

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Aproximações entre Medeia Vozes e A Cor da Romã

Yasmin Steil

Porto Alegre
2019

Yasmin Steil da Silva

Aproximações entre Medeia Vozes e A Cor da Romã

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro
Machado Kern

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, que são minha segunda família, sem os quais não teria evoluído tanto na vida e que, em vários momentos, acreditaram mais em mim do que eu mesma.

Aos meus familiares que me apoiaram e torceram por mim. Principalmente meu irmão e minha cunhada.

Às minhas duas irmãs: Ândria, que mesmo de longe parecia estar aqui ao meu lado dando força. Daiane, meu outro eu, que me ouviu incansavelmente sobre esta pesquisa, e por ser a melhor revisora que eu poderia ter. Não tenho palavras para agradecê-las o suficiente. Amo muito vocês.

À Tribo, não apenas por me ajudarem com todas as informações para esta pesquisa, me recebendo e acolhendo, mas por serem minha segunda casa, o lugar onde cresci e aprendi a ver o mundo com um olhar mais sensível.

À prof^a Daniela que aceitou me orientar neste caminho que eu nem sabia como percorrer. À prof^a Camila e ao prof^o Edegar pelos apontamentos na pré-banca.

À todas as Medeias que seguem em luta por uma sociedade mais justa.

Evoé

Quem há de chorar por essa mulher?
Não é insignificante demais para que a lamentem?
E, no entanto, meu coração nunca esquecerá
quem deu a própria vida por um único olhar

Anna Akmátova

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender de que maneira o grupo de teatro porto alegreense Ói Nós Aqui Traveiz utiliza influências artísticas nas suas produções cênicas. Relacionando uma das partes cenográficas da peça *Medeia Vozes* (2013) com o filme *A Cor da Romã* (1969) do cineasta armênio Sergei Parajanov. Ao longo da pesquisa contextualizo tanto grupo quanto cineasta, explico o modo de criação do grupo e por fim analiso as influências do filme, vendo de que forma contribuíram na criação do espetáculo. Para finalizar levanto questões de aproximações entre teatro e cinema, tentando compreender como os dois meios artísticos conversam.

Palavras-chave: *Medeia Vozes*; *A Cor da Romã*; Ói Nós Aqui Traveiz; Sergei Parajanov; Relação teatro e cinema.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	5
SUMÁRIO	6
Introdução.....	7
1. Contexto do grupo e do cineasta.....	9
1.1 Ói Nós Aqui Traveiz	10
1.2 Sergei Parajanov	18
2. A criação do espetáculo.....	23
3. Análise - Aproximações entre Medeia Vozes e A Cor da Romã	33
Considerações Finais.....	47
Referências.....	49
Anexo: Entrevistas	52

Introdução

Desde criança convivi com o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, onde, envolvida por um ambiente artístico, desenvolvi ao longo de meu crescimento carinho e apreço pelas artes. Com referências artísticas ao meu redor por todo tempo, fui criando conhecimento e curiosidade sobre o assunto. Foi esta aproximação com as artes desde muito cedo que me levou a querer entrar no curso de História da Arte.

Ao longo do curso fui ampliando cada vez mais meus horizontes e conhecimentos sobre as artes. Estes novos apontamentos e percepções fizeram nascer em mim a vontade de entender como a interdisciplinaridade pode ser utilizada dentro do campo artístico. Pensando sobre o assunto percebi que as pesquisas realizadas sobre o Ói Nóis Aqui Traveiz acabam se voltando para questões de como o grupo se organiza através do coletivo, das propostas de oficinas e das críticas sociais e políticas em seus trabalhos. Logo, há um espaço não muito explorado em volta dessas pesquisas sobre o grupo: a criação estética. O visual é uma marca importantíssima nesses 41 anos da Tribo.

Portanto, aproveito minha aproximação com o Ói Nóis para entender como o grupo formula seus espetáculos, através da análise de elementos visuais trazidos de outras artes. Sabendo que eles não seguem uma fórmula precisa de montagem, me foquei na encenação mais recente do espetáculo de vivência, *Medeia Vozes*, assim podendo perceber como o grupo realizou sua mais recente obra de sala.

Ao longo da pesquisa tentei trazer alguns dos elementos componentes desta criação, visando entender de onde vieram e qual seu propósito em *Medeia Vozes*. Como cada elemento encontrado em cena não está ali sem ter uma intenção, salientarei um pedaço específico do cenário, para maior aprofundamento no objeto. Partirei, portanto, do fragmento *Cólquida*¹ como marco da pesquisa, mas trazendo, em visão breve e generalizada, componentes das demais partes do cenário para, mesmo que ilustradamente, costurar a colcha de retalhos que compõem a cenografia do espetáculo.

Inicialmente a intenção era levantar todos os artistas e obras usados pelo grupo na criação. Entretanto, nas entrevistas realizadas foi perceptível a influência

¹ País de origem da personagem Medeia.

do cineasta armênio Sergei Parajanov (1924-1990) no cenário da *Cólquida* fortemente influenciado pelo filme *A Cor da Romã* (1969). Por causa dessa aproximação entre o teatro e o cinema, pretendo entender suas semelhanças e a importância desta assimilação, analisando as imagens próximas entre o filme e a peça, percebendo onde a estética de Parajanov foi incorporada em *Medeia Vozes*.

Ao longo da pesquisa notei algumas semelhanças entre as duas obras que iam além da influência estética da película na encenação. O que inicialmente seria um trabalho apenas sobre perceber a referência do filme no espetáculo tornou-se um meio de mostrar assimilações entre teatro e cinema e como estes pontos em comum podem ser usados de maneiras distintas.

Assisti diversas vezes ao filme, o que me causou grande estranhamento no início, pois sua forma de construção é incomum em relação ao cinema que estou familiarizada. Também revi o espetáculo, tanto nas temporadas realizadas este ano, quanto a filmagem da peça. E a cada vez que assistia ambos os trabalhos novas ideias e percepções surgiam. Acredito ter conseguido apontar todas as que mais chamaram minha atenção e que são coerentes dentro do viés desta pesquisa.

As entrevistas realizadas ao longo do ano foram de imensa ajuda, não somente para descobrir quais influências foram utilizadas na construção do espetáculo, mas também para entender como um todo o modo que foi pensado e realizado. Pegando detalhes que não seriam possíveis sem conversar com os membros da tribo.

No primeiro capítulo relato a história do grupo. Passando por seus anos iniciais, a criação da Terreira da Tribo, os projetos desenvolvidos, as principais influências teóricas e o viés ideológico do grupo. Há ainda um subcapítulo sobre o cineasta Sergei Parajanov, em que relato brevemente sua caminhada cinematográfica até chegar ao filme *A Cor da Romã*, e já neste momento ilustro algumas das influências e características visuais do filme. No segundo capítulo parto para a compreensão da criação geral do espetáculo. Relatando as principais etapas do processo criativo e buscando compreender como o elenco montou o espetáculo.

Por fim, no terceiro capítulo, aproximo a peça com o filme. Analiso as influências visuais retiradas da película e inseridas na peça, percebendo esteticamente como o cinema é capaz de incrementar o fazer teatral. Também trago assimilações encontradas no modo semelhante de desenvolvimento estético e da forma de contar a história através de imagens narrativas.

1. Contexto do Grupo e do cineasta

Neste primeiro capítulo contextualizo tanto o grupo gaúcho quanto o cineasta armênio. Por se tratar de uma pesquisa que junta o espetáculo *Medeia Vozes* com o filme *A Cor da Romã*, achei importante contextualizar os criadores de ambas as obras.

Em relação ao grupo trago o surgimento do Ói Nós Aqui Traveiz, vindo desde sua criação, explicitando os projetos desenvolvidos ao longo dos anos, as oficinas, alguns dos acontecimentos que fazem parte da trajetória da Tribo. Também falo sobre o Teatro de Vivência sendo este o termo designado pelo grupo para tratar do seu modo de montagem cênica.

No segundo momento trago brevemente a trajetória do cineasta Sergei Parajanov. Explicitando alguns de seus trabalhos, a mudança que sofre ao sair da vertente do Realismo Soviético para o cinema surrealista, a relação entre ele e o governo soviético, chegando ao final onde desenvolvo sobre o filme utilizado neste trabalho: *A Cor da Romã*.

1.1 Ói Nóis Aqui Traveiz

O Ói Nóis Aqui Traveiz começa a ser pensado no final de 1977 por um grupo de jovens artistas descontentes com o teatro realizado no Brasil. O grupo surgia com o propósito de um teatro fora do convencional, gerado de forma coletiva e pensado por todos os membros. Buscando se diferenciar do teatro burguês vazio e sem inovações, “Um teatro comprometido com a realidade nacional era o ideal primeiro desse grupo (...)” (ALENCAR, 1997, p.21). As questões políticas e sociais fazem parte do seu pensar desde o início, sendo o eixo central dos questionamentos presentes nas encenações, pesquisas e projetos.

Ligado à ideias de liberdade criativa e criação coletiva, esses dois pontos motivaram, movimentaram e fomentaram o surgimento do Ói Nóis. É através deste viés que o espaço, as peças e as demais atividades são realizados até hoje, partindo da organização em que cada um é igualmente importante e as funções exercidas por todos, não existindo uma relação de hierarquia. Este modo de agir é precisamente relacionado ao desejo de sair do teatro convencional, em que a figura do diretor comanda a criação e os atores representam seus papéis sem se envolverem nos demais processos. Negar este modo de funcionar é característica fundamental do grupo, “porque a criação coletiva de alguma maneira está na contramão de uma sociedade extremamente individualista, que sempre procura individualizar a criação” (informação verbal)². Com esta declaração de Paulo Flores é observável a intenção do Ói Nóis em romper padrões pré-estabelecidos e desenvolver relações próximas entre seus integrantes. É por causa desta forma de produção que o grupo utiliza o termo “Atuadores” para designar seus integrantes. Ser um atuador é ir além da encenação, é fazer parte de todos os níveis de produção, é manter a Terreira viva e em funcionamento. O atuador não separa o teatro da vida, convergindo ambos em um, ele não representa, mas presentifica a ação, criando uma nova experiência de troca, “aberta aos imprevistos, ao fluxo da vida, ao aqui e agora” (PARIS, 2015, p.42). Não apenas ator, mas também ativista político, o atuador:

² Entrevista concedida por FLORES, Paulo. Paulo Flores [jun.2019]. Entrevistadora: Yasmin Steil. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo mp3 (75min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no anexo desta monografia.

(...) deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade, percebendo como primeira e urgente a transformação de si mesmo. É o artista que sai do espaço restrito do palco, e entra em contato com a comunidade da qual faz parte. Se envolve e compartilha de forma coletiva todas as etapas da criação e produção do espetáculo (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, 2013, p.71).

Com anseio de contestar e remodelar a relação teatro-público, o Ói Nóis Aqui Traveiz, em 31 de março de 1978, estreia sua primeira encenação composta pelas peças *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia Patati Patatá*, escritas por Júlio Zanotta, integrante do grupo. Tanto essas encenações, quanto as seguintes, mostravam que o grupo vinha para tirar o público da zona de conforto. Instalaram-se em um prédio na Rua Ramiro Barcelos, antiga boate Las Piedras, onde permaneceram até 1980. O prédio não convencional foi alugado, pois perceberam que teriam dificuldades em realizar um teatro que saísse dos padrões estabelecidos e criasse uma nova relação com o público, sem separar plateia e artistas, se utilizassem teatros padrões (ALENCAR, 1997). Desta forma, ao longo dos anos, as sedes do Ói Nóis se dão em locais não construídos para funcionarem como teatros, mas que ganham as características necessárias para o trabalho da Tribo. Esta prática assemelha-se a um dos pontos do Teatro Ambientalista³ que baseia-se na

“(...) plenitude do espaço e as formas infinitas em que ele pode se transformar. (...) Ele não depende de uma pré-determinação convencional ou arquitetônica, mas é organizado conforme a necessidade da produção específica em se está trabalhando” (HAAS, 2011, p.30).

O Ói Nóis aproxima-se deste fazer por gerar espaços cênicos sem separações entre os atores e o público, os espectadores têm o poder da escolha, decidindo de que maneira irão interagir com a representação, sendo mais próximos ou mais afastados.

O grupo surgiu no final da Ditadura Militar momento de retorno das manifestações a favor da liberdade democrática e da anistia aos presos e exilados políticos, com a abertura lenta e redemocratização sensível do país, que carregava problemas na educação, na saúde e vivendo o aumento desenfreado da inflação e dívidas externas gigantes. As reivindicações no campo da arte cresciam e em todo

³ Termo elaborado por Richard Schechner sobre a prática teatral voltada a gerar novas relações cênicas aproximando palco e plateia.

país artistas se mobilizaram através de manifestos contra a censura e em favor da reorganização da sociedade, seguindo as bases dos direitos humanos. Em virtude do regime autoritário, o teatro no Brasil chegou em 1977 sem novidades de textos engajados e separado da realidade política do país. Um teatro majoritariamente sem pensamento crítico, sem interação com a realidade, feito como entretenimento à classe burguesa. Era este teatro que o Ói Nóis surgiu para contestar.

Desde as primeiras peças o espectador é colocado em estado de alerta. Se atualmente esta atenção se dá através do sensorial e do toque sutil, nos anos 1970 o choque era grande. Em suas primeiras peças o espectador era surpreendido em vários níveis, através do contato com os atores ou com elementos componentes do cenário e da ação artística, como o vôo de alimentos no público⁴. Além disso, o Ói Nóis Aqui Traveiz desejava a participação do espectador, tomando decisões e contribuindo no andar dos espetáculos. Influenciados pelo Teatro Épico de Bertold Brecht (1898-1956) e o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1896-1948), juntavam a vontade de sacudir o espectador pelas sensações com o anseio de fazê-lo pensar sobre o que vê e não apenas contemplar a história que lhe é contada. Estas influências serão vistas mais adiante neste trabalho. Mas é possível perceber desde então como estes dois nomes contribuem na estética do grupo, junto com Heiner Müller, que aproxima ambos os pensamentos.

Em 1984 o grupo cria a Terreira⁵ da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui traveiz, na Rua José do Patrocínio, Cidade Baixa, terceiro local alugado pelo grupo, um antigo depósito farmacêutico. O espaço não era somente para encenações, mas também um lugar cultural e efervescente para toda manifestação artística. Nesta época a Terreira abriu suas portas para shows de diversas bandas, se tornando ponto de referência no cenário punk de Porto Alegre, como na vez que deu espaço ao festival *Subversão Punk* (1988). Também realizou o projeto *Pôr do Sol* intercalando bandas e recital de poesia nos domingos ao entardecer (ALENCAR, 1997). As atividades no espaço eram abundantes, preenchendo a semana com shows, oficinas, mostras de cinema e, principalmente, teatro. Também foi neste endereço que nasceu a lancharia Casa do Sol, de alimentos naturais, mantida pelos

⁴ Em cenas de *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia Patati Patatá* os atores bebiam leite e jogavam carne crua aos ares.

⁵ O nome no feminino vem de Terreiro, lugar de encontro entre humano e espiritual, lembrando o valor sagrado do teatro para o grupo.

membros do grupo que faziam os alimentos, cuidavam do ambiente e atendiam os clientes (ALENCAR, 1997).

Apesar da criação de um espaço para construção cênica, desde 1984 a Terreira já mudou de localidade inúmeras vezes, entretanto não é a arquitetura da Terreira que garante sua continuidade, mas sim a intenção da Tribo em criar um lugar para experimentação e troca com o outro:

(...) mesmo a Terreira tendo mudado para vários lugares diferentes, ainda é mantido uma significação que se refere ao espaço que se criou e que se chamou de Terreira, não é o espaço concreto que completa mais um ano, e sim o espaço de convivência e experimentação que se criou através de um espaço concreto, mas que não mais necessitou dele para durar. (EBERHARDT, 2010, p.36).

É através da Terreira que o Ói Nóis se consolida na cena artística de Porto Alegre, passando de Centro Cultural para Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica. É onde o envolvimento e ampliação do fazer teatral crescem, pois a estabilidade gerada pelo espaço aprofunda o estudo do ator. Na Terreira, o Ói Nóis ampliou o princípio de que o ator pode ser qualquer um, aprofundou a pesquisa do teatro visceral e seus estudos em Artaud (ALENCAR, 1997). Para o grupo é preciso ser sensível, liberto de preconceitos e condicionamentos, deste modo o trabalho de ator parte da sensibilidade para prepará-lo a estar receptivo e aberto a comunicação em diversos níveis com o espectador.

Também é na Terreira que o teatro de rua da Tribo ganha força. Ao longo dos anos 1980, além das peças contestadoras, o grupo participou de manifestações pacíficas e ecológicas, dando os primeiros passos para as intervenções cênicas nas ruas. Estas intervenções foram o início de seu teatro de rua. Como explica Paulo Flores:

O desejo de interferir no cotidiano da cidade, de levar poesia e reflexão surpreendendo o dia a dia de centenas de pessoas das mais diferentes classes, vai levar o Ói Nóis Aqui Traveiz a criar a encenação "Teon – Morte em Tupy-Guarani, 1985 (FLORES, 2013, p.14)

Após *Teon*, a Tribo encenou *A Exceção e a Regra* (1987) de Bertolt Brecht, que levou o grupo a se apresentar em praças, ruas, bairros e vilas populares de Porto Alegre. Este processo deu vida ao projeto "Caminho Para Um Teatro Popular", de 1988. Neste projeto, a Tribo busca difundir e democratizar o teatro saindo das salas de espetáculos e regiões centrais da cidade, chegando até um público que,

muitas vezes, nunca foi ao teatro. O primeiro espetáculo dentro deste projeto, e terceiro de rua do grupo, foi *A História do Homem que Lutou sem Conhecer seu Grande Inimigo* (1988), adaptação do texto *Revolução na América do Sul* (1960) de Augusto Boal. Ao longo desses 41 anos de estrada o Ói Nós levou às ruas diversas peças, todas pertencentes ao Caminho Para um Teatro Popular. Algumas delas foram: *Deus Ajuda os Bão* (1991); *Se Não Tem Pão, Comam Bolo* (1993); *A Exceção e a Regra* (1998); *A Saga de Canudos* (2000) e a mais recente *Caliban: A Tempestade de Augusto Boal* (2017).

Foi também através da Terreira que o grupo passou a elaborar suas oficinas, que seguem até hoje em funcionamento. As oficinas normalmente seguem duas vertentes: uma ligada à pesquisa cênica e outra ligada à educação. Algumas oficinas seguem com turmas fechadas, enquanto outras, como a Oficina Livre, seguem com turmas abertas o ano inteiro a quem desejar participar. No ano de 1988 o Ói Nós inicia o projeto “Teatro Como Instrumento de Discussão Social”, levando oficinas a bairros populares. Visava assim estimular o autoconhecimento, a capacidade criativa e o senso crítico. Proporcionando um espaço de sensibilização e experiência com o teatro, “apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como um potente veículo de formação, informação e transformação social” (FLORES, 2013. p16). Muitos bairros de Porto Alegre receberam esta iniciativa como a Restinga, Humaitá, Belém Velho, Bom Jesus, entre outros. O projeto segue atualmente com oficinas pelos bairros da cidade, nos mesmos ideais em que foi criado em 1988. Dentro das oficinas também é estimulado o trabalho em coletivo, semelhante ao utilizado no grupo, mas em menor intensidade. Guiados pelo(a)icineiro(a), os alunos desenvolvem um trabalho baseado em um texto. Estas encenações são denominadas exercícios cênicos. Seguindo o propósito educacional, em 2000 criaram a Escola de Teatro Popular, com duração de um ano e meio cada turma, dando formação prática e teórica. Tanto a oficina, quanto a escola, são oferecidas gratuitamente à comunidade.

A partir de 2010 os exercícios cênicos passam a ser apresentados no Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem. Festival composto pelos exercícios cênicos das oficinas, os processos da Escola de Teatro Popular e apresentações de outros grupos convidados, tanto do Brasil, quanto da América Latina, buscando aproximar o teatro realizado no sul do continente. O Festival

também conta com oficinas e debates sobre a formação do ator e seu desenvolvimento.

Foi com o projeto Raízes do Teatro (1987) que o teatro de vivência e a pesquisa estética se potencializaram, resgatando as origens ritualísticas do teatro. Este momento ampliou o modo de pensar já característico do grupo: a compreensão do público como parte do espetáculo. Levando à um patamar de celebração, além de encenação, e trocando com os espectadores uma nova experiência sensorial e estética. Dessa forma, abre os horizontes dos espectadores para outra percepção do que é o teatro e do que a arte é capaz de proporcionar aos nossos sentidos, sentimentos e pensamentos. Trabalhar o teatro pela visão do mito é, ao mesmo tempo, um ato político e estético. Sendo que o mito é visto como memória humana, presente no desenvolvimento das sociedades ocidentais. O mito debate questões da formação humana como indivíduo e como sociedade, a Tribo parte deste princípio para indagar na modernidade dilemas existentes desde a antiguidade.

O primeiro texto representado neste viés ritualístico foi *Antígona Ritos de Paixão e Morte* (1990). O grupo utilizou dos signos da tragédia, indo além do conteúdo dramaturgico, para desenvolver o teatro-acontecimento (FLORES, 1990). Nesta nova forma de interpretação, o desejo de tocar o público através dos sentidos é o mote principal, aproximando os dois núcleos, espectadores e atores, chegando a um encontro de energias, pela qual o espectador é transformado, assim como os atuadores:

Esta volta ao rito, à magia, ao sagrado, ao ator-sacerdote, à cerimônia partilhada, nos leva a privilegiar a ação cênica, a uma ideia de teatro de vivência, onde os espectadores vivenciam a ação, ao contrário do teatro espetáculo, onde o espectador assiste as imagens cênicas. No ritual o espectador torna-se de novo participante, e o ator recupera a dignidade de sacerdote, tal como na origem, onde o teatro era comunhão. (FLORES, 2013, p.103)

É dentro do Raízes do Teatro que encontramos o espetáculo *Medeia Vozes*, peça tema deste trabalho. Após as encenações *Antígona Ritos de Paixão e Morte* (1990); *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1992) e *Aos que Virão Depois de Nós* *Kassandra in Process* (2002), *Medeia* é a quarta encenação da Tribo dentro deste pensamento de voltar ao ritual, ao ancestral, à comunhão. Para tratar do mito

o grupo utiliza da celebração ritualística, alimentado em Artaud, para criar uma nova aproximação com o público.

O Teatro de Vivência, estilo das criações de sala do grupo, leva o teatro para além da simples representação, o transformando-o em um momento de compartilhamento. Como o nome nos sugere, o elenco e espectadores vivenciam a cena, “como um rito de iniciação partilhado entre os celebrantes, uma experiência real, que rompe a linguagem articulada para entrar em contato com as forças da vida” (BRITTO, 2009, p.55). Este modo de trabalho propõe uma nova conexão, não há mais a divisão entre palco e plateia, público e ator, todos estão juntos no mesmo espaço com o mesmo propósito. É por isto que cada apresentação é única, nunca se repetindo, já que o público não se repete. Mesmo sendo a mesma peça, com as mesmas falas, cenários e elementos cênicos, a simples mudança de público modifica a encenação através da relação criada com o elenco, trocando novas energias.

A base teórica é pautada pelas ideias de Brecht e Artaud. No teatro épico de Brecht o espectador é visto como ser pensante capaz de criticar o que vê, um público argumentativo que não aceita facilmente o que lhe é mostrado em cena. É um teatro que “trata o público como indivíduos maduros, mental e emocionalmente” (ARIAS, p.06, 2006). Deve tratar de assuntos relevantes, que fazem parte da vida das pessoas e não assuntos distantes da realidade. Brecht deseja do teatro uma postura verdadeira perante o público, que não tente enganá-lo ou comprá-lo através do sentimental. Ele busca uma conversa com seu espectador, aproximando a realidade da cena por meio da realidade do tema apresentado. Já em Artaud o teatro e a vida não se separam e a interpretação é, em realidade, a junção destes momentos, sendo impossível diferenciar a vida do ato teatral. Para Artaud o teatro não deve ser puramente lógico, pois o público pensa através dos sentidos e estes devem ser estimulados como parte importante da compreensão (ARTAUD, 2001). Também para ele, o teatro é semelhante ao ritual, sendo uma ocasião singular e única, “(...) efêmero e imprevisível, como experiência única e irrepetível, criando uma ‘abertura’ para o outro, através da qual se instaura uma comunhão com o fluxo de forças presentes no mundo e no outro” (BRITTO, 2009, p.67). É esta vertente que o Ói Nós segue por acreditarem no teatro como algo maior, como celebração e encontro. Sendo capaz de fomentar novos pensamentos e maneiras de se relacionar no mundo, se aproximando do espectador pelo texto e pelos sentidos.

Conectando assim a atenção de quem vê à algo mais sutil que a fala, pois o texto divide sua força narrativa com os elementos sonoros, visuais e sensoriais componentes na montagem.

A cena dos sentidos de Artaud e o teatro épico de Brecht fazem nascer espetáculos capazes de envolver o público em diversos níveis. Em *Medeia* Vozes estas duas vertentes são apresentadas pelo modo de desenvolvimento do espetáculo, que junta ambos pensamentos.

Para celebrar seus trinta e cinco anos de vida, o grupo volta a trabalhar com a escritora Christa Wolf, de quem já tinham encenado a novela *Kassandra*. Agora com o mito de *Medeia*, o grupo usa da voz da personagem para denunciar os abusos do palácio e o tratamento dado às mulheres, ambos semelhantes a atual situação política e social do nosso país.

1.2 Sergei Parajanov

Sergei Parajanov⁶ foi um importante cineasta da União Soviética, sendo reconhecido mundialmente pelo seu trabalho, que serviu de influência para diversos cineastas posteriores. Em 1945 sai de Tbilisi rumo a Moscou, para estudar direção cinematográfica no Instituto Estadual da União de Cinematografia (VGIK), com os diretores Igor Savchenko e Aleksandr Dovzhenko. No período de estudante trabalhou como auxiliar de Savchenko, estreando profissionalmente em 1954 com a produção *Andriesh*, co-dirigida por Yakov Bazelyan.

A partir de 1955 passa a viver em Kiev, onde produz os documentários *Natalia Uzhvy* (1959), *Dumka* (1960), *Golden Hands* (1960) e os filmes *The Top Guy* (1958), *Ukrainian Rhapsody* (1961) e *Flower on the Stone* (1962). Inicialmente seus filmes correspondiam ao tratamento realista com histórias lineares, sem focar na estética simbólica. Desenvolvendo uma temática que equilibra o entretenimento e a ideologia, semelhantes às produções de seu mentor Savchenko, que era “mais vinculado a formas narrativas convencionais e normas estilísticas do que seus colegas” (STEFFEN, 2013, p.27).

A influência do primeiro filme de Andrei Tarkovsky, *A infância de Ivan* (1962), foi de grande importância para o início da mudança no cinema de Parajanov, mostrando-lhe outro caminho que não o do Realismo Socialista. A partir de 1964 o cineasta abandona de vez este viés e passa a realizar um cinema considerado surrealista. O primeiro filme deste momento foi *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), baseado na novela homônima ucraniana de Mykhailo Kotsiubynsky escrita em 1911. Foi o primeiro filme em que teve controle criativo total, sendo considerado um de seus principais trabalhos, que foi relativamente bem aceito pelo governo soviético, tornando-se o primeiro sucesso internacional do diretor. Desta maneira contribuiu para o desenvolvimento estético e temático do cinema ucraniano (STEFFEN, 2013). Comparado aos filmes anteriores, *Shadows* segue por uma linha mais poética, criando através das imagens o que poderia ser passado narrativamente. Inicia-se um novo modo de trabalho e estética do cineasta, que estava começando a desenvolver um processo mais voltado ao visual e sensitivo. Além de começar as experimentações com som, cor, e o tratamento de câmera, que

⁶ Nascido em 9 de janeiro de 1924, Tbilisi, na antiga República Soviética Socialista da Geórgia, falecido em 20 de julho de 1990, Erevan, na antiga República Soviética Socialista da Armênia.

serão marcantes futuramente em *A Cor da Romã* (COOK, 1981). É esta mudança que, ao longo dos anos e de suas produções, amplia o atrito entre o cineasta e o governo soviético, pois seus trabalhos não mais correspondem à perspectiva idealizada e estabelecida pelo governo, que desejava um cinema comprometido com o pensamento socialista.

Toda a sua carreira foi marcada por desentendimentos com o governo, que considerava Parajanov um arruaceiro. Fama que foi construída através da sinceridade do cineasta em criticar abertamente “figuras individuais de autoridade, e o sistema como um todo”, tanto em cartas e telegramas como em entrevistas e discursos (STEFFEN, 2013, p.31). Por causa de diversos desentendimentos, Parajanov será preso em mais de uma ocasião pelo regime soviético.

A primeira vez ocorre em 1948, ainda no período de estudante, sob acusação de homossexualismo, sendo condenado à 5 anos de prisão. Entretanto, ficou somente três meses preso. Será novamente preso em 1973 após um discurso em Minsk, realizado em dezembro de 1971. Parajanov foi convidado a exibir seu mais recente filme, *A Cor da Romã* (1969), para uma plateia formada por um clube de cinema e críticos locais de Minsk. Durante sua fala, após o filme, o diretor fez duras críticas ao cinema soviético, ressaltando nomes de diretores e membros do partido, criticando-os por seus baixos níveis de conhecimento na sétima arte. A gravação do discurso foi mandada à KGB, onde é avaliada e enviada em janeiro de 1972 para Moscou. Em 1973 Parajanov é preso e seus filmes são banidos. *Intermezzo*, que encontrava-se na pré-produção, é cancelado e são proibidas realizações de novos trabalhos. Passou dois anos preso.

Esta desavença entre o cineasta e o governo já existia desde 1967, porém foi agravado pelo discurso. Nestes anos, entre 1967 e 1973, vários projetos e *scripts* foram barrados ou cancelados na pré-produção, como *Ara the Fair* (1968), baseado em uma lenda armênia; *The Slumbering Palace* (1969), baseado no poema *The Fountain of Bakhchisaray* (1824), de Alexander Pushkin; *Inga* (1973), adaptação da novela *The Fourth Turn*, de Peter Lebedenko, futuramente dirigido por Boris Ivchenko. Tentando mudar a situação, diversos membros do cinema internacional vão ao seu auxílio, pressionando países fora da união soviética para intervirem a favor de Parajanov. Como é possível perceber, Parajanov era considerado indesejado no cinema soviético, por suas ideias divergentes e opiniões que não tinha vergonha de expressar (STEFFEN, 2013).

Para entender melhor o motivo da imagem de Parajanov ser considerada negativa no regime soviético deve-se compreender, mesmo que brandamente, os antecedentes do cinema na URSS. A União Soviética, entre 1948 e 1956, havia estreitado a criatividade dos cineastas e tornado obrigatória a aparição de dois temas: o primeiro trazendo a PCUS⁷ como fomentadora principal das atividades soviéticas e estrangeiras; e segundo mostrando Stalin como a figura mais importante do país e detentora de todas as decisões da URSS, sendo elas do passado ou presente⁸ (COOK, 2016). Estas resoluções diminuíram o desenvolvimento cinematográfico soviético, acarretando na baixa produção de filmes. Mesmo após a morte de Stalin, em março de 1953, este funcionamento não foi abolido. É somente em 1956, com a subida de Nikita Khrushchev à secretário do Comitê Central e sua denúncia aos atos de Stalin, que a situação mudou (COOK, 2016). Entretanto, mesmo com esta alteração, o realismo soviético não foi inteiramente desacreditado, sofrendo modificações para continuar como tema principal. A partir de então tornou-se mais flexível a realização de filmes, retornando o crescimento da indústria cinematográfica. Estes antecedentes mostram o porquê do governo, apesar de ligeiramente mais aberto, não ser favorável à Parajanov.

Por estas razões, *A Cor da Romã* foi um filme desafiador, em virtude dos problemas com a burocracia armênia e as autoridades em Moscou. Apesar destas dificuldades, Parajanov conseguiu realizar o filme mais marcante de sua carreira. Contrabalanceando estes conflitos, a visão que Sayat-Nova adquiriu na URSS é compartilhada com Parajanov. Considerado o maior poeta armênio, Sayat-Nova passou a ser visto como um bom exemplo de convivência entre países. Para a cultura soviética, cada país deveria ter seu grande poeta nacional, que deveria ser reverenciado e adorado. Transformado em figura histórica, Sayat-Nova é considerado, como mostra o escritor e poeta Grishashvili's, "um poeta patriota". Ele é um exemplo de amizade e boa convivência entre os países da transcaucásia, em virtude de seus poemas terem sido escritos em Azerbaijano, Georgiano e Armênio, e o trovador ter sido influenciado pela cultura e tradições da região (STEFFEN, 2013). Esta visão do poeta também está presente em Parajanov, que mostra a importância histórica da figura de Sayat-Nova. Um bom exemplo desta representação é a trilha sonora, que incorpora o canto do poeta junto à uma

⁷ Partido Comunista da União Soviética

⁸ Maneira de transformar Stalin em divindade.

multidão de vozes, mostrando assim como, mesmo após sua morte, se tornou a voz do povo. Neste sentido, Parajanov tenta “construir uma versão de Sayat-Nova que tenha ao menos alguns pontos de correspondência com a ideologia oficial” (STEFFEN, 2013, p.123).

É importante perceber que mesmo se tratando de uma obra sobre Sayat-Nova a película não se prende apenas como um retrato de seus poemas e sua vida, mas também como registro da cultura da região sul do Cáucaso, também importante na trajetória do diretor. Deste modo, *A Cor da Romã* pode ser entendido como um relato e homenagem a região da transcaucásia, celebrando a música, o folclore, a arquitetura e costumes de seu povo, com ênfase na Armênia. Para o diretor, o poeta não apenas se inspirou nos habitantes da região, mas também se tornou a voz deles através das músicas que compôs. A intenção de Parajanov era realizar uma biografia a partir das próprias poesias do poeta, reinterpretando a vida do bardo. Sendo assim, construiu um filme-poema que mostra o mundo do poeta por meio das influências e características que o rodeavam. Neste sentido a importância da cultura é muito forte, pois é na aparição da arquitetura, da natureza, da paisagem, do folclore e da música que a vida e poesia do Sayat-Nova se tornam compreensíveis. Seguindo uma narrativa não tradicional, em que a história é narrada pelas imagens e não por falas, as cenas se assemelham à quadros estéticos. Transmitindo ao público várias vezes a sensação de congelamento, que é quebrada pelo movimento sutil dos atores. Esse aspecto é influenciado pela natureza morta de Niko Pirosmani⁹, a pintura persa e medieval, e a pintura do império Qajar¹⁰.

Esta última influência ressalta um ponto interessante da construção visual do filme e da escolha do elenco. Na pintura Qajar era recorrente retratarem casais com traços semelhantes, dando a eles um certo ar andrógino. Seguindo esta ideia, Parajanov opta por elencar a atriz Sofiko Chiaureli, como jovem Sayat-Nova e também como princesa Ana, por quem Sayat-Nova foi apaixonado na juventude, mostrando os sentimentos visualmente. Por meio deste exemplo, é possível perceber como o diretor criou, por meio de símbolos e retratos narrativos, a estética do filme.

No capítulo de análise mostrarei outros exemplos das construções visuais do filme, sendo elas semelhantes à estética do espetáculo *Medeia Vozes*. Como será

⁹ Pintor primitivista georgiano do século XIX.

¹⁰ A dinastia Qajar, de origem turca, governou o Irã de 1789 à 1925, incluindo a região do Cáucaso.

possível notar, haverá pontos convergentes entre ambas criações. Antes disso, levantarei, no próximo capítulo, as etapas principais de concepção geral do espetáculo, a fim de entender como este processo se deu.

2. A criação do espetáculo

Como visto no capítulo anterior, a criação coletiva é uma das principais ideias da Tribo, sendo motivadora e fomentadora de seus trabalhos ao longo dos anos. Esse desejo por seguir outro fluxo que não o da sociedade, em que a criação é individual e o coletivo não é incentivado, faz com que até hoje o grupo se mantenha em constante renovação e desenvolvimento. Neste capítulo ampliarei questões ligadas ao processo de criação como um todo, pois a autoria dos espetáculos está ligada à expressão de identidade e do desejo coletivo (TROTТА, 2007). Mostrando de que modo os atores apropriaram-se da concepção do espetáculo *Medeia Vozes*, como realizaram os estudos para a encenação, e como decidiram o que entrou para a peça, tanto elementos do campo visual quanto do teórico.

O primeiro contato do grupo com o texto se deu no início dos anos 2000, quando produziram o espetáculo *Aos que Virão Depois de Nós* *Kassandra in Process*, baseado no texto da mesma autora de *Medeia Vozes*, Christa Wolf. Desde então existia na Tribo o desejo de trabalhar com o texto, mas por alguns anos foi deixado de lado dando lugar a outras encenações. Após mudar de sede, o grupo decide realizar um espetáculo dentro do Raízes do Teatro, trabalhando os mitos ocidentais e seus arquétipos, e, portanto, *Medeia* é escolhida como nova pesquisa da Tribo. É importante ressaltar que a história de *Medeia* é presente há muitos anos no Ói Nóis, pois o grupo recorrentemente utiliza a versão de Heiner Müller, *Medeamaterial*, em oficinas e na escola de teatro.

Com a escolha do texto, os estudos teóricos e a pesquisa estética se iniciam. É importante salientar que o processo não ocorre em etapas totalmente separadas, pois a leitura do texto leva os atores a pensarem o que querem transmitir com a história, onde querem chegar. Sendo assim, desde o princípio referências externas, tanto visuais quanto textuais, vão sendo trazidas, não existindo uma separação evidente entre pesquisa teórica e estética.

Após leitura e conversa sobre a novela, os integrantes partem para a leitura de textos complementares. São trazidos outros autores que podem relacionar-se como referência. Estes textos podem vir ou não a serem incluídos na peça, contribuindo textualmente esteticamente na criação. Um exemplo sobre isso é a cena da Argos, em que vemos a relação entre *Medeia* e *Jasão*. Nesta cena as falas são compostas por fragmentos de Beckett, que mencionam a sensação de se estar à deriva, em

busca de algo que não se sabe bem o que é, onde está e quando se chegará a ele, relacionando a imagem do barco à vida da personagem.

(...) colocamos referências da própria história da Medeia e do Jasão em conjunto a esses fragmentos do Beckett. Esses fragmentos que tínhamos trabalhado na preparação, lá no início, a gente achou que de alguma forma poderia dialogar com esse momento da Medeia e do Jasão. Essa ideia do balanço que tem e o espaço da Argos para criar esse movimento deles no mar. Falando ao mesmo tempo que remete ao amor deles, também remete a esse futuro que eles não sabem para onde vão. Essa sensação de estar à deriva, de um barco a deriva (FLORES, entrevista, 2019).

Também foram lidas outras versões de Medeia que não entraram no roteiro do espetáculo, mas serviram como inspiração e compreensão da história e da visão da personagem ao longo do tempo. Foi também neste momento que surgiu a ideia de, seguindo a própria ideia da novela, em separar o texto pelas vozes dos personagens. Dessa forma, foi incluído no roteiro vozes de mulheres, que assim como Medeia, se fizeram ouvir, lutando por seus direitos. Mulheres que não baixaram a cabeça e não desistiram do embate ao patriarcado. Foram escolhidas três, de diferentes partes do mundo, para terem seus relatos misturados ao de Medeia. A boliviana Domitila Chungara (1939 - 2012), a indiana Phoolan Devi (1963 - 2001) e a somali Waris Dirie (1965). Estas três mulheres têm o seu próprio espaço na história, dialogando com Medeia. Também foram incluídos textos de duas revolucionárias alemãs: Rosa Luxemburgo (1871 - 1919) e Ulrike Meinhof (1934 - 1976), que foram incorporados como falas da personagem principal.

Outra etapa inicial é o Laboratório de Preparação, em que o corpo dos atores são preparados para desenvolver os personagens. Neste ponto os membros do grupo exercitam o corpo, buscando entrar em contato com a criatividade através das ações, partindo da pesquisa de ações não cotidianas desenvolvidas pelo grupo. O Laboratório não é focado no texto, mas o traz como segundo plano, como intenção e inspiração, pois futuramente as ações surgidas dos exercícios realizados darão vida ao que ficará na peça. Trata-se de um trabalho, geralmente, guiado por alguém de fora do grupo. No caso de Medeia este processo foi feito pela atriz e pesquisadora Beatriz Britto, ex-integrante da Tribo.

Munido de referências iniciais e tendo compreendido o texto, a Tribo parte para outra importante etapa da criação: o Ritual da Personagem. Não existe uma regra para quando ele deve acontecer dentro do processo, mas ele está sempre presente. O Ritual da Personagem é o momento em que cada ator cria sua versão de uma cena ou personagem do texto. É a fase inicial de criação prática. Dentro de um ritual o ator pode desenvolver a cena da forma que desejar. É ele quem decidirá todos os componentes, indo do texto até o aroma. É importante entender o porquê é chamado de ritual. Na visão do grupo o ritual é um momento de celebração, de troca com o outro, em que o espectador vivenciará o acontecimento junto ao elenco e não como observador passivo. Para que isso se dê é necessário que o ator da cena tenha consciência de suas escolhas, dos motivos que o levam a utilizar determinado elemento. Como explica a atriz Tânia Farias:

(...) nada pode estar ali por acaso, se eu escolho uma canção, que eu colhi de algum lugar, porque que é essa canção, porque essa sonoridade e não outra? Porque não de outra parte do mundo? Porque daquele lugar? Eu sei o porque daquele lugar. A mesma coisa serve para as palavras escolhidas, para o odor, seja agradável ou desagradável. Para um objeto que coloque em cena, nada pode estar ali por acaso (FARIAS, entrevista, 2019).

No caso de *Medeia Vozes* houve uma peculiaridade, pois o grupo decidiu dividir esta fase com o público. Geralmente o ritual ocorre fechado, apresentado apenas entre os integrantes. Desta vez ele foi compartilhado com o público desde o início, sendo assim uma forma de compreensão do que poderia funcionar na peça de acordo com a opinião e comportamento dos espectadores. É através destes rituais que a Tribo levanta a maior parte, para não dizer toda, das referências que compõem o espetáculo. Tudo que for trazido durante os rituais será compartilhado entre os colegas, que assistem uns aos outros e, após todas as apresentações, debatem ideias. O que chamou mais atenção? O que funcionou melhor? O que tem mais a ver com o que o grupo quer transmitir? E no caso de *Medeia*, o que funcionou com o público? É no diálogo que estas perguntas ganham respostas e são tomadas as decisões do que entra ou não para a encenação. Este momento é importante, pois pode acontecer de um ritual inteiro entrar para a peça, definindo a cena. Em *Medeia* há o exemplo das vozes do Jasão e da Glauce. Rituais inteiros, com pequenas modificações, que entraram para o espetáculo.

A voz de Jasão trata-se justamente da parte escolhida para análise neste trabalho. A voz do personagem relata o rapto do velocino de ouro da Cólquida, por Jasão e seus Argonautas, sendo também o momento da fuga de Medeia do seu país de origem. A Cólquida é composta por tapetes e vestimentas coloridas, areia e uma árvore, dando ambientação seca, semelhante a região do Cáucaso que serviu de inspiração ao cenário. Este é o principal ponto em que é possível ver a diferença entre Cólquida, no oriente, e Corinto, na Grécia. Através do olhar de Jasão é exposto um país considerado bárbaro, onde tudo é diferente, colorido, quente e acolhedor. A construção deste cenário é uma colcha de retalhos que observaremos mais atentamente na análise.

A partir do ponto em que as ideias levantadas já foram debatidas, inicia-se o momento de montagem. Serão definidos roteiro, cenografia e figurinos, todos baseados nas referências selecionadas para comporem a estética cênica. Quando a construção do cenário e seus elementos está pronta, o grupo, que já vinha criando as cenas e ensaiando-as, passa a trabalhá-las no cenário pronto.

O cenário é um dos principais pontos de entendimento de uma peça, portanto a cenografia deve ser realizada em busca da compreensão visual do espetáculo. Ele irá, temporalmente e espacialmente, introduzir o público na narrativa. É através dele que o espectador compreende onde os personagens estão, e, no caso da terceira, onde o público está. Enquanto a narrativa e as ações dos atores nos contam a história, o cenário nos coloca dentro dela. Através dos elementos cênicos que o compõem deve ficar clara a articulação entre iluminação, cenário, figurinos e corpo dos atores, exibindo ao público uma cenografia coerente e compreensível (URSSI, 2006). A estética visual deve ser condizente com a narrativa e com as intenções do grupo, portanto a cenografia necessita de criação harmoniosa entre os ideais narrativos e visuais da história. Sem eles não se consegue obter o entendimento do tema. A forma da cenografia do grupo coloca o espectador no meio do ato cênico, sobrepondo o espaço da imagem, neste caso, da atuação, com o espaço do público. É fundido o espaço da imagem ativa com o espectador, fazendo com que assim o espectador seja considerado elemento vivo da obra. “Aproximando-se as ideias dos panoramas do século XIX onde os visitantes se confundem com a representação e o acontecimento é o espaço” (BREDEKAMP, 2015, p.89).

Para o planejamento do roteiro a Tribo divide-se em um pequeno grupo que, juntando as ideias que foram levantadas ao longo da pesquisa e do Ritual da

Personagem, elabora o roteiro de cenas do espetáculo. Cenograficamente as vozes contribuem na elaboração estética dos ambientes, como nos diz Urssi “a cenografia (...) é criada em relação ao texto dramaturgico como um mapa de possibilidades eletivas.” (URSSI, 2006, p.80). Seguindo este pensamento, para desenvolver a assimilação dos diferentes momentos do texto é preciso que cada ambiente carregue sua própria estética, de acordo com a voz retratada. No que diz respeito a Corinto, o visual dos espaços, cenas e personagens trazem semelhanças. Na Cólquida, por sua vez, o momento de visitaçao é completamente diferente, deixando clara a separaçao cultural entre as regiões. Esta diferenciaçao se dá em outros momentos da encenaçao por intermédio da vestimenta de Medeia, que leva consigo elementos visuais de contraste, principalmente no que diz respeito ao colorido dos figurinos, como é possível perceber nas imagens abaixo (Figuras 1 e 2). Mesmo se tratando de trajes diferentes dos usados pelos colcos, as cores, estampas e cortes dos tecidos são claramente distintos dos utilizados pelos coríntios. Lembrando a todo momento que sua figura não pertence aquele lugar. Este não-pertencimento é o que difere Medeia dos demais personagens, pois suas características culturais a destacam das demais mulheres e a fazem virar o bode expiatório de um país corrupto. Através do figurino este afastamento cultural da personagem é o tempo todo colocado à mostra.

Figura 1: Figurino da personagem Medeia. Cena do julgamento.



Foto: Pedro Isaias Lucas

Figura 2: Figurino do personagem Acamante. Cena da peste.



Foto: Pedro Isaias Lucas

A cenografia permite compreender espacialmente os sentimentos humanos, mediante sua projeção e produção, que vão além do referencial histórico, desenvolvendo seus próprios códigos. Códigos estes que refletem conceitos estéticos e psicológicos, os quais entende-se de acordo com nossa cultura visual. Portanto, tudo aquilo que é possível visualizar e interagir ao longo da encenação encontra-se nela com propósitos variados. Além de servirem como ilustração, servem também como forma de simbolizar os sentimentos encontrados no texto, que são passados ao público como forma de amplitude perceptiva. No caso de *Medeia Vozes*, a cenografia coloca o público no centro da ação, os fazendo cúmplices das personagens, tanto em suas ações quanto em seus sentimentos. É possível perceber esta relação na segunda cena da gruta, em que o público confinado em um pequeno ambiente e escuta Medeia relatar seus sonhos com o irmão Absirto e a princesa Ifínoe. A dramaticidade e sensibilidade do texto e da interpretação somados a proximidade física tornam a cena mais tocantes, sendo capaz de evocar a sensibilidade do espectador.

Dentro dos componentes cenográficos há a iluminação, meio pelo qual se consegue visualizar o espetáculo. Segundo Pavis (2008) é pela iluminação que se pode avaliar o caminho pelo qual a peça levará o espectador, ora o mostrando claramente a ação ou objeto, ora escondendo-os. No caso da *Cólquida*, há uma luz que faz o espectador seguir o personagem. Com poucos momentos de foco nos atores, a iluminação do ambiente é majoritariamente criada para mostrar tudo o que acontece e incluir o público no meio da ação cênica. As cores das luzes são de tonalidades quentes, a fim de dar ao espaço a sensação de uma região árida e seca. Enquanto que a iluminação de Corinto se dá por cores mais frias, combinando com o cenário. Em Corinto há um pouco mais de focos de luzes do que em *Cólquida*. Portanto, cada cena tem um projeto de iluminação adequado para suas necessidades cênicas. Esta ideia é salientada por Urssi, segundo o autor “todo projeto de iluminação (...) parte da necessidade dramática que define as mudanças de luz no figurino, maquiagem e características de cada momento cênico” (URSSI, 2006, p.90).

As contribuições estéticas do espetáculo vieram de diversos lugares do mundo e de práticas artísticas variadas, tornando-se uma verdadeira mistura de elementos. Através de entrevistas com alguns membros do grupo, levantei referências principais, não somente utilizadas na construção da *Cólquida*, mas no espetáculo como um todo. Artistas como Bosch, Pasolini, Francis Bacon e Marina Abramovic influenciaram de alguma forma a imaginação dos atores.

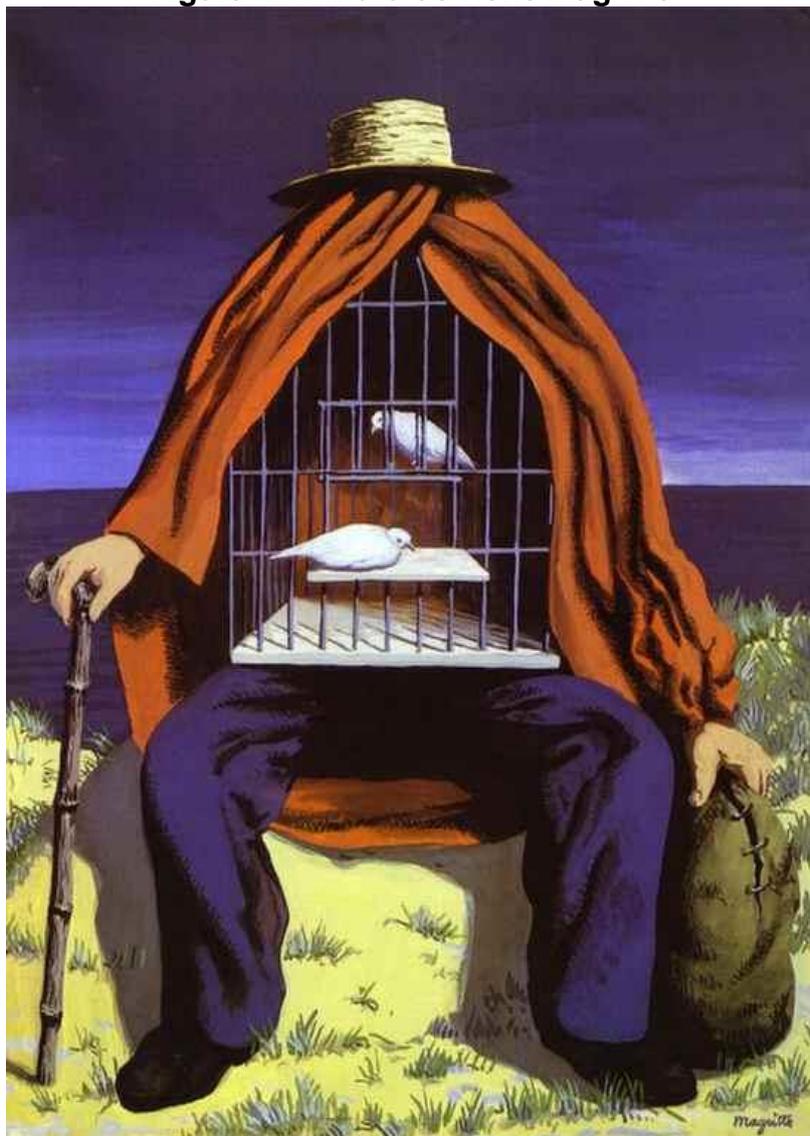
Ilustrando as demais contribuições, trago algumas observações pontuais de outros momentos do espetáculo e a relação das influências encontradas na cena. Inicialmente, na cena de interação entre Medeia e sua mãe, Idia, na primeira voz da peça, é visto ações que bebem do teatro dança, para mostrar ao público a proximidade e relação entre mãe e filha. Outro exemplo é a cena do casamento entre Glauce e Jasão, em que o figurino do personagem Jasão (Figura 3) é baseado na pintura *The Therapist* (1937) de René Magritte (Figura 4).

Figura 3: Figurino do personagem Jasão. Cena do casamento entre Jasão e a princesa Glauce.



Foto: Pedro Isaias Lucas

Figura 4: Pintura de René Magritte



René Magritte (1898 - 1967)
The Therapist (1937)
Óleo sobre tela 47.6 x 31.3cm
Coleção particular
Fonte: Arte e Psicoterapia

Não somente a voz da personagem Glauce carrega este ar surrealista e absurdo, mas todos os figurinos dos coríntios trazem características surrealistas, presentes majoritariamente nos figurinos. Os personagens de Corinto apresentam intervenções ocidentais, em que se encontra a ideia de figurinos instalações somadas ao surrealismo. Os trajes são componentes de grande importância em um espetáculo. Assim como elementos cênicos, os figurinos contribuem na ilustração da história, sendo parte significativa do que é absorvido pelo público. Não somente

vestindo o ator, mas comunicando sobre a personagem mostrando características sociais, da época e de estilo (BORDWELL, THOMPSON, 2008).

A quantidade de influências que compõem a encenação é farta e não se limita a uma única manifestação artística. Os dois pequenos exemplos que aparecem neste capítulo são uma breve ilustração do que se pode encontrar ao longo de toda a montagem. São tantas referências que nem mesmo os integrantes entrevistados lembram de tudo o que foi trazido durante o período de construção do espetáculo. Entretanto, o que fica evidente, e até é mais presente na memória dos integrantes, são as influências do cenário Cólquida, em que me debrucei com maior cuidado para perceber as possíveis relações e analisá-las, que será visto no próximo capítulo.

3. Análise - Aproximações entre Medeia Vozes e A Cor da Romã

Neste capítulo explicito de que modo o filme contribuiu na formação estética do cenário Cólquida, através de elementos visuais, como os tapetes e a paisagem. Além disso, também é possível notar que a cultura armênia apresentada no filme foi incorporada na peça, por causa disso, foi possível que eu fizesse aproximações entre as duas obras que não se limitassem ao visual.

A trilha sonora da peça é um dos aspectos não visuais em que é possível notar a influência da cultura armênia. Na Cólquida, quando o espectador se encontra com as Moiras, as irmãs gregas responsáveis pelo fio da vida, é entoado uma música por elas. A forma como é feito, com sobreposição de vozes e tons, é uma característica de grupos armênios compostos por mulheres. O idioma do país também é bem presente nas canções, como a última música do espetáculo, que é uma versão do poema de Anna Akhamátova¹¹, traduzido para o armênio.

Existem vários coros de mulheres armênias que fazem trabalho com a equalização sobreposta. A gente tem coisas que foram traduzidas direto pro armênio, que foi outra saga encontrar alguém que pudesse traduzir para a gente e nos dizer como que era o sotaque e a forma correta de falar (HASS, entrevista, 2018).

É importante ressaltar que praticamente toda a trilha do espetáculo é composta por canções executadas ao vivo, pelos próprios integrantes do grupo. Poucos momentos são utilizados trilha gravada. Como a Tribo pauta-se no teatro ritual, a execução ao vivo dessas músicas faz parte da ambientação e do desejo por envolver o espectador. Também em virtude deste pensamento, a maior parte das canções recorre a outros idiomas, como o já citado armênio, mas também o indiano e o grego, retirando o espectador da sua zona de conforto e o colocando em um local sonoramente estranho e até mesmo irreconhecível.

Os figurinos da Medeia recebem uma mescla de influências, misturando trajes armênios com a cultura andina. A combinação de estampas e texturas criam uma composição que lembra os trajes das danças típicas peruanas e as vestimentas do Cáucaso. Enquanto o figurino da personagem na Cólquida é

¹¹ Um das principais poetisas acmeísta russa. Viveu entre 1889 e 1966. O poema em questão trata-se do *A Mulher de Lot*.

claramente influenciado pelas roupas tradicionais dos Andes, seus figurinos ao longo do espetáculo, mais especificamente na sua própria voz, são baseados nos trajes do filme de Parajanov. Tais roupas apresentam um colorido mais contido e composições com menos texturas e peças. É notável que a participação do cineasta, apesar de ser majoritariamente encontrada na *Cólquida*, aparece de modo mais sutil em outros momentos do espetáculo. Assim como em *A Cor da Romã*, a pintura armênia, georgiana e dos Balcãs influenciaram a indumentária da personagem, mostrando que a obra cinematográfica colaborou como porta para outras relações possíveis com a região do leste europeu.

Como mencionado no capítulo anterior, sobre o figurino encontrado na voz de Glauce, os trajes cênicos auxiliam na comunicação do personagem. Ao integrar o cenário, a vestimenta funciona como reforço da narrativa e temática (BORDWELL; THOMPSON, 2008), contribuindo no sentido da cena.

Outro reforço que se pode conferir aos figurinos é a capacidade de transmitir emoções externas e internas dos personagens através da fórmula de *pathos*¹². Como explica Bredekamp (2015) a fórmula de *pathos* representa a união dos opostos *pathos* e *ethos*. Enquanto o *pathos* funciona como reação corpórea momentaneamente intensificada, aumentando a expressividade das ações, o *ethos* aparece como elemento constante de controle das emoções. Gerando assim equilíbrio entre a representação das sensações. Sendo que “a energia é buscada não pelo *ethos* estável, mas no estado de excitação avivada, frágil e resolvidos com dificuldade” (BREDEKAMP, 2015, p.226). Seguindo o pensamento do autor, a maneira ideal de representar a fórmula de *pathos* é pelos gestos, vestes e tecidos que reforçam as energias interiores. No espetáculo, os figurinos e os gestos simbolizam externamente os sentimentos internos e características sociais das personagens.

Um dos elementos característicos do filme é justamente as romãs, fruta cultivada na região. Ao longo dos anos foi associada à vida e a morte, fertilidade e tentação. O sabor agridoce da fruta remete a complexidade da vida. No começo do filme a imagem do derramamento do suco da fruta expressa a criatividade, abundância e erotismo (STEFFEN, 2013). É simbólico o uso da fruta como questionamento da efemeridade da vida. É importante sua aparição no filme, pois o

¹² *Pathosforme*

questionamento sobre a vida e a morte, principalmente sobre a passagem rápida da vida, são assuntos presentes nos poemas de Sayat-Nova. O grupo resgata essa simbologia na peça utilizando outra fruta com significados semelhantes no ocidente, a maçã. Além dos significados similares a romã, como a fertilidade e tentação, a maçã também remete ao conhecimento. O uso da maçã é dentro do mesmo aspecto que a romã: ser um símbolo da região e conectar-se a história da vida da personagem principal. Como é possível perceber durante a peça, as maçãs aparecem em abundância na *Cólquida*, escondidas ao longo do cenário. É por meio delas que o público vê a ligação entre Medeia e Absirto, seu irmão, que brincam de esconde-esconde com as frutas. Futuramente, as maçãs reaparecem no exílio de Medeia, a reconectando com a sua terra natal.

Uma das principais características que o filme e a peça têm em comum é os tapetes (Figuras 5 e 6). Conferindo ao ambiente um ar vivo, aconchegante e até mesmo acolhedor, os tapetes cobrem grande parte do cenário da *Cólquida*. As cores e as sobreposições dos tapetes são semelhantes aos do filme. No entanto, carregam propósitos e funções distintas.

No espetáculo sua utilização serve como marca visual do espaço, deslocando os espectadores para outra dimensão territorial oposta a Corinto. Os tapetes mostram a diferença cultural, acentuando um estranhamento, e dizem, esteticamente, que as tradições da *Cólquida* se assemelham ao leste europeu, quase oeste asiático. Já no filme fazem referência a infância do poeta, pertencente a uma família de tecelões. Nas cenas da primeira parte¹³ da película aparecem etapas da criação dos tapetes. Não é apenas no início do filme que aparecem, são usadas simbolicamente em diversos momentos, retratando tradição armênia em tapeçaria, um importante elemento cultura da região.

¹³ O filme é dividido em partes, seguindo momentos da vida do poeta. Sendo a primeira delas relativa à sua infância.

Figura 5: Cena do primeiro encontro entre Jasão e Medeia.



Foto: Pedro Isaias Lucas

Figura 6: Cena do filme A Cor da Romã.



Fonte: Screenshot¹⁴

¹⁴ Screenshot feito pela autora.

Segundo Pavis (2008), o objeto cênico é tudo aquilo manipulado pelo ator, sendo base para a representação e fazendo parte do cenário como um todo. Baseio-me aqui na quarta classificação do objeto cênico que Pavis sugere: objeto encontrado e reciclado no espetáculo. Dentro deste entendimento o objeto é retirado de sua função original e colocado em outra realidade, adquirindo outra dimensão de utilização e funcionamento. Os tapetes da Cólquida encontram-se nesta divisão do objeto cênico, pois perdem sua característica original de tapete, ganhando uma atribuição simbólica de caracterização do ambiente cênico. Por outro lado, no filme eles representam um vínculo com a infância do poeta, não perdendo completamente sua funcionalidade original, pois nas inúmeras vezes que aparecem são tratados de acordo com sua primeira função, portanto na filmagem não se encaixam na quarta divisão do objeto cênico.

Observando as imagens trazidas é possível exemplificar esta diferenciação. Na cena de Medeia Vozes os tapetes se encontram atrás dos personagens e também ao seu redor, quase como se estivessem os emoldurando. São usados também como esconderijos para personagens e cenas representadas ao longo da peça. Já na cena do filme há tapetes recém-lavados que são colocados para secar, uma das etapas de sua produção. Portanto, a influência destes elementos se dá por conta das imagens que podem ser criadas com eles e da relação com a região ilustrando o ambiente da Cólquida, e não por conta de uma aplicação semelhante. A diferença na utilização dos tapetes faz surgir cenas distintas e até mesmo relações divergentes com os objetos, pois em um dos casos não realizam sua função original. Logo, mesmo carregando semelhanças visuais, não são estruturalmente parecidos. Se pensar pelo viés da *miss-en-scene*, que é o tratamento que a cena recebe e tudo que nela se encontra (BORDWELL; THOMPSON, 2008), o uso distinto dos elementos cênicos cria cenas opostas. Os tapetes em Parajanov atribuem ao filme um caráter tradicional, relacionado à própria cultura da região. Não são eles que ambientam o público para que entenda onde se encontra, apenas reforçam a sensação de estar assistindo uma história de um personagem tão importante para aquele povo. No espetáculo, por outro lado, o espectador é rodeado pelos tapetes, que são os principais elementos de ambientação do público. Além disso contribuem para o labirinto que é o cenário da peça, mostrando e cobrindo partes do cenário. A maneira como o público interage com estes objetos também é diferente. Na

encenação o público pode tocar e esbarrar neles, se surpreender quando se movimentam, ver o contraste das personagens com eles. No filme apenas podem ser observados por causa do distanciamento da tela.

Outra importante e significativa influência do filme é a própria figura de Sayat-Nova. Sua imagem contribuiu no desenvolvimento do personagem que representa o delírio da Medeia (Figuras 7 e 8). Apesar de ser uma referência de fora do cenário tratado nesta análise, o personagem é visivelmente inspirado na figura do trovador e por isso resolvi incluí-lo.

Figura 7: Personagem baseado em Sayat-Nova. Cena dos filhos



Foto: Pedro Isaias Lucas

Figura 8: Cena da passagem entre infância e juventude de Sayat-Nova.



Fonte: Screenshot¹⁵

As características visuais em comum de ambos personagens são obtidas pela vestimenta e adereços. As roupas longas, como as túnicas, típicas da região da transcaucásia, carregam poucos adornos, e o chapéu aproximam a estética de ambos. No entanto, a semelhança entre ambos não se estabelece somente pelos elementos visuais.

O personagem do espetáculo carrega semelhanças com o trabalho do poeta, pois é uma espécie de bardo. Em sua primeira aparição está tocando o instrumento *cura*¹⁶, muito popular na região e também tocado por Sayat-Nova. Os poemas e canções de Sayat-Nova tornaram-se parte importante da cultura armênia, como vimos no capítulo sobre Parajanov. Dessa forma, é possível imaginar que a figura da peça existe como uma voz para Medeia, já que, em muitos momentos, sua própria voz não é ouvida e, apesar dos seus esforços, acabou por ser rechaçada de Corinto. Esta figura aparece como sua amiga, trazendo consigo um pedaço de seu

¹⁵ Screenshot feito pela autora.

¹⁶ Pertencente à família de instrumentos de corda turco Saz abrangendo o baglama e o divã. São instrumentos semelhantes aos alaúdes.

lar. Através da música e por carregar consigo características da Cólquida, como as maçãs, é notável que ele aparece somente para ela, nos momentos em que se encontra sozinha e sem auxílio. Ele pode ser interpretado como um refúgio, um acalanto para Medeia, que se sente deslocada e encontra, no poeta da sua imaginação, a força da qual necessita. Semelhante a ideia que Parajanov mostra de Sayat-Nova, uma força cultural que atravessa a história da Armênia, o personagem do espetáculo atravessa a história da Medeia. Ele não necessita de um nome ou de falas, pelos olhares trocados entre eles e por suas canções, por estar ao lado dela é marcado a importância de sua presença. Simbolizando aquilo que Medeia abdicou ao deixar sua terra natal, mas que nunca irá perder completamente, pois sua cultura não foi esquecida.

Trago ainda três semelhanças entre a peça e o filme, que se dão pelo modo de trabalho do grupo e do cineasta. A primeira é a construção visual relacionada a narrativa das histórias. Em *Medeia Vozes* a aplicação de imagens, que contribuem no relato da história, acontece semelhantemente ao arranjo usado pelo cineasta. Em ambos encontramos figuras que, no lugar de nos contar pela fala os acontecimentos, nos relatam visualmente. Como as já citadas Moiras, explanando visualmente o fim da vida do príncipe Absirto, ou a cena do rapto do Velo de Ouro por Jasão (Figura 9). Nesta cena a narrativa acontece através de um ritual, uma espécie de dança e que se compreende o que se passa, sem necessitar ouvir uma única fala dos personagens. O público é envolto pelas ações dos personagens, Medeia e Jasão, através da coreografia que realizam, do emprego de espadas, do movimento das vestes e da música instrumental que parece dar o ritmo de toda atuação.

Parajanov utiliza da mesma fórmula para compor sua narrativa. Ao longo do filme cria diversas imagens que transmitem informações que poderiam ser passadas pelo uso de falas. Entretanto, o diretor opta pelo simbolismo em que um único quadro diz muito ao espectador. Um exemplo sobre isso é a cena final do filme (Figura 10), em que o personagem central está andando próximo a duas crianças vestidas de anjos para longe da câmera retratando o falecimento do poeta.

Figura 9: Cena do rapto do Velo de Ouro.



Foto: Pedro Isaias Lucas

Figura 10: Cena simbolizando o falecimento de Sayat-Nova



Fonte: Screenshot¹⁷

¹⁷ Screenshot feito pela autora

A mise-en-scène construída nestes dois casos assemelha-se pela forma que o grupo e o diretor encontraram para passar a narratividade de suas histórias. A miss-en-scene deve ser composta de maneira que todos os elementos conversem entre si e auxiliem na comunicação entre espectador e história. Os elementos devem ajudar a chamar a atenção do público para o que importa na ação, as escolhas para composição devem ser baseadas no que o diretor, e, neste caso, o grupo, deseja transmitir (BORDWELL; THOMPSON, 2008). Nos exemplos trazidos os elementos componentes da mise-en-scène, como cenário, figurino, iluminação e trilha sonora fazem com que o olhar recaia ainda com mais atenção ao que está sendo mostrado. No espetáculo o espectador é engolido pelo ritual em busca do Velo, ora tendo que se mover para um lado, ora para outro, de acordo com a movimentação dos atores. Já no filme tudo é visto de longe, sem colocar o espectador no meio da ação, o que não significa que ele não é tocado pelas cenas.

O desenvolvimento da peça mescla momentos de narrativa contada pelo uso majoritariamente da fala, com momentos de narração ilustrativa e simbólica, não havendo necessariamente uma divisão exata entre eles. As cenas não são estritamente simbólicas ou narrativas, mas ambas categorias ao mesmo tempo. Por este motivo é possível a distinção da composição da miss-en-scene no teatro, do grupo, e no cinema, de Parajanov. A construção do cenário é realizada minuciosamente a fim de proporcionar uma relação entre o público e o elenco, valorizando a aproximação entre ambos, como mostrei ao longo da pesquisa. Por causa disso a escolha dos elementos que compõem a cenografia, as ações dos atores e as demais características da peça são pensados e usados buscando envolver todos os participantes da cena. A mise-en-scène do espetáculo busca tornar compreensível as voltas cronológicas ao longo da história, para que o público não se sinta perdido. É realizada mais com o intuito de trazer o ponto de vista dos personagens do que a necessidade de cronologia clara, de forma que não dificulte o entendimento do tema.

No caso de Parajanov a mise-en-scène do filme não carrega a preocupação de contribuir para uma narrativa clara, mas sim em construir simbolicamente a temática do filme. Os elementos componentes da miss-en-scene são o que criam a narrativa da história. É através da mise-en-scène, e de como o diretor a formula, que se pode entender e seguir a vida de Sayat-Nova, passando pela sua infância

com os pais, seu romance na juventude, sua vida adulta como poeta e sua velhice no mosteiro.

A segunda semelhança encontrada corresponde ao modo com que a encenação e o desenvolvimento dos gestos dos atores e atrizes, contribuiu na imagem gerada ao público. Tanto na peça quanto no filme a movimentação do elenco trás trejeitos não convencionais. No filme, por diversas vezes, os movimentos dos atores são lentos e estilizados, como se realizassem um ritual perante a câmera. Muitas das composições foram inspiradas em pinturas armênias e persas, como vimos no primeiro capítulo. Esta influência da pintura acrescenta um ar parado, estático as cenas, que são quebrados pelos movimentos do elenco ou objetos encontrados na cena, diminuindo a sensação de quadro estático. O que também colabora nesta quebra estática são objetos situados no fundo da cena que se movimentam, enquanto os atores encontram-se estáticos diante da câmera.

Já em relação às atuações da peça, esta semelhança ocorre pelo trabalho da Tribo na pesquisa de ações não cotidianas. Os atores são incentivados a buscarem gestos incomuns, não realísticos. Eles não constroem cenas que parecem congeladas, pois sempre há um movimento, no entanto, climatizam a encenação. A aproximação entre os dois ocorre nesta situação não por usarem o mesmo tratamento, mas por empregarem as ações corporais como fuga do real.

Estas duas relações iniciais convergem ao terceiro ponto de semelhança que encontrei na pesquisa. Neste momento me apoio no ato icônico esquemático explicitado por Horst Bredekamp em seu livro **O Ato Icônico** (2015). Segundo o autor, o conceito de esquema, definido por Platão, trata-se do critério formal que define o conteúdo representado em termos de valor, de modo a gerar um efeito exemplar em quem observa. Portanto, o ato icônico esquemático se relaciona ao esquema, pois busca compreender as formas vivas da imagem (BREDEKAMP, 2015). É a esta recorrência do sentido de esquema, como base corpórea do conhecimento e do comportamento, que se refere a definição de ato icônico esquemático. Esta abarca imagens exemplares seja por efetuarem a transição para a vida, seja por simularem a vividez (BREDEKAMP, 2015, p.78).

Um dos exemplos trazidos pelo autor, para demonstrar o ato icônico esquemático, é o *tableau vivant* como forma de imagens vivas. No *tableau vivant* se estabelece um nexos entre arte e vida, que são maneiras de transformar uma imagem que antes era estática em algo animado. Geralmente assemelhavam-se

aos afrescos, pinturas, esculturas, tapeçarias e baixos-relevos. Eram compostos por pessoas que montavam uma imagem similar as obras estáticas, conseguindo ficar tão perfeitamente paradas que pareciam uma imagem estática que ganhava vida. O *tableau vivant* procurava a petrificação do corpo em uma estátua de si próprio. As imagens vivas, como o nome nos sugere, tratam-se da representação de imagens estáticas agora transformadas em figuras vivas. A apropriação que faço se dá em virtude da terceira fase das imagens vivas, sendo esta ligada a arte moderna e contemporânea por meio da fotografia e do cinema. Nesta fase, o *tableau vivant* ganha aspectos de movimentação não necessitando mais ser imóvel.

Ao longo do espetáculo e do filme é possível encontrar quadros visuais que se assemelham ao *tableau vivant*. Por exemplo, a cena da fuga de Medeia e Jasão da Cólquida (Figura 11). Esta cena cria uma imagem em que os atores encontram-se parados, movendo-se em detrimento da locomoção gerada pelo carrinho de carga sobre o qual se encontram. Observando suas ações estáticas a imaginação do público é estimulada a vê-los como se estivessem em um barco real. Assim como no *tableau vivant*, a assimilação entre imagem e vida faz com que o espectador experiencie a ação como imitação da realidade. “Mediante a suspensão do tempo, o artista logra a transfiguração da vida em arte, num movimento que, retardado e lento, se aproxima da imagem viva” (BREDEKAMP, p.86).

Figura 11: Cena fuga da Cólquida



Fonte: Screenshot¹⁸

¹⁸ Screenshot feito pela autora

No filme diversas cenas podem ser tratadas por este aspecto. Trago aqui a imagem da princesa Anna, na segunda parte da película, no momento que parece de despedida entre ela e Sayat-Nova (Figura 12). Por alguns segundos a personagem fica parada, estática, olhando diretamente para a câmara. A ação da personagem permite que o espectador imagine suas emoções em despedir-se do poeta, por quem desenvolveu sentimentos, é claro em sua expressão o ar de tristeza.

Figura 12: Princesa Anna



Fonte: Screenshot¹⁹

Os pontos levantados nas duas primeiras aproximações contribuem no surgimento desta última, pois ela engloba questões da construção narrativa, da atuação e da formação visual das obras. Em ambos os trabalhos é notável que a maneira que as cenas foram pensadas tinha o intuito de melhor desenvolvimento das histórias. A construção da estética não pode fugir do contexto e deve colaborar com o desenvolvimento da mise-en-scène, para que assim nenhum momento destoe no âmbito geral da montagem. O modo de atuação e de construção da

¹⁹ Screenshot feito pela autora.

narrativa simbólica contribuem na percepção das cenas como imagens vivas. Não apenas por serem retratadas por seres humanos, o que já torna possível pensar nelas como vivas, mas pelo ato de elucidarem o que antes era texto.

Na construção do cenário do espetáculo foi possível perceber como estes pontos fluem entre si, costurando caminhos para que não tenham discrepâncias e a peça se mantenha estruturalmente fiel ao seu propósito de narrar a história da personagem. Cuidadosos com cada elemento utilizado, as influências trazidas ao longo da pesquisa carregam uma importância individual, mas que só fazem sentido no conjunto da obra, dando a sensação de que se uma delas for retirada a peça, como um todo, perderá parte da sua proposta e a experiência cênica não será a mesma. Foi possível notar, ao longo deste capítulo a importância de unificação das artes. Tanto por meio de elementos estéticos similares, compartilhados entre o filme e o espetáculo, quanto por meio da construção de cenas moldadas de maneiras similares, mostrando padrões e construções estéticas que conversam entre si.

Considerações Finais

Contando a história do grupo tentei contextualizar sua forma de pensar e fazer teatral, mostrando de onde suas ideias vêm. Somados a compreensão do processo criativo, foi possível entender de que maneira a Tribo se organiza para realizar uma nova montagem, juntando elementos textuais e visuais para construir a estética cênica. Apesar de trilharem os mesmos passos em várias montagens, como por exemplo, o Ritual da Personagem e o Laboratório do Corpo, não seguem uma fórmula padrão de como usar os elementos que surgem ao longo deste processo, nem buscam referências estéticas nos mesmos lugares. Cada novo espetáculo abre um mundo de possibilidades e desdobramentos para o grupo.

Apesar de não saber de que maneira Parajanov buscava suas referências e qual pesquisa realizava para encontrar os elementos que desejava para seus filmes, foi possível perceber que seu trabalho carrega semelhanças com o grupo. Ambos trazem uma forte carga visual, juntando símbolos e características culturais de países como Armênia e Geórgia, onde o cineasta viveu.

Em ambos os trabalhos a importância de relacionar com outros fazeres artísticos está presente, deixando claro que a arte, seja ela qual for, não vive sozinha. Quanto maior a pesquisa estética e a junção com outros campos artísticos, mais ricos os trabalhos se tornam. O teatro é, talvez, o meio artístico que mais se utiliza desse apoio nas demais artes. Para conseguir contar a história que deseja baseia-se em referências diversas e que não necessariamente estão conectadas, porém, no momento em que são colocadas lado a lado na cenografia, a partir da releitura do grupo, se tornam pertencentes aquele lugar, aquela história.

Inicialmente desejei entender esta relação por meio das influências visuais mais diretas, com elementos que conseguimos perceber sem muitas dificuldades. Desejava fazer um levantamento de todas as referências aparentes na construção do cenário. Entretanto, ao ir entendendo melhor as funções da cenografia, mise-en-scène, atuação, figurinos entre outros, me deparei com semelhanças além do visível, do palpável. Dessa maneira, minha forma de perceber as assimilações entre peça e filme se alterou e consegui ir para um caminho de união do teatro e cinema que ocorre de formas mais sutis e simbólicas do que imaginei.

Espero com este trabalho conseguir ressaltar a importância desta união e também a junção com ideias e conceitos presentes na História da Arte, como o ato

icônico esquemático e suas contribuições nas artes. Mesmo quando utilizados sem intenção ou conhecimento específico do grupo sobre o assunto, estão tão presentes que relacioná-los se torna possível.

Referências

- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre. FUNPROARTE, 1997
- ARIAS, Jorge. **O Teatro Épico de Bertolt Brecht**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.1,n.1, p. 03 - 13, mar. 2006.
- ARIAS, Jorge. **Heiner Müller, a Angústia, a Pergunta, a Filosofia**. **Cavalo Louco Revista de Teatro**, Porto Alegre, v.3, n.2, p.3 - 6, nov. 2007.
- ARIAS, Jorge. **Medeia: do Mito até Medeia Vozes**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.14, n.9, p. 50, jul. 2014.
- ARTAUD, Antonin. **El Teatro y su Doble**. Barcelona: Edhasa, 2001, ed.8.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. **“A Missão” do Signo Teatral**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.4, n.3, p.22 - 26, mar. 2008.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008, ed.8.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do Ato Icônico**. Lisboa: KKYM, 2015.
- BRITTO, Beatriz. **Uma Tribo Nômade: A Ação do Ói Nós Aqui Traveiz como Espaço de Resistência**. Coordenação Terreira da Tribo. Porto Alegre, 2009.
- BRITTO, Beatriz. **Vivência e Vidência no Teatro Ritual uma Descoberta do Outro**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.7, n.4, p.36 - 37, dez. 2009.
- BRANDÃO, Tânia. **Metodologia nas Pesquisas em Artes Cênicas no Brasil**. Escola de Teatro UNI-Rio. Revista Urdimento. UDESC, vol.1, n.3, Florianópolis, 2000.
- COOK. David A. **A History of Narrative Film**. W.W.Norton & Company. New York, 2016, ed.5
- DUMOULIÉ, Camille. **Furor e Crueldade em Antonin Artaud**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.2, n.2, p.35 - 42, mar. 2007.
- EBERHARDT, Ana Paula Parodi. **O Ói Nós e Suas Terreiras. Um Estudo Etnográfico do Espaço Terreira da Tribo e das Relações de Pertencimento do Grupo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.8, n.5, p.34 - 37, jul. 2010.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES, ARISTÓFANES. **O Melhor do Teatro Grego**. Rio de Janeiro. Zahar, 2013.

FLORES, Paulo; Farias, Tânia (org). **Poéticas de Ousadia e Ruptura**. Porto Alegre. Terreira da Tribo produções artísticas, 2014.

FLORES, Paulo. Paulo Flores. depoimento [jun. 2019]. Entrevistadora: Yasmin Steil. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2019. GRAVADOR.

GOUVÊA JÚNIOR, M.M. (org). **Medeias Latinas**. São Paulo. Autêntica Clássica, 2014.

HAAS, M. Marta Haas. depoimento [mai. 2018]. Entrevistadora: Yasmin Steil. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2018. GRAVADOR.

HAAS, Marta. **A “Rua Sem Saída” de Schechner e o teatro do Ói Nós Aqui Traveiz**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.11, n.6, p.28 - 37, dez. 2011.

HAAS, Marta. **A Imaginação Criadora como Resistência ao Pensamento Único: Sobre Criar Coletivamente no Ói Nós**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.19, n.14, p. 3 - 8, jul. 2019.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas. Papyrus, 2009.

MALLMANN, Paola. **Vozes em Trânsito: Etnografia de um Processo de Criação do Ói Nós Aqui Traveiz**. Mestrado UFRGS. Lume. Porto Alegre, 2013.

MALLMANN, Paola. **Chamando a Mulher Bárbara: Trânsitos Entre Exílio e Memória**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.14, n.9, p. 45 - 49, jul. 2014.

MELO, Carla. **Medeia Vozes: Por uma Revivência do Trágico [Entre o Não-Lugar e a Utopia]**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.14, n.9, p. 40 - 44, jul. 2014.

MOTTA, Gilson. **Vozes/Tragédia**. Cavalo Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.14, n.9, p.51 - 55, jul. 2014.

NERO, Cyro Del. **Cenografia: Uma Breve Visita**. Editora Claridade, São Paulo, 2008.

PARIS, Andréia. **O Ato(r) Responsável. O Atuador da Terreira da Tribo.** Cavalou Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.15, n.10, p. 38 - 44, mar. 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos Espetáculos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, ed.2.

SÊNECA. **Medeia.** Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra, 2011.

STEFFEN, James. **The Cinema of Sergei Parajanov.** The University of Wisconsin Press. Wisconsin, 2013.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro. **Um Olhar Sobre Kassandra.** Cavalou Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.2, n.2, mar. 2007.

TRIBO DE ATUADORES. **A Poesia em Ação: Ói Nós Aqui Traveiz 35 anos de Existência.** Cavalou Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.13, n.8, p. 3 - 5, set. 2013.

TROTТА, Rosyane. **Criação Coletiva e Processo Colaborativo.** Cavalou Louco Revista de Teatro, Porto Alegre, v.3, n.2, nov. 2007.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica.** Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VECCHIO, Rafael. **A Utopia em Ação.** Porto Alegre. Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

VIRTUOSO, L. Leticia Virtuoso. depoimento [fev. 2019]. Entrevistadora: Yasmin Steil. Porto Alegre: Residência da Entrevistada. 2019. GRAVADOR.

WOLF Christa. **Medeia Vozes.** Cotovia, Lda, Lisboa, 1996.

Anexo: Entrevistas

Perguntas para entrevista com Ói Nóis Aqui Travez

- 1 – Como funciona o processo de criação do grupo?
- 2 – Quanto tempo levou a pesquisa para Medeia? Em qual ponto do processo começaram a pensar no visual da peça?
- 3 – Vocês já tinham uma ideia de que caminho queriam seguir esteticamente com a peça ou isso foi surgindo ao decorrer da pesquisa?
- 4 – Vocês buscam em todas as artes algo que possa contribuir no espetáculo, ou a maioria vem das artes visuais?
- 5 – Quais foram os artistas/obras que surgiram na pesquisa e quais entraram para o espetáculo?
- 6 – o que faz algo ser escolhido para entrar na peça?
- 7 – existem artistas recorrentes que acabam aparecendo em mais de uma montagem ou vocês tentam sempre trazer referências totalmente novas?
- 8 – Os demais textos usados também contribuem na criação visual?
- 9 – Como vocês esperam que essas imagens vão interagir com o público? Algumas vocês esperam que fiquem mais na memória de quem assiste?
- 10 – Como vocês vêem essa junção das artes e o quanto é importante que isso aconteça na visão de vocês?

Entrevista Marta Hass, atuadora do grupo Oi Nós Aqui Traveiz

O encontro foi realizado no espaço do grupo, a Terreira da Tribo, em 2 de maio de 2018

1. Como funciona o processo de criação do Grupo?

Marta: O Ói Nós trabalha com criação coletiva, então todo processo é realizado coletivamente, principalmente a partir de improvisos. Uma coisa que eu acho importante mencionar que faz parte do processo de criação sempre, é o momento em que a gente realiza rituais de personagem, é uma prática comum dentro do grupo. Ritual de personagem é o momento em que cada ator pensa uma pequena encenação, pensa todos os elementos presentes nessa encenação, seja figurino, adereço, cenário, linguagem, tudo o que possa fazer parte. Pode ser também se eu quero fazer tal personagem então eu defendo esse personagem, ou então eu posso pensar uma cena em que eu nem esteja, mas que eu proponha a cena. Então pode ser feita de diversas formas o ritual de personagem. Mas esse é um momento bem importante dentro do nosso processo criativo. Trabalhar coletivamente implica um tempo muito maior no processo de criação, mas ao mesmo tempo permite que todos os integrantes do grupo tenham maior propriedade sobre todos os elementos que fazem parte da encenação. Talvez eu não saiba exatamente manusear, ou eu não saiba exatamente fazer tal coisa, tal função, mas eu tenho consciência desse processo. É sempre a busca de não fazer esse processo alienado, de sempre ter consciência de tudo que envolve o fazer artístico.

2. Quanto tempo levou a pesquisa para Medeia e se desde o começo do processo vocês começaram a pensar na parte visual ou foi primeiro o texto e com o tempo as imagens?

Marta: A Medeia foi um texto que a Terreira conhece quando estava no processo da *Kassandra in Process*, ou seja, lá no começo dos anos 2000. Porque é um romance da mesma autora da *Kassandra*, a partir do qual a gente criou o espetáculo *Kassandra in Process*, que é a Christa Wolf. A Medeia tinha recém saído, *Kassandra* já é um texto mais antigo. Inclusive o texto final que a *Kassandra* dizia no nosso espetáculo é um texto da Medeia. Desde lá tinha esse interesse por Medeia e tinha essa vontade de se deparar com esse texto de novo. Aí ao longo dos anos a Terreira se muda de novo de sede, tem-se a vontade de retomar o projeto Raízes

do Teatro, que são espetáculos de teatro de vivência que buscam trabalhar com os arquétipos e os mitos ocidentais. Então se trabalha muito com tragédias gregas, com mitos gregos, não só gregos já que Fausto faz parte desse projeto e trabalha com os arquétipos medievais e a questão da busca pelo conhecimento, e a questão da transmutação que faz parte do imaginário medieval. Mas então se retoma Medeia neste momento em que se busca fazer de novo um espetáculo do Raízes do Teatro. Também tem outra questão que ao longo dos anos a gente sempre trabalhou com a Medeia do Heiner Muller, nas oficinas a gente trabalhou direto, fez muitos improvisos. Então a Medeia é um personagem presente no imaginário do Ói Nóis a muitos anos. Medeamaterial do Heiner Muller.

Ai primeiro surge o texto e existe toda uma pesquisa com relação ao ponto de vista por que a própria Christa Wolf já fala a partir de uma visão feminista, justamente por ser uma escritora feminista da antiga República Democrática Alemã. Ela vai buscar outras versões do mito, também antigas de que a Medeia não tinha matado o irmão, não teria matado os próprios filhos, de que isso é uma versão perpetuada por Eurípidés. Perpetuada ao longo dos séculos por uma visão patriarcal machista. Como são perpetuados os mitos na sociedade? São perpetuados através de uma visão machista e patriarcal. Então ela vai retomar outra visão do mito que existia desde a antiga Grécia. Pensar que mulher é essa estrangeira, que tinha muito conhecimento, vinha de uma linhagem que existe ainda um resquício de matriarcado então ela representa uma sociedade em que as mulheres ainda tem mais voz. Mas ela foge, ela embarca nessa viagem em direção ao Ocidente com o Jasão, e aí ela é dita como a bárbara porque ela tem costumes diferentes, mas ao mesmo tempo ela é aquela que tem a sabedoria sobre as plantas medicinais, ela tem capacidade de argumentar com os homens, que é algo que as mulheres não tinham, não se esperava que elas tivessem. Então um pouquinho pra falar dessa busca de uma outra Medeia que não é a que a gente conhece.

A questão visual não tinha desde o princípio, mas quando a gente resolveu que ia fazer Medeia, um elemento visual que foi muito presente são os filmes do Sergei Parajanov, que é daquela região que a Medeia seria, ali na Armênia, Geórgia. Principalmente A cor da Romã, que é sobre o poeta Sayat-Nova, que tem essas referências muito dos tapetes, do tipo da indumentária, tem várias referências. Do ponto de vista visual que nos trouxe várias referências o Parajanov foi bem importante. To tentando me lembrar além dele o que mais fez parte, mas claro que

toda essa referência a gente foi buscar em países do leste europeu, ali na região da Armênia. Músicas também, não é visual, mas uma referência sonora a gente também foi buscar nesta região. Por exemplo, a música que a gente canta na parte das moiras é uma referência direta a um trio que é daquela região, que é um trio de mulheres que fazem trabalho com vozes. Existem vários coros de mulheres armênias que fazem muito trabalho com a equalização sobreposta. A gente tem coisas que foram traduzidas direto pro armênio, que foi outra saga encontrar alguém que pudesse traduzir para a gente e nos dizer como que era o sotaque e a forma correta de falar.

3. Quando vocês realmente começaram a trabalhar com o texto vocês já tinham uma ideia de que caminho visual seguir com a peça de um modo geral?

Marta: Mais ou menos, tinha essa referência do outro, do estrangeiro que a Medeia representava, ter referências da região da qual a Medeia veio. Isso tinha. E aí a gente também ficou pensando, é uma coisa que o texto uma hora diz de Corinto ser uma cidade muito luminosa, mas ao mesmo tempo tão sem essas referências visuais todas. E aí a gente trabalhou com essa coisa de Corinto ser esses tons cinza e preto e justamente a referência da Cólquida ser os tons mais terrosos e vermelho. Teve muito essa referência. Tem uma coisa que a gente trouxe de referência visual que eu fiquei pensando a partir do texto, que é a cena do jantar, os pratos e talheres tudo é dourado, porque no texto a Medeia fala do quanto ela estranhou que os corintos usavam ouro pra tudo, enquanto na Cólquida o ouro era usado em objetos rituais, não se banalizava tanto o uso desse metal precioso. E esse metal em Corinto ganha uma dimensão tão grande que ele é a medida do que vale um homem. Tem toda essa crítica em relação ao uso do ouro e qual o significado que ele tem, já não é um significado ritual e simbólico, mas um significado de valoração que também é o choque das duas culturas. a questão do ouro e da vaidade das pessoas pelo o que elas têm ainda não é tão grande na Cólquida. Talvez o que conte mais seja quantos animais tu tem, quanto cereal tu consegue produzir, essas coisas, mais do que quanto metal tu consegue acumular. É outra forma de ver as coisas.

4. De um modo mais específico, quais foram os artistas e as obras que surgiram na pesquisa e acabaram entrando no espetáculo? Tem alguém que seja importante, do mesmo modo que o Parajanov que tu já citou?

Marta: Pois é, estou tentando me lembrar. Tem a Medeia de Pasolini que é outra viagem. Que é fantástico porque também trás essas referências que são lindas. De referência visual eu não estou lembrando.

Yasmin: Mas e na música que tu comentaste antes, tem alguma coisa?

Marta: Ah em música tem as músicas armênias. Estou tentando lembrar as cenas, porque são 3h então lembrar de tudo. Foram muitas e muitas referências que a gente vai tirando uma coisa daqui e outra de lá, cada um trazendo uma coisa. Teve essa dado momento em que a gente vai buscar essas outras vozes femininas que tenham a potências da Medeia. Que é uma proposta que eu trouxe inicialmente no meu ritual de personagem, que é trazer a voz da Ulrike Meinhof que é uma carta que ela escreve quando está presa, no corredor da morte. Tem a carta da Rosa Luxemburgo, que também é de quando ela está presa, que ela escreve para uma amiga, que é uma carta lindíssima. E a gente chega também querendo trazer vozes de outros lugares que não sejam de mulheres eurocêtricas. Então a gente chega na voz da Waris Dirie que é essa mulher somali que denuncia na ONU a questão do corte do clitoris, da lipidação. Ela acabou se tornando modelo e por conta disso, por ela ter passado por esse processo, ela acaba denunciando e se tornando uma porta voz. Também tem a Domitila Chungara que era uma mulher boliviana, mineira, que foi militante e por conta disso foi barbaramente torturada. Então trazemos essas referências de outras mulheres, outras vozes de possíveis Medeias que ousaram afrontar essa sociedade patriarcal machista e dizer o que pensa, e pensar com liberdade.

5. O que faz algo ser escolhido para o espetáculo? Já que nem tudo o que vocês acham entra na peça, não é.

Marta: Neste processo de criação como foi tudo muito compartilhado, todas as coisas a gente foi mostrando pro público, desde os primeiros rituais de personagem, acho que a gente percebia imediatamente o que funcionava e o que não funcionava com o público, disso já foram ficando várias coisas né. Foi muito de na hora de improvisar perceber “a isso funciona e isso não funciona” e aí já ia ficando guardado como possibilidade. Aí é claro como juntar tudo e fazer uma proposta de cenários.

Essas coisas todas foram um trabalho de lapidação. Mas teve direto esse trabalho de perceber o que funcionava ou não.

Yasmin: Tu acha que foi mais fácil de criar assim, compartilhando com o público desde cedo?

Marta: Não sei se mais fácil, mas foi bem instigante. A gente debatia muito. Apresentava uma cena e tinha pessoas assistindo e elas já davam um retorno na hora “isso foi muito legal”, “isso me remeteu tal coisa”. Claro que é tudo mais demorado, como eu falei no início o processo de contemplar essas outras visões, mas foi bem instigante. Por exemplo, um dos primeiros improvisos que a gente fez a gente se dividiu em dois grupos e aí a gente fazia toda a chegada do Jasão na Cólquida sobre o ponto de vista do Jasão, e sobre o ponto de vista da Medeia. Ali já tinha uma visão do oriente e uma do ocidente. Já teve essa coisa do choque das culturas muito forte. Pelo menos é uma proposta que a gente tentou salientar ao longo do espetáculo, duas culturas que são bem distintas e que nisso há um choque e as visões de mundo que cada lado comporta.

6. Existem alguns artistas que são mais recorrentes, que apareçam em mais de uma criação ou cada peça é uma coisa separada da outra, muito diferente? Ou se tem algum artista de uma que vocês pensem que podem ser muito legal em outro momento?

Marta: Uma coisa nos últimos espetáculos, ao menos os de vivência, tem sido bem presente o Heiner Muller por conta do tipo de dramaturgia dele. Heiner Muller é ao mesmo tempo um discípulo do Brecht, mas tem outras referências. Tem muito forte a referência da visão do Artaud sobre o teatro, tem muito forte Beckett e outras coisas. E o Heiner Muller, de certa forma, junta visões que a uma primeira vista sejam incompatíveis como Brecht e Artaud, e propõem uma dramaturgia policênica e fragmentária. Chamam de fragmento sintético quando falam da dramaturgia dele, em que tu tem uma escrita fragmentária, mas que ao mesmo tempo sintetiza muitas coisas porque é um acúmulo de informações e recriações a partir dos mitos. Essa é uma referência que a gente tem direto. Talvez visualmente outra que a gente usa muito são os filmes do Pasolini.

7. Vocês usam muitos textos formando uma colagem, eles também trazem imagens junto? vocês leem um texto e veem que algo é legal e remete a algo visual que o texto trás?

Marta: Sim. Por exemplo a carta da Rosa Luxemburgo, que surge a partir do meu ritual de personagem, eu lembro que estava pesquisando sobre mulheres, daí a carta da Rosa Luxemburgo eu pensei “isso aqui poderia ser algo que ela diz para os filhos”. Aí eu ficava pensando em usar isso pro meu ritual, porque eu queria trazer propostas para a personagem da Medeia. Eu ficava pensando como que a gente ia mostrar ela falando para os filhos se a gente não vai ter crianças na peça? Como que ela vai falar com os filhos? E aí me pintou essa coisa da imagem, no caso o que ficou na peça que a Tânia faz é com giz no fundo cinza, quando eu fiz o ritual tinha essa coisa de..... tinha uma cena que era uma fogueira, que era quando acontecia o ritual em que o cara invade e por conta disso ela (Medeia) vai ser presa, então tinha a coisa do carvão presente. Eu pensei a gente tem essa parede branca, eu podia desenhar os filhos na parede, como se ela estivesse imaginando os filhos na cela da prisão e ela desenha duas crianças e conversa com elas, contando e enfim dando esperança de que o mundo pode ser diferente, apesar de tudo a gente precisa ter alegria na vida e tal. Isso é uma coisa que esse fragmento, pra mim, teve toda a história de suscitar como falar com os filhos e surge a imagem das crianças desenhadas na parede. Isso um exemplo que eu lembro direto, já que partiu de uma ideia de ritual de personagem meu. Outra coisa também era o texto da prisão da Medeia alucinada na prisão e sempre me vinha essa coisa da prisão branca, moderna, asséptica. Que é tentar tirar todas as referências que a pessoa pode ter. Mas existem certamente muitas referências. A Paula trouxe em dado momento o texto de Heiner Muller, que é uma homenagem dele para a Pina Bausch que tem a coisa da brincadeira de esconde-esconde, de pegar e isso virar uma brincadeira da Medeia com o Absirto, de ser o momento que o Absirto é raptado pelas velhas. Esse era um poema que o Heiner Muller escreveu para Pina Bausch por ver, acho eu, essa imagem da dança como um jogo de crianças. Essa imagem da dança e do jogo que está no poema é trazida para a cena. É uma imagem muito forte no texto e que surge.

Eu acho que a gente usou novamente um texto da Christa Wolf porque ela tem uma visão feminista e ao mesmo tempo suscita imagens o tempo todo. Por isso é muito instigante.

Yasmin: Uma dúvida, o texto ele é uma novela ou uma dramaturgia?

Marta: Ele é uma novela. A Christa Wolf escreve novelas. Tem muitas outras histórias que aparecem mas a gente não usou. Agora eu me lembrei, a imagem que ficava muito forte enquanto tu lia, é a imagem dos ossos da Ifinue, de quando a Medeia descobre e ela fica doente depois disso, porque ela descobre esse grande segredo de Corinto e tem a imagem muito forte dela tocar os ossos, perceber os ossos.

8. Como vocês esperam que essas imagens que vocês criam interajam com o público, se tem alguma cena que vocês pensem “a espero que as pessoas lembrem muito dessa”?

Marta: Tem cenas que são mais intimistas e tu espera que as pessoas fiquem mais próximas, tem cenas que são já pensadas para ter uma distância maior para quem vê. Tem cenas que são mais pesadas e outras mais.....com uma energia mais vibrante. Por exemplo o ritual é um momento de celebração, de compartilhar e claro ele termina abruptamente. Mas é um momento que tu espera que seja de aliviar as tensões durante o espetáculo, um momento mais, bom estamos aqui dançando (risos), cantando, comendo um pãozinho. E é um tempo muito grande a Medéia, né. Então tem esses momentos de altos e baixos. Pensando o que cada momento é. Tem os mais tensos e aí relaxa, e tem sempre essas variações. São tantas cenas com propostas diferentes. Teve essa coisa na Medéia por ser a proposta de várias vozes de personagens, então tem propostas de linguagens bem diferentes também né. A visão do Jasão é uma visão bem estereotipada sobre o estrangeiro. A visão da Medeia. E tem a voz da Glauce que é bem distinta do resto.

Yasmin: Lembrei agora que tu falou da voz da Glauce, a cena do casamento dela com o Jasão, as pessoas sempre riem daquilo (risos). É muito triste e as pessoas começam a rir, não gente (risos).

Marta:(risos) A voz da Glauce partiu toda de um ritual de personagem que a Tânia fez, foi toda daí. Não fui eu quem propôs dessa forma, mas a partir disso eu fiz. Mas é, as pessoas riem mas é uma risada meio nervosa, porque é muito deprimente.

9. Como vocês veem essa junção das artes visuais como teatro e quanto vocês acham que isso é importante para ambos os campos artísticos?

Marta: Eu acho que o Ói Nós tem feito uma investigação muito rica neste sentido, justamente por trabalhar, por toda a ideia do teatro de vivência, de que o cenário não é só um pano de fundo, mas tanto os atores, quanto o público estão juntos nesses cenários que são grandes ambientes cênicos que a gente cria. São como instalações, então para o Ói Nós tem sido fundamental poder pesquisar do ponto de vista das artes visuais e ter referências e poder propor coisas que são muito distintas entre si mas fazem parte do mesmo espetáculo. Penso que tem sido algo muito importante no teatro do Ói Nós, pensar referências visuais e investigar elas de acordo com o que está se propondo na peça. Por exemplo as referências de oriente e ocidente e essas divisões, distinções. Na Medeia aparece muito isso, o que é Corinto e o que é a Cólquida. E que perpassa também os cheiros, a gente pesquisa referências para todos os sentidos, então os cheiros são diferentes. É uma coisa que, talvez, as pessoas nem percebam, já que é muito sutil, o cheiro é uma coisa que a gente não pensa tanto, e não tem tantas referências, mas no espetáculo tem os cheiros que são mais ligados à Corinto e os que são mais ligados à Cólquida, Esse cheiro mais da canela, do cravo, das ervas. E Corinto tem cheiros de outras ervas e outras referências. Pelo menos pra mim quando fala em cravo e canela tem uma coisa meio que árabe, que a cozinha deles usa bastante, mesmo em prato salgado. Mas certamente pro grupo tem sido muito importante pensar o visual juntamente com o teatro por estar em um ambiente que é todo criado. No momento que tu tem que criar tudo que tá a tua volta tu tem que buscar referências, pensar o que tu quer que o espectador sinta entrando em um ambiente muito pequeno, fechado, todo branco ou uma parede que imita uma gruta, ou um lugar que uma parede é mais fofa e toda branca. Um lugar é todo cinza e o outro é um excesso de informação e o outro é uma pobreza de informações. Corinto que é todo asséptico, Cólquida tem as paredes de madeira e areia, os tapetes com mil e uma cores e imagens.

Yasmin: Tu foi falando e fui pensando na peça, me parece que tem mais música nas partes da Cólquida do que em Corinto, não é?

Marta: Sim, e tem mais essas coisas de instrumentos outros, diferentes. Com música instrumental bastante. Porque em Corinto tem o coro grego.

Yasmin: E as músicas não são gravadas né

Marta: Realmente, na Cólquida são menos músicas gravadas que em Corinto. É um processo muito profundo de criação, que dura um tempo e exige uma dedicação. São muitas referências que muitas pessoas trazem. Um processo riquíssimo para quem faz parte. E a gente percebe que reverbera no público, o que é muito legal. As pessoas assistem uma vez e dizem “ah que legal, mas tu não da conta de ver só uma vez, tem que ver mais de uma” porque tem também essa proposta das ações acontecerem de forma concomitante, sempre é uma escolha o que tu assiste, o que te chama atenção ou não. Dependendo de ti também, do momento que tu vive outra coisa vai te chamar mais atenção. Tu percebe coisas diferentes também mudando o ângulo em que tu assiste o espetáculo.

Entrevista Leticia Virtuoso, atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz

O encontro foi realizado na casa da entrevistada em 28 de fevereiro de 2019

1. Como funciona o processo de criação do grupo?

Letícia: A gente escolhe um texto para encenar, que seja um texto que tenha a ver com o momento politicamente. Então quando a gente escolhe o texto é porque ou ele tem algo que a gente lê e pensa “ah isso tem algo que a gente quer dizer”, ou a gente busca alguma coisa para se dizer o que se quer. E aí a gente escolhe o texto e lê o texto, começa a estudar. Ai procura todas as referências, tudo possível que exista que fale sobre o texto, artigos, pessoas que já escreveram. O processo de criação é intenso. Depois a gente começa a fazer o estudo teórico do texto e do assunto, do autor. E começamos a partir pra prática. Na prática a gente começa a improvisar. Então a gente define “ah vamos improvisar tais cenas”, e a gente vai experimentando fazer as cenas. É um processo de criação coletiva, todas as pessoas são atores e encenadores, todo mundo pensa no todo. E a gente faz rituais de personagem. Às vezes a gente faz primeiro os rituais, as vezes improvisa cena primeiro, acho que não existe uma regra pra isso. Ai improvisamos e fazemos rituais de personagem, normalmente nos dividimos em grupos, a gente brinca “o ritual do fulano ele vai chamar todo mundo e não vai ter ninguém pra assistir”, é porque a gente precisa que nossos companheiros nos assistam, precisamos assistir uns aos outros. Para poder falar, observar, ter esse olhar de fora e poder dizer e pensar o que funciona ou não. O que a ideia sugeriu que pode ser, quanto mais pessoas são a fim de utilizar aquilo ali, se tem a ver com o espetáculo e aí se utiliza. É em cima de uma discussão.

2. Quanto tempo levou a pesquisa para Medeia? Em qual ponto do processo começaram a pensar no visual da peça?

Letícia: Bom, a pesquisa de Medeia começa antes de mim, porque eu não era do núcleo ainda em 2011, então Medeia provavelmente foi em 2010/2011 que começaram os estudos teóricos. E eu fui entrar depois. Quando eu entrei já tinham começado os estudos teóricos, já tinham lido muita coisa, já tinham várias referências. Mas ao mesmo tempo eu estava na Escola de Formação de Atores da Terreira e eu também estava em um processo da Yerma. Eu também estava estudando coisas relacionadas ao feminino no teatro. Acabou que essas pesquisas

estavam um pouco próximas dessa minha pesquisa na escola. Então já tava rolando isso. Daí eu entrei e a gente leu mais alguma coisa de texto, mas já tinham se assistido filmes, já tinham assistido todas as versões de Medeia, que depois eu fui correr atrás pra ver. Já tinham lido a tragédia, as versões, tinham lido tudo. Então quando eu entro está em um ponto que as pessoas já estão apropriadas sobre o que significa, sobre o assunto, sobre o que é Medeia, sobre quem ela é e de que forma a Christa Wolf aborda a personagem e o mito. Então já se tinha uma ideia comum sobre o que era. Eu entrei e foi quando o pessoal estava no processo de experimentação com a Leonor, ainda não tinha música, mas tinham umas aulas com a Leonor. O que será que a gente fazia? Eu nem me lembro agora. E tinham um lance lá na terreira que se chovia a gente não ensaiava canto porque era muito barulho. Foi bem assim, eu entrei em uma semana chuvosa, foi bem engraçado, eu estava trabalhando e a Tânia falou comigo e eu pensei “tá, vou ter que largar o trabalho, vão ser de manhã os ensaios e ver como me virar”. Ai sai do meu trabalho e fiquei uma semana de férias em casa, porque foi uma semana de chuva e se desmarcou todos os dias os ensaios. Mas quando voltamos a gente estava em um processo que a galera estava trabalhando com a Bia, eles estavam terminando de ensaiar para mostrar os trabalhos em dupla, que era em cima do texto do Heiner Müller, aquele “posso colocar meu coração aos seus pés?” a peça Coração. Eles estavam neste processo e tinham esses encontros com a Leonor. Entrei ai meio pra ajudar, e ai tinham duplas, me lembro que eu fiz o cabelo da Tânia, eram várias mini tranças embutidas que davam toda a volta, demorei horas pra fazer. Ai depois desse processo começamos a fazer as cenas divididos em grupos para só depois, a última coisa foram os rituais de personagem. Neste momento a galera já tinha assistido muitos filmes, inclusive aquele que eu to procurando no YouTube mas não encontro na íntegra que é A cor da romã, do Parajanov. E esse filme foi umas das inspirações para Cólquida. Tem muita coisa mas esse ficou bem forte.

3. Você já tinham uma ideia de que caminho queriam seguir esteticamente com a peça ou isso foi surgindo com o tempo?

Letícia: Eu acho que tinham duas coisas que a gente tinha bem definido que a gente achava que tinha em comum, que é Cólquida, oriente, é cor; Corinto, ocidente, é preto e branco ou é cinza ou monocromático. Isso é uma coisa que já estava bem definida. Acho que tem a ver com os filmes que se assistiu, e com a coisa

ideológica, de identidade mesmo pensando em território. Ocidente sempre mais frio, pensando em dinheiro. Enquanto o oriente é mais cor, mais textura, mais cheiro. Tem relação com o senso comum também, de quem pensa sobre isso e ao mesmo tempo tem a ver com referências que foram aparecendo.

4. Quais foram os artistas/obras que surgiram na pesquisa e quais entraram para o espetáculo?

Letícia: Tem as referências das Medeias, das outras mulheres, tem alguns textos. Mas acho que, não consigo te dizer assim agora, mas assim era bem comum tu assistir algo e né. É que como eu não vi todos os filmes, não estava neste momento das discussões dos filmes eu não conseguiria te dizer referências mais diretas além do Parajanov. Ele é uma referência muito forte por causa dos tapetes.

Yasmin: Mas também durante a segunda parte do processo com os rituais foram trazidas mais coisas ainda, imagino.

Letícia: É, sim. Mas a gente acabou já não assistindo mais coisas. Começamos a nos fechar, não é essa a palavra, a nos debruçar sobre essa outra parte da encenação. Neste momento a gente já estava alimentado de referências, né.

Yasmin: E a quantidade de coisas é absurdo conseguir lembrar de tudo. Porque Medeia é de quando a estreia?

Letícia: Medeia estreou em 2013. A gente estreou em setembro, no Porto Alegre em Cena. Acho que foi isso, a gente fez duas apresentações antes, depois o Porto Alegre em cena e em outubro a gente viajou. Desmontou tudo e foi pra São Paulo e pro Crato. Mas uma coisa pensando nas viagens que pode ser interessante pra ti, é de como a gente também tem que se adaptar aos espaços. Como aqui a gente imagina as coisas no lugar e quando viaja a gente tem que adaptar. Então o que o espaço também nos trás de referências estéticas. Porque uma parede de pedra tu pode encher ela de cortinas, panos pretos ou tu pode usar ela como uma parede de pedra. Então lá em Arco Verde tinha muito isso, as paredes de pedra, as portas. Tivemos que lidar com essas referências espaciais que surgiram naquele momento.

Yasmin: Já cria um visual diferente para mesma peça.

Letícia: Já cria. E a gente se aproveitou dessa estética.

Yasmin: Tinha um lugar que a Cólquida ficava na rua, não era?

Letícia: Sim, foi em São Paulo. Lá era na rua porque o espaço era muito grande. Entre a Cólquida e Corinto tu precisava percorrer um espaço e tu ia pela rua. Pelo

meio das plantinhas. Até tivemos que criar três personagens com uma música que tocavam ao vivo e levavam o público. Era o Beto, o Jorge e o Pedro. Ai tivemos que fazer figurinos pra eles fazerem essa passagem pro público entender, era longe o lugar. Ai o ritual, a cena da peste, o corredor do Quem, o exílio, a cena dos sapatos eram todas na rua. Várias coisas eram na rua

5. O que faz algo ser escolhido para entrar na peça?

Letícia: Eu acho que tem um encantamento estético. Tanto quanto assistir algo, um filme, que vai ser referência existe um encantamento, uma sensação prazerosa que o que é belo esteticamente nos trás. Acho que tem isso muito. O que eu vejo e aquilo me causa algo. É uma coisa que acaba causando em muitas pessoas ao mesmo tempo, não sei explicar o por que. Depois de ler e discutir a gente acaba tendo as referências iguais, então isso fica. E o entendimento, quando a gente entende aquilo. Porque são muitas ideias, são muitas pessoas, muitas coisas que não ficam. Tiveram rituais, experimentos de cenas, que o que tinha de estético era uma cena que a gente fez todo mundo de pasta, era bem influenciado pelo espetáculo que o Lume tinha trazido uns meses antes no Festival de Teatro Jogos de Aprendizagem. Esqueci o nome agora do espetáculo, Shi-zen acho que era. Mas tinha uma parte que eles ficavam correndo e a gente viu e ficou um pouco influenciado por aquilo ali. A gente não fez aquilo, mas trouxe a corridinha do que é moderno e nos atrapalha e nos consome, nos faz mal. Tipo o tempo, a gente ser escravo do relógio. Então acho que tem a ver com o que se discute e com esse encantamento estético. Essa cena ai, isso que eu ia falar, ela não ficou como foi criada, não ficou nada. Mas existe uma energia nos juízes, que está ali em algum lugar. A princípio não tem nada daquilo ali, é uma coisa bem contemporânea mas de alguma forma aquilo ficou. Esteticamente era bem interessante mas ao mesmo tempo o espetáculo foi para outro lado, mais primitiva e ao mesmo tempo futurista que está na Cólquida e em Corinto. E tem essa coisa da gente ter viaja para Portugal em 2012. Quando a gente viaja para lá, trazemos tecidos africanos mesmo, trás os saris indianos, trás várias coisas, voltamos bem alimentados de ideias. Tem uma influência oriental forte, do árabe em Portugal. Os narguilés, os espaços, a própria comida árabe ta bem presente, é popular essa cultura lá. Isso ficou em algum lugar na gente.

6. Existem artistas recorrentes que acabam aparecendo em mais de uma peça, ou vocês tentam sempre usar novas referências?

Letícia: Heiner Müller. Ele é bem recorrente. Na Medeia, senão me engano, a gente não tem texto dele em nenhum momento, mas ele foi a primeira improvisação que a gente fez, em cima da peça Coração. Heiner Müller tem uma Medeia, que é Medeamaterial, a gente leu. Esse é um autor recorrente. Agora artista acho que cada montagem é diferente, mas acho também que tem esses caras, homens todos porque nossa cultura é essa, mas acho que tem esses homens todos que estão presentes sempre. Tem o Heiner Müller, o Artaud, o Grotowski que a gente usa. Acho que é isso. Mas eu também acho que depois que tu te alimenta das coisas, a gente fica com tudo que a gente viu, aquilo não sai da gente. Assim Medeia certamente tem referências de coisas muito anteriores a mim. Porque acho que fica. Existem coisas que foram usadas em Cassandra, como as placas. Reaproveitamos máscaras de outros espetáculos. Acho que tem máscaras que eram do Fausto. Nós mesmo também somos referências, o que o Paulo fez é referência pro resto da galera.

7. Os demais textos utilizados contribuem também na criação estética?

Letícia: Acho que sim. Acho que sempre que se lê, a gente pensa através de imagens, então tudo que tu lê produz imagens na nossa cabeça, sejam elas boas ou ruins, criativas ou não. O próprio Heiner Müller e Medeamaterial. Essa ideia de que a revolução vem das margens. A Medeia, apesar de ser uma princesa, ela é uma princesa do oriente, ela é uma princesa marginal. Isso daí do marginal, do bode expiatório, essa coisa toda. Então acho que sim, os textos trazem imagens e a gente é influenciado o tempo inteiro por elas. Imagens de qualquer texto seja poesia, textos teatrais ou mais teóricos. Acho que é o tempo todo.

8. Como vocês esperam que essas imagens vão interagir com o público?

Letícia: A gente pensa que queremos causar sensações nas pessoas. Queremos que a Cólquida seja aconchegante, seja quente, tenha algo maternal, do ventre materno, que acolhe. Enquanto Corinto é o oposto disso, é onde as paredes são geladas, o chão é frio, a luz é fria, tudo assim. A gente quer causar sensações conforme as nossas escolhas. Tomamos decisões pensando no que vai causar também. E também a gente trás coisas que não imaginamos que vai causar algo. A

arte tem isso, tu cria algo e pensa “vou causar isso no meu público” e no fim das contas depende de quem assiste, as vezes são outras coisas. Totalmente diferente do que a gente pensou. E a gente só vai entender isso a partir do momento que alguém assistir. A gruta da Medeia, uma vez uma amiga minha veio conversar comigo, ela viu a peça e ficou encantada, enfim. Ai ela entrou no corredor do palácio e ela jurava que tinha descido uma rampa, ela tinha certeza. Ai ela falou “ah quando a gente desce” e eu fiquei “mas desce da onde?” (risos) esta no mesmo plano, não tem descida nenhuma, mas ela já achava que estava descendo nas profundezas.

9. Vocês buscam em todas as artes algo que possa contribuir ou a maioria vem só das artes visuais?

Letícia: Sim, a gente busca referências em todas as artes. Vamos buscar em filmes, na música, em quadros, em tudo. Tecidos, cores, textos, poesia. Referências de todos os tipos.

10. Como tu vê essa junção das artes e o quanto é importante que isso aconteça na tua visão?

Letícia: Olha só, eu to dando aula pra uma turma na Teatraria, módulo III. Então a gente estava no momento em que eles vão construir cenas como rituais de personagem, e o que a gente fez ontem pra dar o pontapé inicial. A gente leu o texto, falou sobre ele e ontem eu levei referências estéticas, levei imagens. Então esta tudo muito ligado. Tudo é imagem no mundo. Imagem e som. A gente pensa através de imagens. Não tem como não estar completamente ligado e se alimentando disso. Ontem mesmo levei isso pra eles. E na Terreira, no processo a gente vai ver filmes, vai ver quadros de pintores importantes que tem a ver, ou de alguém que eu conheci que nem é famoso, mas tem relação.

Yasmin: Tudo se conversa né. Se tu vai fazer uma peça, acho eu, e tu não tem referência de nada artístico, não vai ficar bom.

Letícia: É. Por isso a primeira coisa que eu fiz ontem foi alimentar eles de imagens de várias coisas. Aí eles estavam ali, foram alimentados e inspirados por aquelas imagens e tal. Daí eu falei bom agora vocês pensem, agora pirem.

Entrevista Paulo Flores, ator e fundador do Ói Nós Aqui Travez.

Encontro realizado na Terreira da Tribo, espaço do grupo, em 27 de junho de 2019.

1. Como funciona o processo de criação do grupo?

Paulo: Desde a origem do grupo houve essa vontade de se trabalhar coletivamente, que é uma das ideias de formação que influenciaram o nascimento do grupo. Estavam presentes essas ideias de liberdade artística e de criação coletiva, são ideias que movimentaram, que motivaram e fomentaram a criação do grupo. Desde os primeiros trabalhos há essa procura, em alguns momentos se alcança isso de forma mais plena, em outros momentos não. Porque a criação coletiva de alguma maneira está na contramão de uma sociedade extremamente individualista, que sempre procura individualizar a criação. A criação ela é de alguém. Então, é uma busca constante e isso movimenta uma prática onde existe um crescimento muito grande das pessoas envolvidas neste processo de criação, por que elas vão ser incentivadas a pesquisarem muito mais do que só trabalhar dentro da sua área. A pessoa vai para cena e vai trabalhar só seu personagem, depois cenas que ela vai construir, como é uma produção convencional de teatro. Dentro do Ói Nós, essa pessoa vai ser incentivada a fazer uma pesquisa em todas as áreas, ela vai entender de todo o processo de criação. Por isso que a gente se auto denomina atores, porque seria aquele artista que está consciente de todo o processo. Ele sabe da onde partiu, ou ele participou ativamente ou tem conhecimento da onde partiu a sonoridade da cena, a textura dos figurinos, as cores criadas para iluminação da cena, ele faz parte do todo. Claro, isso é uma busca a cada nova criação, inclusive para a própria pessoa que está se aproximando do grupo entender essa proposta. Muitas vezes é muito difícil e precisa da generosidade das pessoas que estão a mais tempo, estarem abertas para essa troca com quem está entrando. Então, como o Ói Nós tem essa característica de ser um grupo aberto a novos participantes, em todos os processos existem pessoas que estão entrando em contato com o processo criativo do Ói Nós. Geralmente essas pessoas já conhecem, de alguma maneira, a forma de trabalhar, porque são pessoas, quase sempre, oriundas de oficinas que o Ói Nós ministra nos diversos projetos, seja aqui na Terreira ou em bairros populares. E nessas oficinas sempre é incentivado a questão do coletivo, sempre chamado a atenção e na busca da criação das cenas, o

mesmo de montagens de peças que se fazem nessas oficinas, a busca do trabalho coletivo está sempre presente. Mas é claro, quando a pessoa entra para o Ói Nóis, ela muitas vezes vai vivenciar com mais profundidade esse processo, pela primeira vez esse processo de criação. A gente tem uma preocupação de não cristalizar formas, a cada nova criação a gente procura, usando uma figura de linguagem, zerar. Claro que existe a memória do grupo que vai estar presente, existe uma estética que foi construída durante todos esses anos, mas como o grupo está aberto a cada nova criação, a novos estímulos, novas ideias, que inclusive, com essa entrada frequente de novos atores, isso oxigena o grupo e faz esse processo criativo se ampliar. Então sempre se colocar em desafio, é outra questão. Não pensar que a gente já sabe como fazer um trabalho que vai ter uma repercussão x, então a gente já domina uma certa maneira de fazer. Mas o grupo prefere sempre se colocar em risco, não criar uma fórmula e ficar repetindo a cada encenação porque sabe que isso funciona.

2.Quanto tempo levo a pesquisa de Medeia?

Paulo: Na realidade a Medeia começa a ser pensada. Porque os processos do Ói Nóis, quase sempre, eles são muito longos, porque desde o momento que começa a circular dentro do grupo o desejo de se fazer uma determinada encenação sobre um determinado tema, ou a partir de uma peça de teatro, ou no caso da Medeia que era uma novela. O Ói Nóis entrou em contato com a literatura da Christa Wolf no início dos anos 1990, com Cassandra. No final dos ano 1990 a gente resolver fazer esse nosso olhar, essa nossa adaptação, também dessa novela que era Cassandra pra cena. Já ai, tínhamos conhecimento da Medeia Vozes, inclusive utilizamos textos da Medeia em Cassandra. A cena final da Cassandra usa o texto do final da Medeia Vozes, o muito próximo, a partir do texto da Medeia a gente situo com esse personagem Cassandra amaldiçoando os grande heróis gregos, amaldiçoando a guerra. A Medeia de alguma forma ja vinha acompanhando os trabalhos o grupo. Depois que fizemos a experiência das Viúvas na Ilha do Presídio, a gente pensou então no próximos trabalho de teatro de vivência voltarmos ao mitos e trabalhar a questão da Medeia, que na visão da Christa Wolf ela é completamente diferente da Medeia da tragédia de Eurípedes. Então coloca muitas questões que nos interessava refletir. Da sociedade patriarcal, da discriminação da mulher, como uma mulher de atitude que tem voz, como ela vai

sofrer dentro desse processo de sociedade patriarcal. A partir da Medeia vozes, que é uma releitura, uma outra ótica dessa mito, que é um mito muito antigo, muito antes do Eurípedes escrever a tragédia onde o mito ficou conhecido mundialmente, essa história já existia. Isso que a Wolf vai fazer uma pesquisa pra ver as origens do mito, e isso nos interessava. Porque ela passou pra nossa sociedade ocidental como uma infanticida que matou os filhos, matou o irmão? Sempre associada a fúria da mulher a partir do ciúmes do amante que abandona ela. Para nós interessava essa releitura. Esse outro olhar, porque ela é considerada feiticeira, essa mulher de poder que é vista pela sociedade patriarcal como feiticeira, como uma mulher perigosa, tem um poder. Todas essas questões nos levam a começar a pesquisa da Medeia em 2011. Mas antes disso o núcleo já tinha lido o romance. A gente copiou o romance e passava para as pessoas lerem como uma possibilidade de virmos a trabalhar uma versão nossa do texto. Mas na prática a gente faz um estudo do texto a partir de 2011. A gente começa a ler em grupo o texto e a conversar sobre cada momento, já que ele é dividido nas vozes, então a gente vai conversando sobre cada voz, sobre todos os aspectos possíveis. A partir daí como faz parte do processo, as pessoas começam a trazer referências. Coisas que vão desde filmes até uma pintura, uma fotografia, uma sonoridade, um disco que tem uma determinada sonoridade. Começa haver uma confluência de ideias em cima do que estamos discutindo e lendo. Até que chegamos a pensar, a partir do título mesmo, que a gente manteve, que houvesse vozes de outras mulheres, de Medeias contemporâneas. A gente chega a incluir na nossa encenação vozes de mulheres que também tiveram atitude, tomaram nas suas mãos o seu destino. Isso foi uma escolha que surgiu dentro do processo de criação. Porque é isso né, a medida que íamos conversando sobre a novela, a gente também ia lendo outras versões de Medeia, não só do Eurípedes, mas outras versões que fomos tendo acesso. Já que também Medeia foi reescrita por vários autores, principalmente no século XX. Todas essas leituras iam nos estimulando no processo de criação. ma coisa também importante, é que a gente nunca fica dividido entre o processo de estudo teórico e o processo da prática. Logo em seguida a gente começou o que chamamos de Laboratório de Preparação para entrar no processo de criação. Diretamente nem é um trabalho em cima da Medeia, o dos textos que vínhamos lendo. Mas claro que a ideia estava ali presente. A gente começa um processo de preparação corporal já tendo a sombra de Medeia Vozes ali na nossa volta. Sem

ainda trabalhar personagem, sem ter essa preocupação, só como inspiração a Medeia Vozes. Fizemos um processo de preparação corporal, para ai sim, aos poucos ir chegando aos personagens da Medeia Vozes. Que ai foi um processo em 2012 e fico intensamente trabalhando essa criação. Um dos aspectos da nossa criação se chama Ritual da Personagem, cada ator escolhe, ou a gente combina, no caso da Medeia a gente combinou que algumas pessoas iam fazer Medeia outras iam fazer o Jasão, depois ampliamos para os outros personagens. Fazer rituais de todos os personagens-chaves, esses que no romance são as vozes. O Acamante, o Leucon que não estão no mito original. Inclusive uma das personagens que a gente não levou em cena, que é a Agámeda, não ficou na nossa versão, a gente também trabalhou nesse processo de criação dos rituais dos personagens. Foi um trabalho bem intenso, durou 2012 todo. Enquanto isso a gente começava a definir um roteiro. O roteiro que começou com essa ideia de seguir a ideia da autora, que eram as vozes. A gente vai no nosso processo de encenação, vai haver essa diferença de uma cena pra outra, porque é o olhar daquela personagem. Começa com o olhar da Medeia, depois o Jasão que já é completamente diferente. Como é o olhar dos personagens também a gente trabalhou muito a mudança de cenografia, dos figurinos, porque dependia muito de quem estava narrando aquela voz. Aí era sempre a partir do olhar daquela personagem. Como é no romance, claro que transportando para a cena a gente podia ressignificar várias coisas. Como na primeira voz, por exemplo, a Medeia está febril na sua choupana, na sua casa que é fora do palácio. Ela relembra do tempo dela convivendo no palácio, ela vê a mesa em uma perspectiva completamente diferente de uma mesa convencional. Porque o olhar dessa mulher que está, também, em um estado febril. Ela relembra o palácio quando ela estava começando a ser posta de lado, o Jasão tinha interesses em acender e casar com a filha do rei e ter mais espaço de poder. Ela também relembra a mãe que ela deixou na Cólquida, ela já não conseguia viver dentro de um sistema que ela descobriu completamente corrupto, que assassinou o irmão dela por luta política, por poder. Foi um processo intenso de criação. Em 2013, já com o roteiro esboçado, já com essas cenas e ideia de colocar também vozes de mulheres contemporâneas, a gente consegue fechar o roteiro. Entre junho e agosto configuramos a encenação para estreiar em setembro. Com os personagens definidos, quem iria fazer o quê. As

cenar todas esboçadas, um roteiro definido, temos esse processo árduo de ensaios até chegar a apresentar para o público.

Yasmin: Mas os cenários vocês começaram a montar antes de junho ou foi por aí também?

Paulo: Foi neste momento. Tiveram coisas que começaram a ser construídas ali entre abril e maio, que era essa estrutura, que criamos como ideia, mas aí chamamos marceneiros para construir essa estrutura pra depois vir a cenografia por cima. Que aí foi um trabalho coletivo dos atores. Aí pelo final de maio que a gente começa a ensaiar e a construção da cenografia. Ao mesmo tempo a questão musical já vinha sendo trabalhada nos ensaios. Sempre tem acontecido nos últimos anos de trabalharmos com o Johan Alex de Souza, então a gente levanta muito material sonoro e vai passando pra ele o que queremos nessa cena, como são os ritmos. A história se dá em duas culturas. Na Cólquida, que os gregos consideram uma cultura bárbara, no olhar grego. Então existe o mundo da Medeia, das raízes dela, que é a Cólquida, e existe esse outro lugar que ela chega, que é quase a relação ocidente e oriente. A Cólquida como oriente e a Grécia como ocidente, no caso Corinto. Então começamos a trabalhar essas duas perspectivas, o ocidente como algo cinza, concreto, frio e a Cólquida mais terra, pensando na questão da árvore como símbolo, quase um totem. Porque é na árvore que está pendurado o velocino de ouro. A árvore se relaciona com a terra, a areia. Esse mundo colorido, as vestes coloridas, os tapetes. Em contraponto a Corinto que é branco, cinza e preto. Essas coisas foram aparecendo durante a criação. Tem pessoas que pesquisam mais, como a Tânia, que tem uma pesquisa sobre figurino muito profunda, ela vai trazer vários elementos que ela tá pesquisando. A coisa das texturas das roupas. Como a Cólquida ficaria na região da Armênia e Geórgia hoje, que é o Cáucaso, as montanhas do cáucaso. Fomos atrás dessa cultura da Armênia e Geórgia. Aí descobrimos um diretor de cinema importante da União Soviética, que é o Parajanov. Assistimos A Cor da Romã que influenciou bastante esse tom da Cólquida. Já desde as vivas a gente tinha trabalhado com essa textura dos tapetes, as cores, as roupas das mulheres em vivas foram feitas de tapetes que tinham traços da cultura oriental, mas ao mesmo tempo a gente descobriu que tem um diálogo direto com as culturas andinas. Isso nos fez usar vários elementos da

cultura andina na composição da Cólquida. Os personagens vestem, claro que com adaptações, vestem trajes dessa cultura andina do Chile, da Bolívia.

A cenografia, a gente busca, o ponto de partida é para chegar no envolvimento do espectador, então qual a cenografia que temos que criar. Esse projeto arquitetônico, desse início de cenografia, para possibilitar o espectador a passar por diferentes ambientes. Ter olhares diferenciados, para poder assistir uma cena de cima olhando a cena em cima, ou o contrário. Estar muito longe do ator ou o ator ali do lado, colado, trocando, tocando no espectador. Poder um espectador ver o outro que também assiste, ter essa ideia de participação que a gente quer, na ideia do ritual onde não se assiste, mas se vivencia o ritual, estar junto. A cenografia parte no primeiro momento dessa ideia, vamos criar um espaço que seja possível o espectador percorrer todo o galpão da Terreira e passar por vários cenários. E aí se envolver com esses ambientes, alguns mais amplos outros muito pequenos, como a gruta aquela sensação claustrofóbica, com todas as pessoas muito juntas, elas têm que estar assim porque o espaço é muito reduzido. Trás essa sensação da gruta, de estar em um lugar fechado. Aí na próxima cena já é um espaço aberto, que é a Cólquida, cheio de cores, onde tu pisas na areia, antes tu pisavas em algo que tu não sabe o que é, mas que estala, em uma cena que fala de ossos, então o espectador pode achar que está pisando em ossos, porque o coco estala. Então todas essas sensações, no teatro que a gente faz que é influenciado profundamente pelo Antonin Artaud, que é a ideia da cena dos sentidos. Tu tem que envolver o espectador completamente pelos sentidos, não é mais o espectador passivo apenas sentado em uma cadeira assistindo. Mas um espectador que vai se envolver completamente, por mais distante que ele queria estar, ele não consegue, a todo momento vai ser exigido dele deslocamento. Ele vai querendo ou não, ele está agindo, mesmo que seja só se deslocar de um ambiente para outro, e ele está sendo visto. Ele não tem essa passividade do teatro convencional que apaga a luz e tu esta anônimo ali. É essa ideia, também, que buscamos no teatro de construir, se procura no nosso teatro de vivência é sempre são um tempo dilatado. É um outro tempo, não é o mesmo da nossa sociedade, em que 1h o 1h30 pra tu ver um espetáculo, a pessoa já tem que estar com disponibilidade, tem que vir para celebrar alguma coisa, uma experiência que seja significativa na sua vida. É isso que a gente fala tanto, que o teatro é um elemento de transformação. O espectador que vem assistir, Medeia Vozes, por exemplo, ele tem que querer celebrar essa experiência

com esse grupo de pessoas que vão estar lá naquele dia. Com os atores e esse grupo de 35 a 40 pessoas, no máximo, por encontro. Se forma uma comunidade efêmera, mas que via vivenciar intensamente essas 3h30, que é o tempo de Medeia Vozes. Então os espetáculos de vivência tem essa duração maior que o teatro convencional. E exige também essa disponibilidade do espectador, ele tem que querer. De alguma maneira vamos criando estímulos para ele ir se abrindo para essa experiência que a gente pretende que seja única na vida de cada pessoa que assiste. Neste sentido que acreditamos que o teatro é transformador, tu vai sair de uma maneira diferente da qual tu entro. Porque tu vai vivenciar algo profundo que vai te tocar em algum aspecto, certamente. A experiência do teatro de vivência do Ói Nóis toca as pessoas, pela nossa experiência, muitos anos depois vão lembrar de determinado momento, alguma cena que marcou por alguma razão, ficou dentro da sua experiência pessoal pra vida toda.

3. Quais foram os artistas/obras que surgiram na pesquisa e quais entraram para a peça?

Paulo: Tem muita coisa. Neste processo de criar as pessoas vão trazendo várias e várias influências, desde a gente escutar sonoridades orientais, canções xamânicas. As artes visuais presente também. Vimos muita coisa e não vou conseguir te dizer diretamente nomes de artistas. No cinema está muito presente o Parajanov, que foi nossa descoberta, influencia bastante a questão da criação cenográfica e dos figurinos o cinema de Pasolini e do Glauber Rocha. Nas artes visuais, a gente viu muita coisa, mas existem o Bruegel e o Bosch. Tem influências que está sempre presentes de alguma maneira, que são pintores lá do século XIV, por aí, que marcaram a arte contemporânea, influenciando ela bastante. Nessa época mesmo da criação da Medeia, a gente ficou muito atento, se converso muito sobre a performance contemporânea, como a Marina Abramovic. Então são várias influências, mas nas artes visuais não posso te dizer uma determinante. Não trabalhamos em cima dessa ideia específica, de alguns artistas. Os atores que colocamos, além da própria voz das mulheres que entram na cena, como a cena da despedida dos filhos que é um texto da Rosa Luxemburgo quando estava presa. A gente trabalhou também com Heiner Muller, que é uma influência muito grande para concepção da nossa dramaturgia. Porque nós vemos na dramaturgia do Heiner Muller um ator que consegue fundir o pensamento de Artaud com o Brecht, que são

as primeiras influências teatrais do Ói Nóis. Essa fusão, a gente acredita que a nossa cena é uma fusão desses pensamentos. Na música se levantou muitas coisas também. Trabalhamos com essa ideia que a sonoridade é um elemento muito importante para envolver o espectador, essa coisa de tu conseguir te envolver com o que está acontecendo no aqui e agora. Essa dificuldade que temos, o público contemporâneo tem, por estar sempre pensando no ontem e no amanhã, como estar aqui e agora, o presente. Então a sonoridade é importante e a gente utilizou muito a questão das línguas arcaicas, ou línguas que o espectador não vai entender o sentido da palavra. A palavra vai funcionar como um elemento para abrir a percepção, vai colaborar nisso. Então trabalhamos com a língua armênia, como a gente estava, além de ter o canto das coéforas que é em grego, mas basicamente trabalhamos com sonoridades que se criou nas improvisações, no processo de laboratório, ou algumas canções que a gente transcreveu. Entramos em contato com uma pessoa da Armênia que passou para nós alguns textos que queríamos transformar em canções, para o armênio. Aí passamos esse material para o Alex, também com todas essas influências. Claro, sempre uma releitura, a gente nunca trabalha pensando em ir diretamente pegar uma canção armênia e colocar pra cena. Normalmente são releituras filtradas o pelo grupo, ou pelo compositor que no nosso caso é o Alex.

4. Durante os Rituais de Personagem, vocês utilizam várias referências, como vocês fazem essa escolha do que vai entrar para o espetáculo?

Paulo: Procuramos que isso se dê de uma forma natural. Quando existe esse momento de muita conexão entre o coletivo, essas coisas se dão quase naturalmente. A gente pensa “ah esse momento aqui foi muito importante. Envolve mais o que este outro”. Mas às vezes tem “desse aqui tem este momento interessante” então ele pode entrar. A Medeia no caso foi um processo muito rico coletivamente, porque foi, apesar dos desgastes e crises que fazem parte do processo criativo, a gente foi construindo o roteiro de uma maneira coletiva e de modo muito interessante. Talvez tenham momentos que a gente faça uma discussão para optar, escolher. Normalmente vamos colocando tudo de interessante que surge na criação, claro que chega um momento onde não precisa ir tudo porque isso tá quase repetindo a mesma ideia, aí se deixa de lado. Mas o grupo trabalha nessa perspectiva de ir somando tudo o que os atores vêm trazendo. Vamos

procurando contemplar a criação de todos. Claro, tem momentos de quando vamos para etapa final do processo de criação, muita coisa vai sendo deixada de lado pra gente fechar a concepção. Ela ainda vai sofrer alterações depois que começamos a vivenciar os ensaios abertos com o público. Vai ser então que vamos perceber o que tem que ser modificado em função da relação com o público. Por isso que sempre consideramos nosso trabalho um processo. Inclusive brincamos com isso colocando no próprio título de *Kassandra*, chamando de *Kassandra in Process*. Porque podem ter muitas modificações a partir do que a gente vai aprendendo com a relação com o público.

5. Os demais textos utilizados, eles também contribuem na criação visual?

Paulo: Sim. A gente trabalhou no laboratório um texto de Beckett, quando a gente foi compondo o roteiro, a gente trouxe esses textos todo fragmentado para o momento que o Jasão e a Medeia estão na Argos voltando pra Grécia. Claro que aí, colocamos referências da própria história da Medeia e do Jasão em conjunto a esses fragmentos do Beckett. Esses fragmentos que tínhamos trabalhado na preparação, lá no início, a gente acho que de alguma forma poderia dialogar com esse momento da Medeia e do Jasão. Essa ideia do balanço que tem, e o espaço da Argos pra criar esse movimento deles no mar, falando ao mesmo tempo que remete ao amor deles, também remete a esse futuro que eles não sabem pra onde vão. Essa sensação de estar a deriva, de um barco a deriva. A própria vida da Medeia no momento que ela abandona as raízes dela porque ela não suportava mais viver na terra dela que ela amava, junto à mãe que ela amava, ela não ia aguentar mais viver ali, ela vai embora com o Jasão. E ela está à deriva porque ela não sabe o que vem a frente. Então como também o olhar dela, é a voz dela, é o momento dela, e ela se vê nesse barco a deriva no meio da escuridão.

Yasmin: Tu falou das outras versões, elas também entram no texto da peça?

Paulo: Sim, aí são vozes delas mesmas, trechos de textos. A gente escolheu dentro dessa ideia das Medeias contemporâneas, pensamos que dentro dessa ideia de vozes vamos criar vozes de Medeias contemporâneas. Então buscamos na história recente mulheres desses continentes chamados da periferia do mundo, do terceiro mundo. Então pensamos em uma africana, uma da Ásia, que vai ser no nosso caso uma indiana e uma latina americana. Dessas mulheres pegamos trechos de falas

delas, da Waris Dirie, que é a africana, ela é contemporânea, ela ainda vive, é a mais recente. A Phoolan Devi que é indiana e a Domitila Chungara, boliviana. Mulheres que se colocaram contrárias a sociedade patriarcal em que viviam e tiveram papéis importantes na luta em defesa dos direitos das mulheres. Escolhemos também das revolucionárias alemãs, uma do início do século, a Rosa Luxemburgo e a Ulrike Meinhof que é mais contemporânea. Ela era uma jornalista que entrou para uma organização armada no final dos anos 1960 e depois foi presa e apareceu morta, “suicidada”. A fala dela é da cena da prisão, é aquele texto. É um texto que ela escreve sobre a vivência dela na prisão. O da Rosa Luxemburgo também é na prisão, que usamos pra despedida dela com os filhos, ela desenhando na parede.

Yasmin: E em relação as versões do mito, tem alguma que entrou pro texto?

Paulo: Não me lembro se tem alguma fala, acho que não, nenhuma que tenha sido tirada da tragédia de Eurípedes. Não usamos, lemos, mas não usamos. Tem de um alemão, Tabori, que é uma Medeia que o texto final da Medeia, os últimos textos. Por que tem uma grande parte que ela está naquele espaço que chamamos de exílio, o que ela fala é o final do Medeia Vozes. Mas quando ela vai sair daquele espaço, que vai para rua, ela tem um texto que é desse George Tabori, que também é um dramaturgo alemão contemporâneo. Não saberia te dizer assim, a gente leu muita coisa que, claro, nos influenciou muito na criação, mas não que levamos mesmo para a cena. Me lembro depois fragmentos do Beckett, desse texto do George Tabori, as falas dessas mulheres e os outros foram textos que a partir do romance a gente reescreveu para os diálogos, por que no texto original tudo é narrado. Porque são as memórias de cada um, a voz da Medeia, a voz do Acamante, do Leucon, do Jasão.

Yasmin: E vocês mesclam algumas vozes durante a peça, nessa questão para criar os diálogos?

Paulo: A gente procurou ordenar mais ou menos como é o romance. O que mesclamos foram essas outras vozes de mulheres que entram em determinados momentos. Por que é a voz da Medeia e depois entra a voz do Jasão lembrado quando ele foi para a Cólquida em busca do velocino de ouro. Depois vai ser a voz da Medeia novamente, quando ela vai lembrar porque ela foi embora do país dela, que ela diz por quê. Depois vem a voz do Acamante, depois a da Glauce, e a do

Leucon. A Medeia tem vários momentos, no original também, ela tem umas quatro vozes são dela, das do Jasão, das do Leucon, e depois ma do Acamante, ma da Glauce. Tem essa que é da Agamede, que tiramos completamente, esse personagem não aparece para nós. No romance ela é colca, seguidora da Medeia que vai para Corinto e acaba lá sendo cooptada pelos coríntios e passa a ser uma inimiga da Medeia.

Yasmin: Porque vocês resolveram tirar ela?

Paulo: Porque pra nós ela era um personagem que não tinha uma representação para nós maior na história. Claro, seria mais um elemento de intriga, quase uma intriga pessoal entre ela e a Medeia. Mas não tinha essa questão maior. O Acamante seria a voz do poder, que na tragédia é o Creonte e na novela o Acamante é a força do Estado, o Creonte é muito mais um títere nas mãos do Acamante. O Leucon para nós representava, essa figura de ser o intelectual, aquele que sabe, tem conhecimento das coisas que pode tomar partido, ele pode influenciar as questões sociais, a vida na comunidade. E ele vai optar o por se rebelar contra o poder constituído como no caso da novela, ele vai aceitar e vai se conformar. Então mostrava esse homem de pensamento que era próximo a Medeia conhecia ela, sabia de tudo o que estava acontecendo e acabou se conformando, aceitando o papel passivo. Algo que acontece a todo momento na nossa sociedade. Qual é o papel do intelectual na nossa sociedade, né. Por isso o Leucon tem esse espaço dentro da nossa encenação. Na Agamede a gente não considerou uma importância maior para ela.

6. Como vocês veem essa junção das artes e o quanto é importante que isso aconteça na visão de vocês?

Paulo: É importantíssimo, é algo que se estimula dentro do Ói Nóis, que as pessoas estejam abertas para todo tipo de informação artística. Todo tipo de informação, primeiro. E informação artística, que não fique a mercê do que está aí para ser consumido. O que é uma dificuldade, muito conformado a um tipo de cultura de massa, televisão, internet. Como ter esse contato e dentro do que é possível a gente procura fomentar como trazer elementos. Em um processo de pesquisa da criação, como Medeia Vozes, a gente viu muitas coisa, aí todo mundo vê junto e conversa sobre. Todos ficam envolvidos esses dois anos ou mais, em um processo

de aprendizado muito grande, no sentido de entrar em contato com as diversas áreas da arte. Tu vai criar algo, vem a ideia da cama da Medeia, então alguém traz uma imagem. É o lugar dela, porque na descrição do romance, por exemplo, e amora fora do palácio em uma cabana de adobe, algo muito das raízes dela, lá da Cólquida. Um lugar que é o espaço dela. Então essas questões das raízes, pega a ideia das árvores, como usamos uma árvore na Cólquida como centro do espaço, como totem. A cama dela, que é o espaço dela, o lugar, a cabana de adobe, ser uma cama com árvores. Também vem de alguma imagem que alguém trouxe, que poderia ser dessa maneira. Então existe um momento de muita fruição de todas as artes. Cada um traz algo, construímos tipo uma caixa onde todos vão trazendo elementos, informações. Do Francis Bacon, foi uma influência da artes visuais. Muita coisa vem e fica um processo. Um caldeirão de ideia criativas. Isso é estimulado em cada um, é um processo riquíssimo para cada pessoa que se envolve por que ela passa esses dois anos, ou mais, estudando diferentes aspectos artísticos e tendo que buscar, sendo estimulada a trazer. Quando está todo mundo neste processo tu é estimulado também a ir atrás e não só ficar esperando que os outros tragam. Trazer ideias. E considero um momento riquíssimo. Acredito que o processo coletivo é bem mais interessante, é mais difícil claro, mas é muito mais interessante, porque contempla várias pessoas, existe uma troca com o outro, algo que normalmente não existe na nossa sociedade. Então é um momento também de aprendizado, de socialização, de olhar mais atento para o outro. Mesmo na contramão é o processo que escolhemos e buscamos a cada momento. Mas nada é dado como pronto, com uma forma, cada criação vamos encontrar nosso caminho para essa criação. Vai ser diferente na outra e a gente não tem que transportar a experiência anterior, nunca vai ser igual, mas não vamos querer que seja igual a anterior.

Yasmin: Cada história é diferente no que ela quer trazer, cada momento é único.

Paulo: Claro, e também as pessoas são diferentes, já mudaram, mesmo que as mesmas pessoas já estão em outro processo, além de que existe esse fluxo de pessoas, que eu considero extremamente saudável. De alguma maneira impede que as coisas se cristalizem, que a gente se acostume com uma determinada forma de ver as coisas, e fazer as coisas.

Momento após a conversa, falando sobre o programa da peça entregue ao público ao final do espetáculo.

Paulo: Uma das formas é ir trabalhando essa versão que essa mulher é perigosa é feiticeira, tão louca que é capaz de matar os filhos. Então a Christa Wolf se perguntou “se Medeia quer dizer aquela que dá bons conselhos?” ela começou a desconfiar que não estivesse bem explicada essa história, aqui fala um pouco disso. Inclusive a gente colocou um poema que diz que o Eurípides se vendeu pra escrever que não tinha sido a cidade de Corinto quem tinha matado os filhos dela. Que no mito antigo, de um próprio estudioso dos mitos, diz que os filhos foram mortos pela cidade, foram apedrejados pela cidade de Corinto. Claro, manipulados pelo poder. E que o Eurípides teria criado essa versão.

Yasmin: A Christa Wolf tem alguma outra versão de mitos além de Medeia e Cassandra?

Paulo: Não, seria interessante. Ela tem outro livro traduzido para o português mas é da segunda guerra. Ela tem vários livros, mas em português, né. Na real no Brasil são só a tradução da Cassandra e esse outro romance que eu não vou saber te dizer o nome, a gente tinha uma cópia dele. Porque Medeia Vozes não tem uma versão no português do Brasil. Teve uma edição em 1996, da Cotovia de Lisboa. Que é a versão que a gente tem. Ele é meio chato de ler algumas coisas por ser o português de Portugal. Tanto é que Cassandra tu lê de ma maneira que tu começa e vai até o fim fácil, é uma linguagem. E Medeia já é mais difícil de ler, certamente pelo português de Portugal. Tem muitas expressões que a gente não utiliza no Brasil.

Entrevista Tânia Farias, atuadora do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz.

A entrevista foi realizada na residência da entrevistada em 22 de outubro de 2019.

Antes de iniciar as perguntas expliquei qual era o meu tema de pesquisa.

Yasmin: A minha ideia é entender como é o processo de criação de vocês. Então eu peguei a parte da Cólquida e vou relacionar com *A Cor da Romã*, do Parajanov. Vendo como vocês utilizaram a estética do filme nesta parte da peça.

Tânia: O exílio é bastante inspirado no Parajanov também. Embora tenha bastante aquela coisa da natureza seca, em contraponto com aquelas casas, aqueles edifícios brancos, de cimento branco que tem nos filmes dele. As maçãs são referências as romãs dele, aquela coisa de muitas romãs. Aí tem o figurino da Medeia, da voz da Medeia mesmo, não da Cólquida. Mas o figurino da Medeia também é bem inspirado no filme. Sabe esse, né? Que tem a calça, e tal. A composição que eu fiz com os materiais que eu trouxe do Peru, também é uma mistura. É pegar as referências dos trajes das danças típicas peruanas e fazer um procedimento de composição que se aproximasse de algo de lá. Não que era para ser a mesma coisa. O chapéu com o pano por cima tem a ver com os chapéus que aparecem na *Cor da Romã*. Mas não foi o único filme que usamos como referência, *A Lenda da Fortaleza de Suram* foi outro filme do Parajanov que foi bem legal ter visto. Tem outro filme dele que a gente também viu, mas para mim esses dois são emblemáticos.

1. Como funciona o processo de criação do grupo?

Tânia: Não é sempre da mesma forma, acho que tem algumas coisas. Para começar a falar. É um trabalho coletivo, então existe um processo de construção coletiva, inclusive do processo de criação. Então além do espetáculo ser criado coletivamente, existem alguns processos que são recorrentes, então vem de outro processo de criação, então acabam estando presentes ali. Mas têm várias outras coisas que vão se definindo no como, naquele processo, com aquele coletivo em específico que está fazendo este processo de criação. Acho que isso é uma coisa, um ponto de partida. Eu gosto de falar disso na *Desmontagem*, por exemplo. Dentro desses processos recorrentes tem uma postura que o trabalho exige. Uma postura sobre a criação, que eu costumo falar na *Desmontagem*. Que é isso, tu estás envolvido em um processo criativo, tu estás permanentemente investigador. Tudo o

que tu vê o tempo inteiro, a tua observação sobre as pessoas, o teu comportamento ou algo que tu escuta uma música, um filme, neste sentido que também surgem referências basilares para um trabalho, porque os atadores vão trazendo referências. Por que tu queres que o outro traga para ti, então tu te coloca em um lugar “eu também tenho que levar”. Tu esta sempre estudando e investigando, tu esta em estado de investigação. O teu corpo esta perceptível. Isso é uma coisa que o processo exige sempre, aí dentro disso tem esse processo recorrente que é o ritual da personagem. Que, sobretudo no teatro de vivência ele é presente, no teatro de rua não tanto. Não me lembro de ter feito esse tipo de procedimento para criação de teatro de rua no Ói Nóis. Mas para teatro de vivência sempre tem esse momento para o ritual de personagem. O que é o ritual de personagem é o momento em que cada ator envolvido no processo criativo tem que elaborar e apresentar uma cena para os outros. Aí a gente prefere chamar de ritual ao invés de dizer simplesmente que vamos dirigir uma cena, para que se mantenha neste ator, neste ator, a preocupação com tudo o que ele vai colocar na cena. Se ele decidiu a cor de um traje ele tem que saber porque aquela cor é ideal e não outra. Então ele vai pensar nos sentidos da cor, na relação com essa cor, nas relações vibratórias, de textura, de clima que essa cor trás, se ela é quente, se ela é fria, ou se ela esta ligada a questões culturais daquele contexto, daquela geografia onde aquele lugar esta situado. Nada, assim como eu dei esse exemplo do traje, nada pode estar ali por acaso, se eu escolho uma canção, que eu colhi de algum lugar, porque que é essa canção, porque essa sonoridade e não outra? Porque não de outra parte do mundo? Porque daquele lugar? Eu sei o porquê daquele lugar. A mesma coisa serve para as palavras escolhidas, para o odor, seja agradável ou desagradável. Para um objeto que coloque em cena, nada pode estar ali por acaso. E acaba sendo um processo muito bacana, nos processos de criação, que nós levantamos muitas ideias para o espetáculo. Bom, tu talvez tenha acompanhado em algum momento, às vezes um ritual de personagem entra inteirinho na peça. Na Medeia tem o meu ritual de Glauce é toda a voz da Glauce. Não sei se tu viu eu fazendo o ritual da Glauce, mas é a mesma, só mudou alguma coisa de texto, por que eu usava bastante uma outra referência da Medeia. Eu usava bastante uma poetisa que eu trouxe que é a Anna Akhmátova, que é russa. Tem uma canção que a gente traduziu para o armênio que é um poema dela, que é aquela canção final, muito bonita e importante. A letra é um poema da Anna Akhmátova, então ela também

veio se somar nessa coisa, e ficou lá inteiro. Tem duas cenas em Medeia que são do ritual da Marta. A cena das crianças, não a parte da gaita de fole, mas a parte do desenho na parede e do texto. Aquela cena é do ritual da Marta, a cena da prisão também. Para dar dois exemplos do quanto os rituais são importantes para a criação do espetáculo. Mas, claro, tem muitas ideias que se levantam nos rituais que não entram na cena, ficam de bagagem para os atores, o que não é menos importante. Isso para mim é uma das questões significativas em um teatro de vivência, que é o caso da Medeia Vozes. Isso aconteceu na Medeia e para falar um pouquinho mais da Medeia. Ela teve um aspecto singular e importante. Nós resolvemos, a certa altura, que todo processo seria compartilhado com o público. Vou voltar um pontinho atrás.....esqueci (risos). Que que era? Tinha haver com o ritual da personagem e com a coisa dos..... deixa para lá, daqui a pouco me lembro. Voltando para o ponto que eu estava, já que não deu certo dar um passo atrás (risos). Foi todo aberto o processo, foi um processo que a gente..... lembrei, voltei a falar e lembrei. Mas é..... já esqueci de novo (risos). Foi um processo completamente aberto ao público. A gente quando estava fazendo os rituais de personagem, a gente fica muito excitado, muito desejoso, é um processo que dá um tesão imenso na gente. Porque tu vai criar, tu vai fazer uma proposta, tu podes chamar quem tu quiseres para fazer contigo, tu pode fazer sozinho se tu quiseres. Tu pode simplesmente orientar a cena, mas tu vai orientar completamente, é a tua proposta que as pessoas vêm executar. E isso também é interessante, por que é, de fato, um exercício de encenação que esse ator, essa atriz faz. Então é muito legal. E ao mesmo tempo assim, tu sabe como é um ritual de personagem no Ói Nóis, é um espetáculo. Alguns tem mais de 1h de duração, tem luz, tem figurino, tem personagem, tem texto, tem canção, tem aroma, tem tudo. Tudo o que uma cena de teatro do Ói Nóis deve ter, um ritual de personagem pode ter. Muitas vezes assistir um ritual é como assistir um espetáculo. E naquela semana que a gente passa apresentando os rituais, é uma fábrica de teatro, passa madrugada montando para no outro dia apresentar, o outro passa madrugada montando para no outro dia apresentar. Tu tem montes de teatro com tudo, é muito legal. E a Medeia teve isso que é o processo inteiro apresentado para o público, para a gente poder apresentar, ter a experiência do jogo com o público, e ter o processo posterior, que é muito importante também, que é a avaliação daquilo, a conversa sobre aquelas cenas. Foi todo assim, desde os primeiros exercícios de encenação foi aberto ao

público, ou pelo menos algumas pessoas foram convidadas, mas sempre com gente vendo, com olhar externo para ter esse diálogo. Então a gente teve um momento que a gente pegou algumas frases do Beckett e a gente criou uma cena, para criar a relação Medeia e Jasão, então tínhamos várias duplas de Medeia e Jasão, fazendo a cena a partir do mesmo texto. E as propostas foram absurdamente diferentes de tudo, e foi muito interessante, levantou muita coisa. Propostas de Jasão e Medeia também surgiram ali. Depois a gente pecou, também foi um momento bacaníssimo, a gente pegou a ideia, que está lá de alguma forma na novela da Christa Wolf, em que a perspectiva. Chama Medeia Vozes porque são vozes, são sempre a Medeia a partir da mirada daquele personagem, como um filtro. Então a gente quis pegar um acontecimento, o roubo do velocino de ouro na perspectiva da Medeia e na perspectiva do Jasão. E a gente criou então dois espetáculos (risos), dois rituais para apresentação dessas duas propostas. A proposta que, era do grupo que eu estava inclusive, foi a que gerou toda a voz do Jasão. A ideia dos tapetes veio desse. Eu saí para comprar uns tapetes na Voluntários da Pátria, eu comprei três tapetes e a gente pendurou, não tapetes pequenos e um grande que já tinha na terreira, e aí a gente pendurou. Aí já fiz a proposta de composição a partir dos trajés que eu tinha trazido do Peru. Então também, já foi meu primeiro exercício de criação de figurino para Medeia. E tudo ficou na peça. Ficou na peça a figura exótica e orientalizada deles todos na voz do Jasão, para mostrar esse olhar dele de estranhamento. Para mostrar olha como é colorido, como é exótico, como é exuberante. Então tinha isso, os tapetes coloridos, as roupas com muitas texturas e estampas misturadas, chapéus excêntricos, estava tudo ali, já estava lá, né. A ideia do vinho, presente na cena, a passagem do barco nessa coisa bem do teatro aparente “ah o barquinho está passando”. Tudo veio desse exercício e foi um momento bacana que a gente pode observar como se debruçou cada grupo para dar conta dessa mirada diferenciada. Claro que era completamente diferente como a Medeia vê e conta e como o Jasão vê e conta. Então isso foi só para dar uma ideia de como foi fazer Medeia, o processo inteiro foi assim. Depois que a gente levantou tudo que a gente queria, criou, criou, criou, apresentou, apresentou, apresentou, aí a gente parou e voltou e disse vamos criar o roteiro. Aí criamos uma comissão de dramaturgia, então éramos alguns, não éramos todos, só alguns de nós, e organizamos a dramaturgia do espetáculo. Foi aí que surgiu, em uma proposta minha e da Marta, a ideia de trazer vozes de Medeias contemporâneas e

eu tinha lido a Domitila Chungara. Tinha lido Se me deixam falar, eu tinha comprado esse livro, que é um grande depoimento dela, uma entrevista dela, onde ela fala isso “se me deixam falar”. E eu fiquei muito tocada e dentro dessa coisa de ter Medeias contemporâneas, outras mulheres que ousaram fazer ouvirem suas vozes, que a gente trouxesse, a gente foi pesquisar. Então tinha a Domitila Chungara, a Marta trouxe a referência da Waris Dirie, a gente encontrou depois a Phoolan Devi, foram vozes importantes de serem somadas. Já tinha vindo através do ritual da Marta a Rosa Luxemburgo. E eu estava lendo um livro de cartas da Rosa Luxemburgo, então foi tudo sincrônico, foi bem legal. Aí a gente organizou a dramaturgia a partir disso, a partir de todas aquelas cenas apresentadas, como que nós queríamos, como que faríamos uma linha de tempo e claro a luz da novela da Christa Wolf, foi tudo uma adaptação. Mas muito filtrado por essa experiência. Então tem muitas cenas que entraram ali, dentro dessa cena relação Medeia e Jasão veio a cena da Argos na balsa, sabe? Era a cena que eu e o Eugênio fizemos. Eu estou falando principalmente às cenas que eu estive, por que são as que eu tenho bem presentes, não é porque só foram esses, foram várias e tem..... São significativas no trabalho. Também de uma dessas propostas de encenação que foi quando a gente fez a primeira voz da Medeia, aquela cena toda da cama e da mesa em perspectiva, do delírio da Medeia, veio de uma proposta de primeira voz da Medeia, quando a gente parou para fazer. Aí senão me engano tiveram duas propostas também, dois grupos fizeram. Aí acabou ficando principalmente desse grupo, que era o grupo que eu estava. Então só para..... Tu te lembra da cena então depois vai poder escrever mais claramente sobre isso. Gente parou, fez esse processo e depois começou a ensaiar especificamente o roteiro. Algumas coisas a gente já tinha, algumas coisas a partir do que a gente já tinha, fomos lapidando. A ideia da cena de teatro dança com a mãe surgiu nessa proposta de primeira cena, que eu e a Sandra criamos. Eu acho que é um processo exemplar de criação, Medeia, por isso falar dele é uma forma de falar de vários outros. No entanto, deixando claro, eles não são iguais, eles nunca se repetem, tem coisas que surgem naquele processo. Quando a gente fez, por exemplo, O Amargo Santo da Purificação, nós improvisamos todos os episódios da vida do Marighella que nós achávamos que eram importantes. Improvisamos tudo. Depois nos colocamos a fazer um exercício de criação de roteiro, várias pessoas fizeram roteiros. Acabou depois se escolhendo um roteiro, mas várias pessoas se exercitaram fazendo

roteiro, independente se ficou ou não, teve isso que fica para quem fez. Eu me lembro que eu e o Paulo passamos umas férias trabalhando, nós criamos um roteiro muito bacana, que é a base do Marighella. E se enxertou algumas coisas dos outros roteiros e aí então tivemos o roteiro final do Amargo Santo da Purificação. Foi diferente desse, depois que tínhamos o roteiro pronto começamos a levantar a peça toda. Depois que a peça toda estava levantada como proposta, roteiro, proposta de movimentação e tal, a gente chamou mais um grupo de pessoas. Porque o que nós tínhamos imaginado e desejado, precisava de mais pessoas. Então é depois que entram as pessoas. E a Medeia também tem um aspecto assim. Nós estudamos muito, nós fizemos o processo de criação do ritual da personagem, nós tivemos essa comissão de dramaturgia, e tem pessoas que entraram para ajudar nos rituais mas que não estavam fazendo parte do processo de construção, de estudo. A Luana, a Keter, o Pedro que são pessoas que entraram. Elas não estavam desde o princípio do processo. Quem estava eram as pessoas que estavam a mais tempo, o Paulo, eu, Marta, Clélio, Eugênio, Beto, Jorge, Pantera, foram pessoas que estavam nessa primeira parte. Depois o Jorge, não o Jorge ficou, enfim. Depois é que entram essas pessoas que se somaram, que entraram para ajudar, não estavam desde o princípio. Tipo a precisamos de uma pessoa neste ritual, e aí acabou que depois chamamos elas para fazer e elas ficaram. E aí passaram a construir, mas teve todo um processo anterior que elas não estavam. E aconteceu algo semelhante no Marighella, mas cada processo é um processo. São bem diferentes.

Yasmin: E também como são textos diferentes não tem como tu fazer uma coisa sempre parecida. Às vezes são história completamente diferentes que tu quer contar então....

Tânia: E a gente também acaba que cada processo se mostra o que foi bom e o que foi ruim. Às vezes é isso que tu falou o tema sugere, o texto sugere.

Yasmin: Quanto tempo levou a pesquisa para Medeia?

Tânia: Aí Yasmin, eu vou te mentir. Eu não sei exatamente, foi bastante tempo. Estreou em setembro de 2013. Eu não sei, mas certamente 2 anos ou mais 2 anos e meio. Foi bastante tempo entre começar os estudos e chegar na peça, né. Claro que teve um momento que tu faz é inevitável agora. Mas a gente esta estudando, esta lendo, esta trocando coisas, isso levou bastante tempo também. Sem contar

que quando se fez *Kassandra* a gente já tinha lido *Medeia Vozes*, tanto que tem textos que eu falo na *Medeia* que já tinha falado na *Kassandra*.

Yasmin: Aquele texto mais para o final, né?

Tânia: E o texto do início. “Água fresca não mata só a sede, acalma também.” Eu falava na *Kassandra*. Com mais ainda, com “ajudem-me a subir, ajudem-me a sair do poço.” Isso tudo era da *Medeia*. Então tem vários momentos que eu falava coisas da *Medeia* na *Kassandra*. Então era uma coisa que já pairava para nós. E também a coisa da *Christa Wolf* como um desejo, por que embora a novela *Kassandra*, em minha opinião e na do Paulo, já conversamos sobre isso então eu sei, é muito superior, *Kassandra* é muito melhor que *Medeia*. Nossa é maravilhosa a *Kassandra* da *Christa Wolf*. Mas *Medeia* também é muito diferente, as vezes parece que falta uma amarração, não sei. A gente tentou tapar as brechas ou preencher lacunas mesmo.

Yasmin: Quais foram os artistas/obras que surgiram na pesquisa e quais entraram para a peça?

Tânia: Então, tem o *Parajanov* que acho que foi bem significativo na construção estética, nas opções imagéticas, do universo bem de imagens do espetáculo, acho que foi bem significativo. Eu te falei da *Anna Akhmátova* que eu acho que foi uma poeta importante que entrou como texto e também como referência estética. Se tu ler a poesia dela tu vai ver a construção de imagens e também acho que esta muito presente no espetáculo. E foi uma leitura da época da *Medeia* que eu fiz, que me atravessou profundamente. E acabou, inevitavelmente, atravessando toda a criação. Tem uma *Medeia* que nós traduzimos do alemão, que é do *Tabori* e foi com certeza também uma *Medeia* bacana. Acho que é inevitável dizer que o *Pasolini* e a *Medeia* dele também são muito inspiradoras. Uma *Medeia* do *Lars Von Trier* também foi uma *Medeia*, não foi tanto esteticamente que ela trouxe coisa, embora tenha a coisa da árvore que eu acho muito forte nessa *Medeia*, porque ela enforca os filhos em uma árvore. Então tem essa imagem da árvore seca que eu acho que de alguma forma vem daí, mesmo que para algumas pessoas isso não seja uma coisa consciente, mas eu acho que sim. Falamos de cineastas, que foi uma coisa. A gente viu muitos filmes. E dessa poetisa. Claro que tem o *Heiner Muller*, acaba estando sempre. Talvez seja o texto que nós mais trabalhamos sobre *Medeia* nos últimos anos. Porque sempre se propõem na escola que os alunos façam um

exercício em cima de Medeamaterial do Heiner Muller. Eu tenho certeza que foi uma referência muito forte. Não é essa opção de versão, porque ele acaba seguindo a versão do Eurípedes, mas não é essa a versão, mas essa força dessa Medeia esta ali presente. E tem algumas coisas que foram estudos significativos para as nossas constituições de mulheres, de seres pensantes, que foi estudar sobre o patriarcado. Esses antagonismos de propostas de sociedade e de chegar a referências que talvez não sejam o matriarcado, mas o momento em que a mulher tem um papel central nessa sociedade. ela é quem garante a existência, por isso ela é muito importante. Ela tem um papel determinante e ela é ativa nas decisões dessa sociedade, mas que é uma sociedade de parceria. Digamos que essa é que seria a sociedade mais interessante. Não é simplesmente substituir o homem pela mulher mas chegar em um lugar em que os papéis não são um sobre o outro, mas estão em igualdade de importância. Cada um tem o seu papel e um não vai subjugar o outro, é uma sociedade de parceria. E a gente encontrou isso e foi muito bacana encontrar referências desse tipo de sociedade. O que era isso? O que vem antes do patriarcado? E essa referência, esse estudo que leva a Christa Wolf a escrever Medeia. Ela tem um artigo que ela fala que sempre foi desconfortável para ela e difícil de engolir que Medeia pudesse ter matado os filhos. Então ela vai ficar se debatendo com isso até encontrar duas pesquisadoras, eu não vou lembrar o nome delas, mas a gente pode procurar porque é de um texto dela. Duas pesquisadoras que ela assistiu conferências dessas mulheres que falavam que na origem do mito ela não matou o mito. Então vem daí a informação, a hipótese, de que Corinto tenha pagado Eurípedes para escrever Medeia e para perpetuar a versão de Medeia como assassina dos próprios filhos e uma mulher desvairada de ciúmes. Para na verdade, um pouco do de sempre, desqualificar ela, tirar dela a sabedoria que ela tinha, a postura dela de olhar pra frente e não pro chão. Isso é uma coisa bonita que tem na Christa Wolf, ela fala que quando ela chegou em Corinto as mulheres não olhavam para a frente, elas olhavam para baixo. E ela não, ela olhava para a frente. As mulheres falavam baixo e ela gargalhava. Então mesmo as mulheres tão dentro desse contexto estranhavam e se incomodavam com essa mulher tão tranquila de si. Isso foi também um desvelamento para nós sobre Medeia, toda essa coisa de ler texto sobre o patriarcado ou a sociedade de parceria. Que Medeia é essa que foi perpetua na história por Eurípedes, né? E questionar essa versão. A Medeia

pergunta no final “quem vai acreditar em uma história dessas?” Todo mundo, né caralho.

Yasmin: O que faz algo ser escolhido para entrar na peça?

Tânia: A gente discute né. Isso que falei, o processo depois das apresentações ele é importante. A gente vai discutir e vai chegar a algo, e esse chegar a algo é decidir o que serve o que não serve, que foi interessante o que não foi. Por exemplo, quando fomos fazer o roteiro, esse grupo que se reuniu ele acabou fazendo propostas e é claro que esse roteiro foi submetido a todos depois, mas ali tinha um filtro. Isso foi, isso já está colocado ali então não precisa colocar de novo, porque tem coisas que se repetem, a gente vai vendo isso. Então isso vai determinando, mas é na discussão, no embate de ideias, no aprofundamento dos porquês que a gente decide. Não dá para te dizer que “ah é assim”, é discutindo. No debate mesmo.

Yasmin: Existem artistas recorrentes que acabam aparecendo em mais de uma peça ou vocês tentam sempre usar referências novas?

Tânia: O Pasolini esteve presente na Medeia e na Cassandra. O Heiner Muller esta sempre presente de alguma forma. O Artaud é sempre uma referência, o Brecht é sempre uma referência. Fazendo parte dessa grande cena épica. Quem mais? Não sei, mas acho que. Para não inventar, né? (risos)

Yasmin: Os demais textos que vocês utilizam também contribuem na criação visual?

Tânia: Sim, completamente.

Yasmin: Vocês buscam em várias artes algo que possa contribuir ou a maioria é das artes visuais?

Tânia: Na verdade eu acho que nosso teatro é bem multidisciplinar, ele vai dialogar com tudo. Com a fotografia, com o cinema, com as artes do corpo, com a música. Então esta tudo ali né. Na Medeia eu estava muito pirada com o teatro-dança. Eu vinha dando essa disciplina na escola e estava super pilhada. Claro que não sou eu quem trago isso para a história do Ói Nós, de maneira nenhuma. Mas naquele momento eu estava fazendo muito isso, então tem uma pegada de teatro-dança, o Pascal também, né. Falando das artes do corpo, teatro, dança, acho que tem

bastante na Medeia. Acho que dialogamos muito com o cinema. Sempre as artes visuais estão presentes. Tem uma referência de artista para mim, quando eu estava fazendo a criação dos figurinos, quando eu fiquei tentando gerar contrastes, principalmente entre Corinto e Medeia, não é Corinto e Cólquida. Fiquei tentando criar por que mesmo quando a Cólquida, que é o olhar do Jasão sobre a Cólquida, ela não tem a estética de Corinto, ela tem uma estética hiper teatralizada, hiper colorida, hiper orientalizada, que é para causar um estranhamento com o cinza, o preto, foram cores dadas para Corinto. E são as cores que traz o Jasão. Então o Jasão dentro do cenário da Cólquida ele é um estranhamento, ele é um deslocado. Então eu tentei trazer experiências surrealistas para a criação dos coríntios, e claro em diálogos com outras coisas, mas tentei trazer um pouco dessas colas estranhas que sobem para um lado, emaranhados, uma quilha de tubarão em uma perna, sabe. Essa coisa que veio surgindo. Tem Magritte claramente, tem um figurino que é reprodução de uma obra do Magritte, que é o Jasão na voz da Glauce. O chapéu em cima da gaiola, com o cobertozinho e o casacão, ali é um Magritte. É uma releitura de uma obra de estilista a roupa da Glauce, uma coisa que a muito tempo eu queria fazer. Então quando eu criei a Glauce criei com aquele figurino das palhas, que eu já tinha pirado com aquela imagem. Ali ficou a ideia dos figurinos instalações ficaram todos ali, para te trazer uma referência, né. E tem uma série de quadros que trazem esse universo dos Balcãs e da Armênia e Geórgia, que traziam figuras desse período, que esta de alguma forma ligada com os filmes do Parajanov, ma tem uma série de pintores que também foram referências para a criação dos figurinos. E esses cortes fora do ocidente. Os cortes dos figurinos tem muito isso, para Medeia esta fora da referência ocidente. E o que é Corinto, que é Leucon, Jasão, Acamante esta em uma chave ocidente com uma dose de surrealismo.

Yasmin: Como que tu vê essa junção das artes e o quanto é importante isso na tua visão?

Tânia: Então, eu vou te ser bem sincera Yasmin. Muito cedo nessa minha trajetória de artista de teatro, de mulher de teatro, eu convivi com essa perspectiva multidisciplinar dentro o grupo. Então eu nem consigo imaginar sem isso. Acho que o teatro e de todas as artes a que mais convida a que todas as artes venham confluír para o acontecimento teatral. Penso que ela tem janelas abertas para todas as disciplinas artísticas. Eu não consigo conceber o teatro sem isso. Ele é bem

híbrido neste sentido e é bom que seja, Acho que não tem mais volta, acho que é um caminho que foi (risos). As janelas já estão escancaradas, o pessoal já fez a guerrilha, já arrancou as janelas, tem sol entrando de todos os lados, não tem mais com tapar com a peneira. É isso que esta, a cena esta assim. A cena do Ói Nóis esta assim desde 1977, né. Se a gente for olhar para a história do Ói Nóis, especificamente, vai ver isso.

Yasmin: Eu fico pensando como que alguém vai criar algo no teatro e não vai ter referências de outras artes. Vai fazer o que? Uma sala branca e ficar parado lá? Não tem como.

Tânia: E a gente estuda tanto para fazer um espetáculo. A gente estuda história, estuda culturas, estuda essas coisas outras. Tem como não ser assim? Para não ser assim, tem que ser superficial. E como a gente não se dispõem a fazer algo na superfície, a gente sempre propõem um mergulho mais profundo, é o que temos. Não tem como ser diferente.

Yasmin: E que bom que não tem outro jeito. Porque acho que o teatro não funciona só por si, sem ter outras coisas. Não é como, sei lá, as artes visuais ou a música que até conseguem, o teatro é uma miscelânea de coisas. Mas é isso Tânia, se quiser comentar mais alguma coisa, fica à vontade.

Tânia: Não sei (risos). Tem uma série de autores, de pessoas outras que entraram de outras disciplinas, da história, de outros campos, que também estão aí. De pensar na Domitila, na Ulrike Meinhof, na Rosa Luxemburgo. Querendo ou não são referências que te sugerem opções estéticas, elas também são camadas que se somam. Não é uma pintora, não é um cineasta, mas elas trazem uma carga. Pensa a Domitila Chungara é uma mineira boliviana, a cultura boliviana olha o que é. A Ulrike, para mim pelo menos, passa uma coisa fria, gelada, sem cor. A solitária de uma prisão alemã. Isso te sugere, para mim sugere. Isso é uma imagem que te dispara coisas. Tu pensas na Rosa Luxemburgo as cartas dela são tão ricas de imagens, ela foi uma mulher lutadora uma mulher de um valor descomunal, e quando ela escreve ela te traz animais, paisagens de flores, ela te traz um universo belo. Quando ela fala em um prado cheio de cores, isso te traz uma imagem de leveza e ela traz isso de dentro da prisão. Essa contradição de estar confinada e ver um prado cheio de cores. Ou quando ela fala na mesma carta, o início dessa carta que falo na Medeia, o início dela é a mesma carta que uso na Desmontagem. A parte dos búfalos é o final da carta. Aí tu pensas, olha a imagem dos búfalos,

belíssima, um animal forte, bonito, de olhos meigos. Enfim, to querendo dizer que cada uma dessas figuras levantadas trazer coisas. Assim com o Heiner Muller, o Beckett. Assim como a Anna Akhmátova trás outra coisa. Fico pensando que a gente falou, sobretudo, de referências não teatrais. E acho que isso fala bastante sobre a Medeia que é um espetáculo, seria legal dizer, que é um espetáculo que condensa 35 anos de pesquisa. Ele é o espetáculo dos 35 anos. E eu penso que é verdade quando o Ói Nóis diz que é sua obra prima até esse momento.