Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

OIDA, Yoshi e LORNA, Marschall. **O ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **O ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Editora Perspectiva, Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

OSTROWER, Fayaga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus,1990.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

PICON-VALLIN, V. Beatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

REGINO, José. [**Depoimento**]. Brasília. 2016. Entrevista concedida a Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães para sua Dissertação em Artes, 2016.

ROESNER, David. **Musicality in theatre**: music as model, method and metaphor in theatre-making. Kente Univesity: UK, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed.UNESP, 1997.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

TOMAZELA, José Maria. Rio Tietê baixa e deixa toneladas de lixo em Salto, no interior de SP. **Estadão**. São Paulo, 14 mar. 2016. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,rio-tiete-baixa-e-deixa-toneladas-de-lixo-em-salto,10000021135>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

WURTZEL Daniel. **Pas de Deux**. 2015. Disponível em: <<http://www.danielwurtzel.com>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

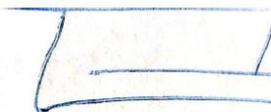
ANEXO I - CARTA SEGREDO DE NARA FARIA

Você chupou hoje com um biscoito em cada mão. De chocolate. Reparei que a moça linda que te trouxe estava com o rosto pintado, uma pintura indígena. Pensei: "será que a Olga é descendente de indígena? Será que eu sou?"

Tive duas experiências em aldeias. A 1ª quando conheci pela primeira vez em casaiva querendo encontrar a entrada da aldeia pataxo. No caminho fiquei amiga de 3 índios que me levaram até lá. Não parecia uma aldeia como eu imaginava: com ocas de palha e gente seminua fazendo suas tapicocas e cestos, trabalhando para produzir o que precisavam para viver. Era ^{mais como} um bairro pobre,

com casas mal acabadas e pessoas
com roupas simples - muitos shorts
de futebol - e dinheiros havaianos.
Fiquei um pouco desapontado.

A 2ª foi uns 4 anos depois
quando minha amiga Caia me
convidou para ajudá-la e conde-
nar um projeto de revitalização
do artesanato havaiano. Fiquei
muito feliz com a oportunidade de
ajudá-los a fortalecer a beleza
~~de~~ que eles produziam: sua esta-
ria, sua indumentária, cerâmicas
e suas canoas.

ACHADORES 

TRANSFORMADORES.

18.6

O que eu via era um ~~paradiso~~
 a pura beleza do mundo, das
 natureza. E a possibilidade do ser
 humano, como animal, bicho que
 a, vive integrado ao restante da
 vida da qual é parte.

Mas nós alguma, não nos contenta-
 mos com isso. Somos curiosos, so-
 mos uma mente muito criativa
 para simplesmente nos adaptar-
 mos ao meio que nos circunda.
 Queremos transformar esse meio;
~~estão~~ para nosso conforto,
 para nossa segurança. E então
 criamos várias coisas maravilhosas,
 descobrimos e inventamos mara-
 vilhas. E inventamos também as
 armas, a exploração do mar
 profundo, a exploração do mar
 profundo, a exploração de todos os
 recursos que a terra nos oferece.
 Inventamos o dinheiro e pas-

somos a acreditar que tudo
 pode ser trocado por ele. A
 água, o ar, a terra e até o
 fogo. O amor, a alegria, a
 saúde.

Criamos a ilusão de que a
 Terra nos pertence, ao invés do
 contrário. E você é a herdeira
 desse mundo, Olga. ~~De~~
 Disse saber maravilhosos que
 desaprendeu ~~várias coisas sobre~~
~~essa~~ nossa dependência de
 nossa ~~mãe/pai~~, nossa terra,
 que tenta dominá-la ingenuamente;
 porque se ela quiser
 mesmo, dá uma Sacudida
 e nos deruba pelo pulgar.

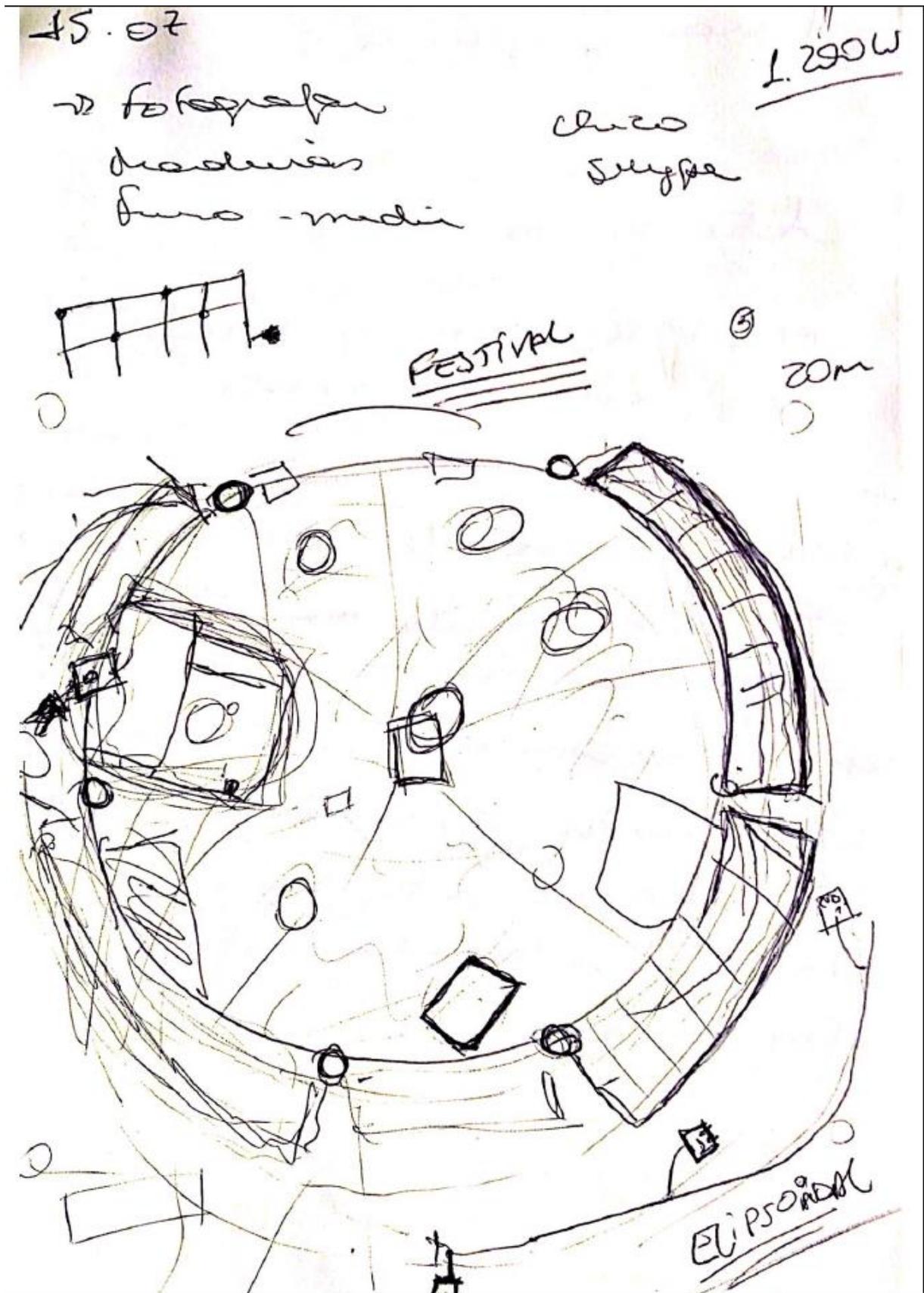
Fico torcendo pra você não ver
essa face da nossa mãe. Ela
fica brava mesmo...

Fico torcendo pra você ser mais
forte e inteligente do que eu,
pra descobrir um jeito de de-
fendê-la, pra cuidar dela.

Fico torcendo pra que ~~assim~~
um dia esse
~~esse~~ mundo adulto aprenda a
aprender com as crianças. Apren-
der amor ^{a forma} e ~~delicadeza~~, aprender
~~o~~ a beleza que
a vida nos dá de graça, e
o como ela pode nos incluir de
alguma.

Desculpe.

ANEXO II – DIÁRIO DE BORDO DE NARA FARIA
 Esboço do cenário, disposição dos ventiladores e cerquinhas

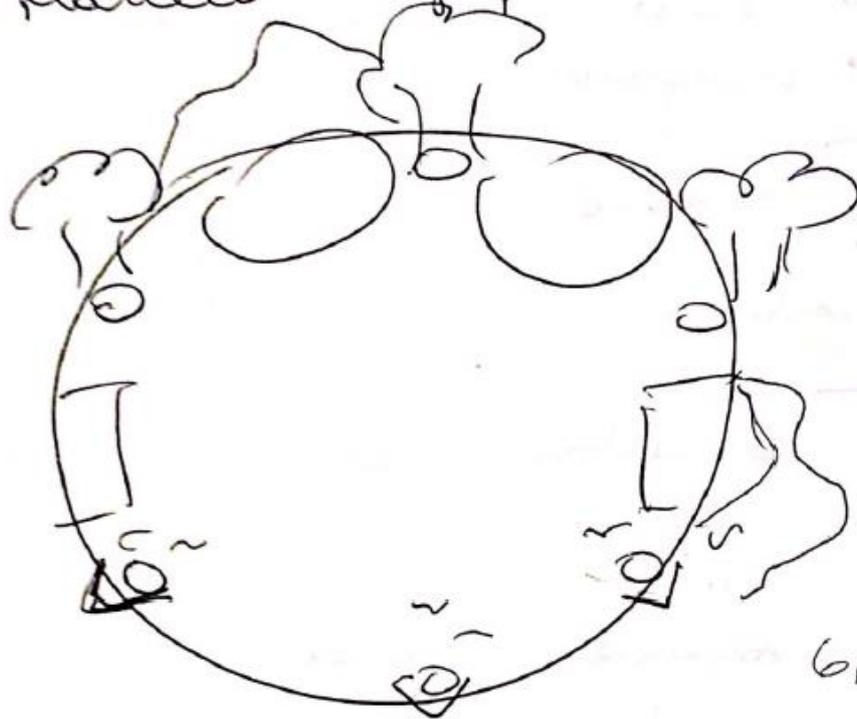


13 - 2 - €

II I

(Festival)
02/09 - Montepum Angelina 4:4
03 - 04 - 9h30 e 10h30

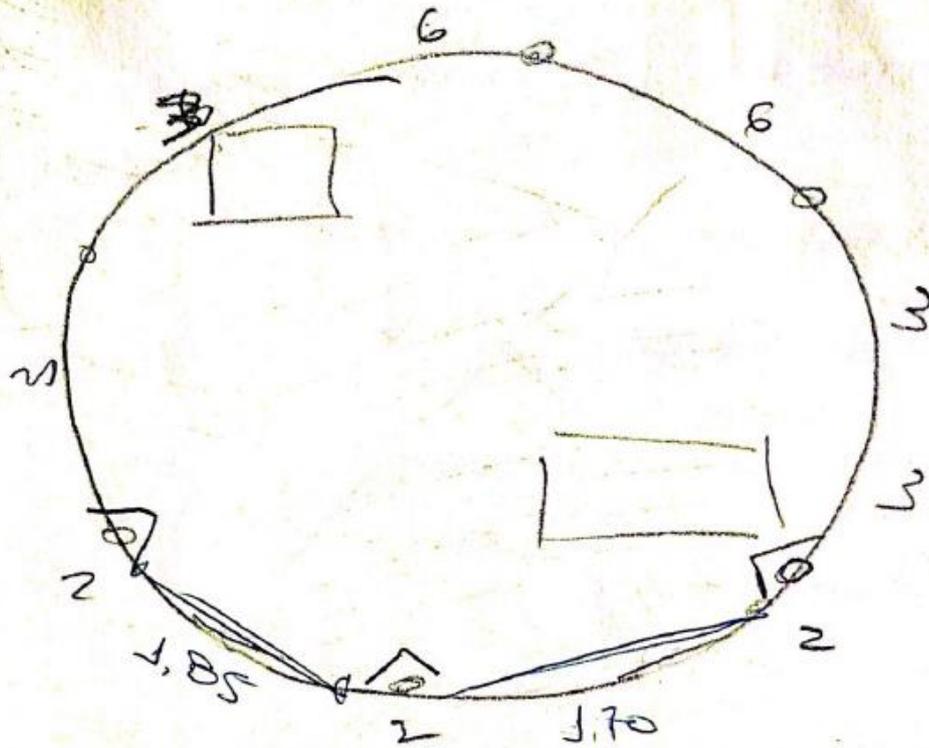
→ Marcelo : luz p/ escola



→ Ganchos, nylon

→ Mosquetinhos

6,5
x
6,5



4 de 3
3 de 7
2 de 6

2 cerquillas

2,09

1,84

1,85

ANEXO III – OLHOS D'ÁGUA
Desenho de crianças da Creche CEPI 714



ANEXO IV – PROGRAMA DO FESTIVAL DE TEATRO PARA PRIMEIRA INFÂNCIA – JUNDIAÍ/SP – 25 DE NOVEMBRO DE 2016

Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e Catarsis Produções convidam:



UM NOVO OLHAR | **FESTIVAL DE TEATRO PARA PRIMEIRA INFÂNCIA** | **19 A 26 DE NOVEMBRO DE 2016**

19.11 – SÁBADO
 ATIVIDADE FORMATIVA PARA ARTISTAS – Teatro de objetos – Uma vivência
 10H ÀS 13H – COM HENRIQUE SITCHIN (CIA. TRUKS)
 ATIVIDADE FORMATIVA PARA EDUCADORES – A importância da arte na primeira infância
 14H ÀS 17H – COM PROF.ª. DRA. ANA TERESA GAVIÃO MARIOTTI E GUILHERME ADAMI

22.11 – TERÇA
 SCARATUJA – CATARSIS PRODUÇÕES (0 – 3 ANOS)
 10H30 – SALA MULTIPLO USO
 BAILARINA – GRUPO SOBREVENTO (0 – 3 ANOS)
 15H E 19H* – ESPAÇO DE BRINCAR

23.11 – QUARTA
 SCARATUJA – CATARSIS PRODUÇÕES (0 – 3 ANOS)
 10H30 – SALA MULTIPLO USO
 PSIU, VEM BRINCAR – CIA. TUGUDUM (DANÇA CONTEMPORÂNEA 0 – 3 ANOS)
 15H E 19H* – ÁREA DE CONVIVÊNCIA

24.11 – QUINTA
 SCARATUJA – CATARSIS PRODUÇÕES (0 – 3 ANOS)
 10H30 – SALA MULTIPLO USO
 CIRCO DE PULGAS – CIRCO DE BONECOS (4 – 7 ANOS)
 15H E 19H* – TEATRO

25.11 – SEXTA
 SCARATUJA – CATARSIS PRODUÇÕES (0 – 3 ANOS)
 10H30* – SALA MULTIPLO USO
 ACHADOUROS – CRIAÇÃO COLETIVA (0 – 3 ANOS)
 15H E 19H* – TEATRO

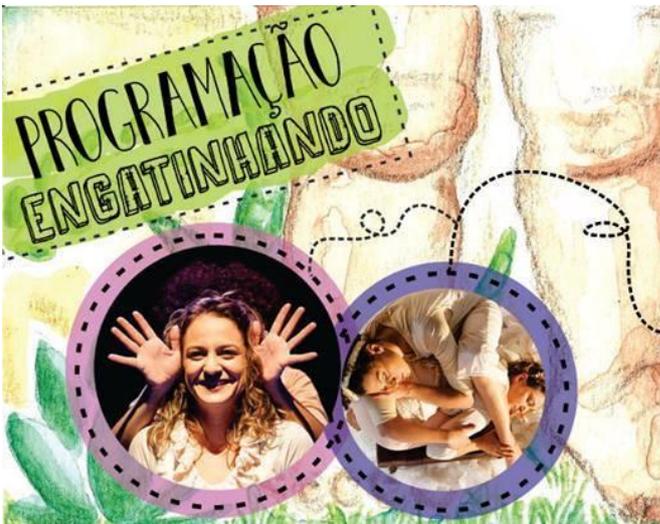
26.11 – SÁBADO
 ATIVIDADE FORMATIVA PARA EDUCADORES – Primeiro olhar: Arte para bebês
 10H ÀS 13H – COM LUIZ ANDRÉ (GRUPO SOBREVENTO)
 BICHO, BICHINHO, BICHÃO (4 – 7 ANOS)
 15H* – ÁREA DE CONVIVÊNCIA
 RODA DE BATE PAPO – Os Novos Olhares no Teatro para a Primeira Infância
 17H – BIBLIOTECA

* Bate papo entre público e artistas com mediação do crítico teatral Dib Carneiro Neto! · Todas as atividades são gratuitas!!

SESC JUNDIAÍ – Av. Antônio Frederico Ozanan, 6600 – Jardim Botânico, Jundiaí – SP

Produção:   Apoio Institucional:  Realização: 

ANEXO V – PROGRAMA DO V FESTIVAL ENGATINHANDO
EM LONDRINA/PR. 28 DE MAIO DE 2015



**PROGRAMAÇÃO
ENGATINHANDO**

28 MAIO SÁBADO

ACHADOUROS

Voltado para a primeira infância (bebês de 06 meses a 03 anos), o espetáculo ACHADOUROS é inspirado no livro de poesias "Memórias inventadas – para crianças" do poeta cuiabano Manoel de Barros. Foi desenvolvido em Brasília (DF) em um processo de criação coletiva entre o diretor José Regino e as atrizes Caisa Tibúrcio e Nara Faria.

Duas personagens convidam o público a aventurar-se com elas em seu quintal imaginário. Através de encenação poético-teatral, o espetáculo conduz o público a uma arqueologia das memórias da infância, da transformação e recriação da realidade.

SESC UNIDADE CADEIÃO 10:30 E 16 H

ANEXO VI – PRIMAVERA DO TEATRO: MOSTRA PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE EM BRASÍLIA/DF. DE 10 E 11 DE OUTUBRO DE 2015



ANEXO VII – II PRIMEIRO OLHAR: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA A PRIMEIRA INFÂNCIA DO DF. DIAS: 03/04 DE SETEMBRO DE 2015





APRESENTA:

ACHADOUROS
Caisa Tibúrci, Nara Faria e José Regino (Brasília)

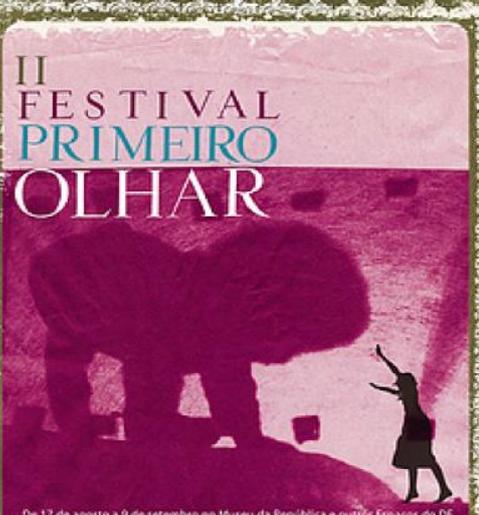


Dois personagens convidam o público a aventurar-se com elas em seu quintal imaginário. Através de encenação poético-teatral, o espetáculo conduz o público a uma arqueologia das memórias da infância, da transformação e recriação da realidade.

"Acho que o quintal a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande". (Mansel de Barros)

Quando? Dias 3 e 4 de setembro, às 09:30 e 10:30h (para público de creches).
Onde? Creche Tia Angelina-Várzea.

II FESTIVAL PRIMEIRO OLHAR



De 17 de agosto a 9 de setembro no Museu da República e outros Espaços do DF

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA A PRIMEIRA INFÂNCIA DO DF

ANEXO VIII – PRÊMIO SESC DE TEATRO CANDANGO
MELHOR ESPETÁCULO INFANTIL DE 2015

PRÊMIO SESC DO TEATRO CANDANGO 2015

O SESC TEM A HONRA DE REVELAR MAIS UMA VEZ QUEM ESTÁ BRILHANDO NO TEATRO DE BRASÍLIA.

CONHEÇA OS VENCEDORES DE 2015:

- MELHOR ESPETÁCULO: A VIDA IMPRESSA EM XEROX
- MELHOR ESPETÁCULO INFANTIL: ACHADOUROS
- MELHOR DIREÇÃO: HUGO RODAS – PUNARÉ & BARAÚNA
- MELHOR ATRIZ: LUIZA GUIMARÃES – A VIDA IMPRESSA EM XEROX
- MELHOR ATOR: TULIO STARLING – DESBUNDE
- MELHOR CENOGRAFIA: A VIDA IMPRESSA EM XEROX – MARCO MICHELANGELO E GABRIEL F.
- MELHOR ILUMINAÇÃO: RAQUEL ROSILDETE – PUNARÉ & BARAÚNA
- MELHOR FIGURINO: MIGUILIM INACABADO – RICARDO CÉSAR E VALDECI MOREIRA
- MELHOR SONOPLASTIA: PUNARÉ & BARAÚNA – ATA, CACAI NUNES, DAN NERI, HUGO RODAS
- MELHOR DRAMATURGIA: A VIDA IMPRESSA EM XEROX – MARCO MICHELANGELO

INFORMAÇÕES: WWW.SESCDF.COM.BR

sesc

ANEXO IX – DIVULGAÇÃO EM JORNAL DA TEMPORADA EM BRASÍLIA/DF -
FUNARTE. 07 DE AGOSTO DE 2015

30 **KIDS** *Divirta-se Mais* • Brasília, sexta-feira, 7 de agosto de 2015 • CORREIO BRAZILIENSE

Espetáculo para bebês

Achadouros traz a singeleza de versos de Manoel de Barros ao universo cênico de crianças de até 3 anos

INSPIRADO NA sutileza dos versos de Manoel de Barros e na essência do universo dos bebês, o espetáculo *Achadouros* aguça a ligação do imaginário infantil com o adulto. O foco é nas crianças de até 3 anos.

O diretor José Regino explica que o espetáculo proporciona uma imersão na leveza do mundo infantil, o que retrata o significado poético do nome: "Achadouro é um espaço onde podemos vasculhar memórias, achar quem somos e já fomos um dia".

Para criar a peça, Regino e as atrizes Caísa Tibúrcio e Nara Faria conviveram durante um mês com crianças e buscaram referências ao espetáculo.

No início da convivência, apenas observavam o comportamento dos pequenos, depois começaram a interagir e, por fim, criaram dinâmicas para avaliar a reação deles. "Os bebês foram coautores, foi a reação deles que guiou os caminhos do espetáculo", ressalta Regino.

Diferentemente do que se imagina para uma peça infantil, o cenário e os figurinos têm cores neutras, sem a exuberância do colorido.

Em vez de bonecas e carrinhos, sacolas plásticas dão vida à cena. As palhaças brincam de fazer diferentes formas e sons com os plásticos, que chamam a atenção dos pequenos de um jeito novo e suave.

SERVIÇO
Achadouros
Via Telebrasil (rua L, Lt. 23). Amanhã e domingo, às 16h30. Entrada franca. Classificação indicativa livre.



DEBORA AMORIM/DIVULGAÇÃO

ANEXO X – DIVULGAÇÃO EM JORNAL DA CIRCULAÇÃO NACIONAL NO RIO DE JANEIRO/RJ. SETEMBRO DE 2016



Caisa Tibúrcio e Nara Faria: em cena com 4.000 sacolas plásticas

Primeira infância

Achadouros, espetáculo com sessões gratuitas no CCBB, é voltado para pequenos de 6 meses a 3 anos

Criador de um mundo muito particular, construído com versos, Manoel de Barros (1916-2014) dirigiu-se a leitores de todas as idades. Aos pequenos, dedicou *Exercício de Ser Criança*, premiado em 2000 pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e *Memórias Inventadas para Crianças*. Livremente inspirado nessa segunda obra do poeta mato-grossense, **Achadouros**, contemplado com o Prêmio Sesc em 2015, ocupa o CCBB com duas sessões diárias no sábado (3) e no domingo (4). A montagem, dirigida por José Regino, estreou em Brasília e é voltada

para os bem pequenos, um público formado por bebês de 6 meses a pimpolhos de 3 anos. No palco, as atrizes Caisa Tibúrcio e Nara Faria trocam diálogos por sons, gestos e brincadeiras, compartilhando sensações com a plateia. O cenário de Chico Sassi é composto de um cercado de madeira e 4.000 sacolas plásticas (30min). Rec. a partir de 3 meses. Estreia prometida para sábado (3).

Centro Cultural Banco do Brasil – Teatro III (86 lugares), Rua Primeiro de Março, 66, Centro, ☎ 5808-2052. Sábado (3) e domingo (4), 11h e 16h. Grátis. Serilhas retiradas trinta minutos antes de cada apresentação.

ANEXO XI – DIVULGAÇÃO EM JORNAL DA CIRCULAÇÃO NACIONAL EM BELO HORIZONTE/BH. OUTUBRO DE 2016



16

ESTADO DE MINAS
Sexta-feira, 14 de outubro de 2016

Especial

Peça
Achadouros
foi criada
para bebês
de até três
anos e meio

BRINCADEIRA DE CRIANÇA

DIEGO BRESSANE/Divulgação

MARIANA PEIXOTO

Já na casa dos 80, o poeta Manoel de Barros (1916-2014) decidiu dividir suas memórias em três livros. A intenção era tratar da infância no primeiro, da juventude e velhice no terceiro. Porém, quando *Memórias inventadas* foi publicado (o primeiro volume é de 2005, os outros dois dos anos subsequentes), Barros decidiu que não seria capaz de escrever sobre outras épocas da vida que não os primeiros anos. "Só tive infância", teria dito.

Tanto por isso, *Memórias inventadas* ganhou o subtítulo

As infâncias de Manoel de Barros. O volume de poemas ganhou uma edição para crianças, publicada há cinco anos. Este livro inspirou o encenador José Regino, mineiro de Corinto, radicado em Brasília, e as atrizes Caisa Tibúrcio e Nara Faria a montar *Achadouros*.

A peça, que estreou em 2015 na capital federal, chega a Belo Horizonte para quatro apresentações, sábado e domingo, no CCBB. Mas atenção: o foco da peça são os bebês. A montagem, que não dura mais de meia hora, é a terceira que José Regino cria para nenéns – ou para crianças na primeira infância, de até três anos e meio. A sessão

pode receber até 100 pessoas – cada criança pode ser acompanhada de um adulto.

"O espetáculo traz uma trajetória narrativa, mas está aberto à construção que cada pessoa pode fazer. As atrizes mesclam as próprias experiências de canto, circo, teatro de bonecos e trabalho de corpo", conta José Regino.

SACOLINHAS Em um cercado de madeira, no meio de duas mil sacolinhas plásticas, as atrizes conduzem a plateia às memórias da infância. As tais sacolinhas, reaproveitadas a cada apresentação, vão ganhando formas, seja de animais (gali-

nha, cachorro, peixe), de rio e até de um oceano.

"Começávamos os ensaios sempre lendo Manoel de Barros. Não para recriar os poemas dele, mas como fonte de inspiração", explica o diretor. *Achadouros* (título de um poema de Barros) é o terceiro espetáculo de José Regino para bebês.

O processo de construção de cada montagem é basicamente o mesmo. "Na creche, começamos observando as crianças. Rapidamente, elas se acostumam com você e passam a ignorá-lo. Daí, você consegue acompanhá-la no dia a dia. Depois de um tempo, vamos interagindo. E, a partir disso, passa-

Caisa Tibúrcio e Nara Faria atuam no palco coberto por sacolas plásticas

mos a ensalar as estruturas narrativas. Por meio de sua reação, as crianças nos diziam se o trabalho estava bom ou não. É um exercício de observação, convívio e experimentação", conclui.

ACHADOUROS

Amanhã e domingo, às 17h e às 16h. CCBB, Praça da Liberdade, 450, Funcionários, (31) 3431-9400. Entrada franca. Senhas serão distribuídas meio hora antes de cada sessão. Capacidade do solo: 100 lugares.

**ANEXO XII – DIVULGAÇÃO EM JORNAL DO FESTIVAL PRIMEIRO OLHAR: V
FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA BEBÊS EM SÃO PAULO/SP.
AGOSTO DE 2016**



The screenshot shows a newspaper article from 'O Estado de São Paulo'. The main image depicts a woman in a white dress sitting in a pool of blue foam, surrounded by white plastic bags. The article title is 'Achadouros - Espetáculo para Bebês' by Teatro Sobrevento. The text describes a performance where babies are invited to participate in an 'aesthetic experience' involving butterflies, clouds, a dog, and a chicken. It lists dates for the performance in São Paulo and CLAC - São Bernardo do Campo. A sidebar on the right contains an advertisement for a R\$50 credit and a list of theaters in the region.

ESTADÃO 

OPINIÃO POLÍTICA ECONOMIA INTERNACIONAL ESPORTES BRASIL SÃO PAULO CULTURA

↑ início | favoritos | Q buscar | blog | entrar

Achadouros - Espetáculo para Bebês

Teatro Sobrevento

favoritar | comentar | f | e | link

As atrizes Caísa Tibúrcio e Nara Faria convidam bebês de seis meses a três anos de idade a participar de uma "experiência estética", onde borboletas, nuvens, um cachorrinho e uma galinha ganham vida através da manipulação de sacolas brancas.

Confira o locais e horários das apresentações:

- 27 de agosto às 11h e às 14h no Espaço Sobrevento - São Paulo
- 28 de agosto às 11h e às 14h no **CLAC - São Bernardo do Campo**

• Este espetáculo faz parte da programação do "**Primeiro Olhar: V Festival Internacional de Teatro para Bebês**"

Horários
27/8/2016 - 28/8/2016
Sáb - Dom: 11h00, 14h00
Ingressos distribuídos meia hora antes da sessão.
Recomendável fazer reserva pelo e-mail
info@sobrevento.com.br

Teatro Sobrevento
Rua Cel. Albino Bairão 42, Belenzinho
São Paulo, SP
03054-020
Brasil

Editoria
livre brincar, bora.ai recomenda, grátis, férias em SP, clube de ofertas, shopping center, restaurantes, teatro, circo, show, ao ar livre, zoológico e fazendinhas, oficina, cinema, esporte, bibliotecas, livrarias, aprender, jogar e brincar, museus, exposições, parques de diversões, programa para dia inteiro, parques urbanos

Região da cidade
ABC, Água Branca, Arredores de São Paulo, Brooklin / Alto da Boa Vista, Butantã/USP, Centro, Guarapiranga, Higienópolis, Ibirapuera, Ipiranga, Itaim / Vila Olímpia, Itaquera, Jabaquara, Jardins, Lapa, Liberdade / Aclimação, Morumbi, Paulista, Pinheiros, Santana, Taboão, Vila Madalena

APÊNDICE I - MINHA CARTA SEGREDO

Queria, tentar te contar ^{como é bom} o que ficar grávida e sentir meus ^{vc's} filhos saindo de dentro de mim. Perceber ^{vc's} elas crescendo em mim, meu corpo se abrindo

Na dia que vocês nasceram ~~foi~~ ^{foi} uma parte de mim que se rompeu, tive que ser resaca, alongada. Quebraram todos os meus ^{vc's} estúdios, vocês foram chegando a medida que eu fui me destruindo por dentro. Mas a mais curiosa é que ao mesmo tempo em que eu ~~era~~ sentia que ~~sendo~~ ^{era} algo maior em mim. Descia outra. A destruição e o nascimento estão juntos. Nasceram vocês, mais também nasceu outra de mim, eu precisava me refazer para viver aquilo!

Na hora de nascer a Ponte, no período expulsiva eu tive muito medo, um desespero tão grande. Chorei muita, sem saber porquê. Tinha uma foga maior do que eu que me tirava a razão. Naquele momento lembro de mim bicho, lembro de Deus da natureza em todo o meu corpo. Sentia um mundo se mechendo na minha barriga

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

A Separação

Saber que você veio de mim está em mim, mas não ~~depende~~ precisa de ficar do meu lado. Ver você crescendo, é lindo, a poder da natureza. * A sua força interna, a sua individualidade, é ~~maior~~ muito grande. Fico muito feliz, mas parece uma despedida! ~~mas~~ nunca mais vou sentir você dentro de mim a ~~força~~ grande em mim. Despedida de um tempo que não volta mais! Uma nova fase se inicia e até me sinto um pouco velha, com uma história para contar! Um passado bem \neq do que sou hoje! O efeito da sua chegada ^{em mim} é de a ~~substituir~~ infância sua que está indo! Você só viveu a primeira infância, e enchem um ciclo de dependência, e dos primeiros descobertos do mundo! E agora é ~~mais~~ mais independente e pode conhecer muita coisa pelos livros.

Te desejo muita Luz e amor na sua caminhada, nesta vida! * Nos que são Jões e Jões! hoje permito e deixo você ir!

Te peço a menina e eu uma mulher transformada ~~pe~~ pela nossa encontro! Vai ganhar o mundo e te deixo ir!

Te amo

APÊNDICE II – MEU DIÁRIO DE BORDO:
 Provoações iniciais a partir da poesia de Manoel de Barros.

111
 A DESCOBERTA

1ª Provação:

- O que para você tem o dom de ser poesia?
 TUDO

2ª Provação:

- Dar outra utilidade à um objeto que você usa diariamente, como uma escova de dente velha e usada, um copo, um guardanapo, um chinelo. Objetos usados diariamente que carregam um significado comum à todos ^{todos} os dias e podem ser resignificados, como? O uso que os amigos fazem dos objetos.

3ª Provação

- O lavador de pedra, o esculador de ossos, Ex: o colecionador de nuvens, o medidor de árvores, O que mais (?) enfiador de água no espeto. Quais seriam outros "profissões" "ocupações" "trabalhos" que tem o dom de poesia, o dom de devanilar

4ª Provação

"Ovir nos corchos a origem do mundo"
 - Ou experiência de pega, aquela, ranha grande da minha mãe, para experimentar o som
 - Ovir nos grilos a rizada da grama
 - Cheirar na enxada, o bafo dos arvores
 - O gosto da nuvens. - O sol e cheiro
 - O sabor dos raios de sol.

11
5ª Provação

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

- Desmotivar, desautorizar coisa importantes
 como: um Gordo, uma televisão, uma esttua
 em homenagem a um herói, transformar o
 Pato em Suporta, uma fama de desautorizar
 E dar outro nome para ela

6ª Provação

Buscar coisas das minhas raízes criancieiras

- Fritar farinha

- Beijar e abraçar a oitona

- Pé de galinha na chõcoca

- Fazer flôr de abaloxi nenem

APÊNDICE III – MEU DIÁRIO DE BORDO:

Palavras selecionadas a partir da poesia de Manoel de Barros que levaram à criação da canção Sibiritipua

Repetição até virem outra coisa

SAPO
CHÃO
BARRIGUA
AGUA
PEDRA
RESTOS
SERES
AMO
QUINTAL
MUNDO

Palavras-chaves.

APÊNDICE IV – MEU DIÁRIO DE BORDO:
Roteiro de ações da cena-gênese

seg | ter | qua | qui | sex | sab | dom | Kiô Inventado | 1 | 1

Kiô moderna no quintal.
 1º Núcleo.

Amarrar e aceder
 - Sons ritmicos. Achegado no mundo
 - Um lençol com madeira e couro, com caixa de ressonância, com amplificação de som
 - Gestação - Espasmos aquáticos
 - O pulso do coração - VAZIO
 - Explorar os sons ritmicos - Tombar
 - O primeiro lençol, um grande Tombar
 - não ficar em pé
 - Surgimento unicolor, - Sem Tombar
 - Girino, espermatozoides, - som de água dentro
 - motiz sarcana de ouador, esgago.
 - som gutural. - O OLHAR
 - A descoberta do outro. O olhar, a descoberta do corpo e do ambiente.
 - sons de prazer e riso. - O ENCONTRO COM O OUTRO
 - a prazer do ouador gostoso no corra de acemhego do jafinho, do porinho
 - curiosidade, timidez, a alegria, a brincadeira
 - O medo da Transformação
 - Rescender - O ESTAR COM O OUTRO
 - A descoberta do novo ambiente. O espaço do lugar diferente. - O ALCANCE DO
 - curiosidade, a exploração do novo do seu ser
 a som de água, a gente.
 - O gesto de pastor a mão e o pé pede do a tentação de água. - O DIFERENTE
 - encantamento,
 - Eu tenho mais medo
 - Explora uma movimentação de um corpo comum

1 / 1
2º núcleo.

meio-dia - mais quente

Pera. Itagem

- Aventura
- Início da tarde
- anfíbios, répteis, cobra, sapo.
- Transições.
- Rastejante.
- Brinquadeira

↳ Desaparecimento da Nora / mergulho.

É o meio da solidão da obra.

- Possível brinquadeira de achar e sumir, de procurar e aparecer.

- Jogo de engatinhar, rastejar.

- clima de paque diversão.

- Eu tô com meio mais que ir, paque a degra

- Tocaia.

- Sobe no fundo da Nora é outra

a Terra

- Qual a qualidade de movimento dessa aventura

- sempre usar 4 apoios em cima da Nora

- 1ª Tentativa de quadrípede.

Seg Ter Qua Qui Sex Sab Dom

3º núcleo

Tema Terra.

- Cada uma vai para uma Terra, uma pedra.
uma Inba diferente, continente, cultura, sociedade

↳ Individualização

- Descobre a fauna local

↳ Individualização

- Sinestesia - do sentido.

- Desenterrar coisas.

Exploração do mundo. Descoberta do outro,
Compartilhar.

Cultura ≠ formas de lidar com as coisas
do mundo, a individualização

- comunicação, trocas, intercâmbio

- Relações diplomáticas

- mundo afilioso.

- fauna local

- Pedra

- Escava

- continente

- cultura

- sociedade

- placas Tectônicas - Pangéia

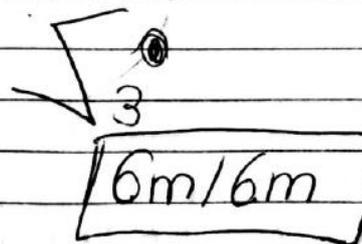
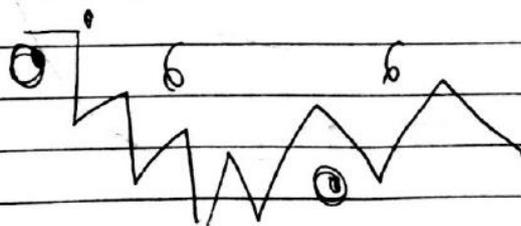
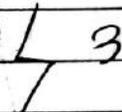
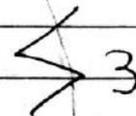
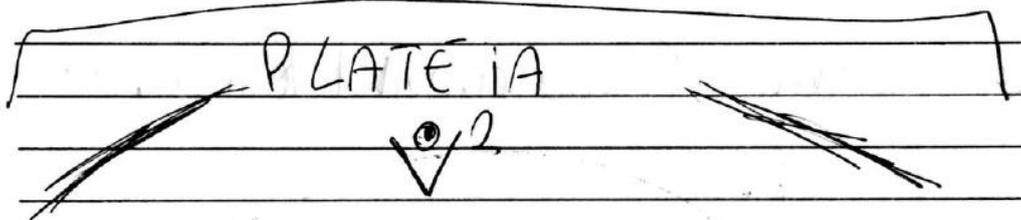
- Quebra-cabeça

- Blocos bases que se foram juntos

4. Achados - Surtos.

APÊNDICE V – MEU DIÁRIO DE BORDO:
Esboço e medidas das cerquinhas

- CERQUINHAS
- 2 de 6 pedacos
 - 4 de 3 pedacos
 - 3 de 2 pedacos p/ ventiladores da Frente



- Fator com a Chico - fazer outro Palet (?)
 - Cerca baixa - 2 medidas - distâncias de ~~300~~ cm
- 1,85

tem - 4,80 / 3,98 m.
diagonal - 5,37 cm.

APÊNDICE VI – DIÁRIO DE BORDO:
Roteiro do primeiro exercício de improvisação

- Exercício de improvisação - Células
- 1- Nota Ukulele
Coisa em cima em desequilíbrio
 - 2- Opito com sago de copo da Pera
 - 3- Caixa instrumento SAPQ / Caixa Suspense
Sequeob
 - 4- Baixo metamorfose em Bóchos
com ondas e mãos
umintocão
me da
unção
 - 5- Foxina com escava
 - 6- Marinba - refinado
 - 7- Caixa - comóim - Casõn - com buraco
 - 8- ovicão -
 - 9- cachorro
 - 10- Desenhar no lenório
 - 11- Cobelo com ocharburo
 - 12- Estrutura como ocharburo

