



ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

# Uma Narrativa em breves relatos de procedimentos artísticos sobre o Amok

A Narrative in brief reports  
of artistic procedures on  
Amok

Ana Teixeira<sup>1</sup>

1 Pedagoga e diretora artística do Amok Teatro, onde é responsável também pela criação de cenários e figurinos e pela coordenação de projetos. Recebeu importantes prêmios do teatro nacional. Formada na École de Mime Corporel Dramatique de Paris (Etienne Decroux) e graduada no Institut d'Études Théâtrales Sorbonne Nouvelle/Paris III. E-mail: ananateixeira@gmail.com.

## Resumo

No texto, analiso o percurso do Amok e, espelhando-me nele, reflito sobre minha trajetória como diretora, minhas referências e meus mestres - em especial, Antonin Artaud, Jacques Copeau e Étienne Decroux - meus parceiros, as escolhas mais marcantes e as surpresas e aprendizados adquiridos. Traduzo, analisando alguns momentos de vida e processos de criação, meus deslocamentos entre a pedagogia e a direção de espetáculos. Destaco, por fim, o quanto o teatro de grupo do Amok conjuga arte e vida, e o sentido que o pesquisar em coletivo foi se formulando em nosso fazer artístico, tornando-se fundamento e motor das nossas experiências.

## Palavras-chave

Amok Teatro; Teatro contemporâneo de grupo; Saber da experiência; Direção teatral.

## Abstract

In the text, I analyse Amok's journey and, mirroring myself in it, reflect on my trajectory as a director, my references and my masters - in particular, Antonin Artaud, Jacques Copeau and Étienne Decroux -, my partners, the most outstanding choices and the surprises and lessons learned acquired. I translate, analysing some moments of life and creation processes, my shifts between pedagogy and directing shows. Finally, I highlight how Amok's group theatre combines art and life, and the meaning that researching collectively has been formulating in our artistic work, becoming the foundation and engine of our experiences.

## Keywords

Amok Theatre; Group contemporary theatre; Knowledge from experience; Theater direction.

## 1 O processo de direção: pesquisa e risco

Considero o trabalho de direção inseparável do trabalho sobre a formação do ator e da atriz. Conduzo projetos artístico-pedagógicos acompanhada de meu parceiro, o ator e também diretor Stephane Brodt. No Amok Teatro<sup>2</sup>, cada projeto é um campo aberto para uma nova pesquisa e um novo processo. O que existe em comum entre eles é a relação estreita entre formação, pesquisa e criação.

A criação é uma aventura desconhecida, onde não é possível prever onde se vai chegar. Retomo a ideia de Jacques Copeau e digo sempre que, diante de um novo projeto, não me pergunto o que vou ou vamos fazer com ele, mas o que ele vai fazer de mim e de nós. Seja diante de uma obra escrita, de um tema, de uma imagem ou qualquer outro ponto de partida, é nessa condição que entramos em um processo de criação.

Tenho um forte vínculo com as raízes do Amok Teatro: Decroux e Artaud. Do ponto de vista da criação, o teatro de Étienne Decroux pode ser visto de diferentes perspectivas. No Amok, não procuramos afirmar a mímica corporal como uma arte separada do teatro de texto, mas como um modo de abordar o teatro, de pensar a cena e o ofício do ator. Decroux não foi somente o criador de uma técnica para o ator e para a atriz, foi também um “filósofo do movimento”. Toda sua obra traduz a paixão pela humanidade e a vontade de agir por um mundo melhor. A marca que ele deixou em seus discípulos vai muito além da técnica. Sou profundamente marcada por sua visão do teatro: o ator e a atriz no centro do ato teatral, tudo partindo deles e da cena vazia, o trabalho atoral como um ofício, e o teatro como uma artesanaria e como uma prática política, um modo de se colocar no mundo. A base em Decroux-Artaud me conduz na busca de um teatro como espaço de cerimônia e de manifestação da vida, não de sua cópia. Um teatro de intensidades e de memória; um lugar de aparições, não de aparências.

Os projetos nascem de diferentes motivações: um campo de pesquisa que queremos explorar, um livro que nos mobiliza, um tema urgente do mundo, uma imagem ou, simplesmente, um desejo de viagem. Definido o projeto, preparo um “texto-base”. No caso de uma criação, esse texto é uma estrutura provisória, composta por fragmentos de textos. No caso de uma obra já escrita, faço a primeira tradução e uma adaptação, também provisórias (o texto é reescrito ao

---

2 Coletivo sediado no Rio de Janeiro e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt. Fundado em 1998, caracteriza-se por projetos de investigação cênica em grupo, campo de ação onde acumula reconhecimentos para com seus esforços na investigação das práticas de atuação, da corporeidade e de uma cena de conotação cerimonial, inspirada no estudo das diferentes tradições e culturas, e que se amplia em ações para além das montagens. Nas palavras do grupo: “Além dos espetáculos, o Amok Teatro desenvolve uma intensa atividade pedagógica com ênfase na formação de atores, tendo constituído um método próprio de trabalho, difundido no Brasil e no estrangeiro. A companhia tem sede fixa no Rio de Janeiro desde 2003. A Casa do Amok é um espaço de criação e de treinamento que mantém, além das atividades da companhia, uma programação aberta, apoiando o trabalho de grupos e artistas de diferentes segmentos.” (AMOK TEATRO, 2023).

longo dos ensaios). Antes de iniciarmos o trabalho em sala de ensaio, partimos em busca de materiais: tecidos, objetos, músicas, instrumentos, imagens (fotografias, pinturas, filmes) e reunimos um acervo em torno do universo em que vamos trabalhar.

Com esses materiais, o texto e muita música, entramos na sala de ensaio com os atores, os músicos e a cena vazia. Esse acervo material inicial, que preparo com Stephane Brodt, funciona como uma porta de entrada para todos; provoca nossa imaginação, nossa sensibilidade; aponta uma direção e oferece pistas para o nosso caminhar. A entrada na sala de ensaio é uma passagem. Há uma formalidade que instaura um ambiente de trabalho absolutamente concentrado e íntimo.

O trabalho começa com os treinamentos do Amok e, à medida em que avançamos, buscamos os *treinamentos aplicados*, quer dizer, treinamentos específicos para alcançarmos uma determinada linguagem. A função do treinamento não é só técnica, é um processo que recobre muitos significados dentro do Grupo. O treinamento atua sobre a concentração e a atenção de todos e de todos com cada um. Esta noção de “estar junto” é essencial para a coesão do trabalho. O treinamento também aponta para o ator e para a atriz que seu trabalho não se apoia na apropriação psicológica de um papel, mas em sua apropriação física. A música é uma chave importante para o processo criativo e, frequentemente, começamos o trabalho com exercícios de canto e de “narrativa cantada”. A música religa e ajuda o ator e a atriz a se aproximarem de uma personagem, de uma situação ou de uma cultura. O treinamento e a música estão no coração do nosso trabalho.

Depois, partimos para as improvisações. Desde o primeiro dia, entramos no trabalho com tudo: figurinos, objetos, bonecos, luz, música. Buscamos imediatamente a viagem, a transposição, a teatralidade. Os processos de criação duram entre oito e doze meses, o que nos permite trabalhar sem preocupação com resultados imediatos. Temos o tempo de procurar, de acertar, de errar, de mudar de percurso, de pesquisar. O trânsito entre o treinamento e a criação é muito orgânico e constante ao longo de todo o processo. Não há “trabalho de mesa”, nem memorização prévia do texto ou montagens de cenas. Todo o processo é físico e sensível. Faço propostas e os atores e atrizes respondem com novas propostas. Experimentamos o texto, imagens de cena, sequências curtas. Os músicos trabalham em sala de ensaio quotidianamente com os atores e atrizes e, juntos, procuramos uma “dramaturgia sonora”. Tudo avança ao mesmo tempo, de dentro da cena.

Como diretora, meu papel é guiar a pesquisa e o trabalho criativo, mantendo atores e atrizes em estado de busca. Como eles e elas, me coloco em risco. Todas as propostas são experimentadas e, juntos, exploramos, encontramos, nos perdemos, caímos e nos levantamos. Por isso, é preciso uma relação de profunda confiança entre todos. À medida em que o trabalho avança, faço escolhas, edito e organizo o material criativo em torno de uma linguagem, que vai se definindo aos poucos e que deve ser precisa e eficaz.

Nesse percurso, conto com a parceria de um “mestre-ator”: Stephane Brodt é um ator-diretor com forte instinto cênico, um extraordinário domínio técnico e muito generoso com seus parceiros. Um “abridor de caminhos” para os atores e para a direção. Nossa cumplicidade é imensa. Concentramos juntos muitas funções: concepção do projeto, pesquisa, direção de atores, texto/dramaturgia, direção musical, criação de cenário, de figurinos e de maquiagem. Por um lado, temos o controle absoluto da criação e, por outro, os atores e atrizes contribuem e participam de tudo que envolve o espetáculo. O trabalho é o resultado de um esforço coletivo. O ator e a atriz não trabalham somente o seu papel, mas experimentam todos os papéis até que seja definido quem faz o quê. Todos seguem colaborando no desenvolvimento das personagens e das cenas, pois todos estão envolvidos com o todo. O figurino vai evoluindo junto com as personagens, pois é a sua pele, nascendo com ele, se movendo e envelhecendo com ele. O mesmo para os objetos que o ator e atriz manipulam, que se tornam um prolongamento do seu corpo. Em sala de ensaio, construímos acessórios, adereços, costuramos, pregamos, montamos e desmontamos. Trabalhamos com materiais e objetos verdadeiros, que evocam memórias, culturas. Entre o ator ou a atriz e a materialidade que os envolve se estabelece um vínculo sensível e forte, uma estrutura construída ao longo do tempo, resultado do suor de todos.

O espetáculo é um microcosmo que precisa encontrar seu equilíbrio e sua autonomia. Quando esse momento chega, o trabalho em sala de ensaio está concluído, e uma nova etapa se inicia: a apresentação com o público. O trabalho da direção, a partir daí, é ajustar o espetáculo, em função da sua relação com o público, e ajudar atores e atrizes a manterem o impulso da criação presente no espetáculo, que se repete a cada dia.

## 2 Uma trajetória pessoal pelas pedagogias do corpo

Comecei na pedagogia e na dança. Cursei Pedagogia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e trabalhei alguns anos com o método Paulo Freire. Como bailarina, fiz uma formação clássica e uma formação em Laban/Bartenieff. Estudei com Angel Vianna e fui sua assistente. Trabalhei com Jean-Marie Dubrul<sup>3</sup>; fiz parte da Cia. Aérea de Dança<sup>4</sup> e de grupos experimentais de dança contemporânea, que integravam a programação frenética e democrática do Circo Voador nos anos oitenta. Depois, fui para a Europa, fazer uma especialização no Laban Center de Londres; mas, no meio do caminho, encontrei Decroux. O que era para ser só algumas aulas, antes de ir para Londres, se tornou vários anos de imersão nessa tradição, em Paris. Decroux foi, para mim, a porta de entrada no teatro. Fiquei seis anos na Escola de Mímica Corporal Dramática e trabalhei no Théâtre de L’Ange Fou, companhia dirigida por Steven Wasson e Corinne

---

3 Pedagogo da dança e bailarino francês radicado no Rio de Janeiro, que desenvolveu uma metodologia de ensino própria. Ver em: Benjamin (2015).

4 Companhia profissional de dança sediada no Circo Voador, Rio de Janeiro, criada em 1985 pelo coreógrafo João Carlos Ramos. A Cia. apoiava-se em técnicas da dança contemporânea e na cultura popular do carioca e do brasileiro, tendo se tornado uma referência na dança até seu fim em 1996.

Soum, últimos assistentes de Decroux<sup>5</sup>. Mergulhei profundamente nesse teatro e acabei me tornando legatária dessa tradição. Nesse período, estudei também no Instituto de Estudos Teatrais - Paris III (Sorbonne Nouvelle). Lá, busquei um espaço para pensar o teatro de Decroux e acabei encontrando Jacques Pimpaneau, sinólogo, intelectual e diretor do antigo museu Kwok-On, em Paris, dedicado ao Teatro do Extremo Oriente. Ele tinha uma coleção impressionante de figurinos, marionetes e filmes, todo um acervo dos teatros do Oriente, e dava as suas aulas dentro do museu. Decroux me abriu as portas do teatro, e Pimpaneau me abriu as portas do Teatro do Extremo Oriente.

Conheci Stéphane Brodt, meu parceiro de trabalho e de vida, na escola de Decroux. Alguns anos depois, ele trabalhou com Ariane Mnouchkine, no Théâtre du Soleil. Foi lá que ele também entrou em contato com o teatro do Extremo Oriente. Então, além da Mímica Corporal, tínhamos esse interesse comum por um teatro de cerimônia, que não se funda sobre a tradição do texto, mas sobre a tradição do ator e da atriz. Estivemos na Indonésia, na Índia, em Myanmar; trabalhamos com mestres de diferentes tradições; mas foi em Bali que mergulhamos mais fundo. No início dos anos noventa, fomos quatro vezes para o interior da ilha e passamos longos períodos trabalhando com mestres do Topeng. Estudamos a dança, a escultura de máscara e a voz. Em Bali, vimos um teatro ritual, altamente formalizado e vibrante. Vimos uma “outra voz”, transfigurada, ponte entre mundos. Vimos também um outro corpo, o corpo-voz do ator e da atriz, “hieróglifo animado” (ARTAUD, 1984) que tanto impressionou Antonin Artaud. Essas viagens marcaram profundamente nosso universo poético.

Foi com essa bagagem que voltei ao Rio de Janeiro.

Nossa chegada no Brasil foi marcada pelo ensino. A direção surge para mim como consequência da pedagogia. O primeiro espetáculo que dirigi (com Stéphane) foi depois de um ano de formação com um grupo de atores de uma escola profissionalizante de teatro. *Memórias de Velho Mundo* (1996) foi uma criação sobre a tradição *clownesca* do início do século XX. Tornei-me diretora porque, antes, sou professora, e seguimos mergulhados na pedagogia, dividindo nossas aulas entre o Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

### 3 Um e mais um e tantos outros espetáculos

Em 1998, partimos para a criação do nosso primeiro espetáculo independente. Nos isolamos em um sítio, no interior do estado do Rio de Janeiro, e partimos para a criação de um monólogo, que pudesse apresentar a mímica corporal (MASCARENHAS, 2009), ainda desconhecida no Brasil naquela época. Dentre os diversos caminhos possíveis, escolhemos trabalhar com as cartas que Antonin Artaud escreveu a seu psiquiatra, o Doutor Ferdière, enquanto esteve internado no manicômio de Rodez (ARTAUD, 2017). As cartas são um diálogo desesperado de Artaud com o médico e, através dele, com toda a sociedade.

---

5 Ver em: <http://www.angefou.co.uk/>.

*Cartas de Rodez*<sup>6</sup> (1998) foi o espetáculo inaugural do Amok, e estabeleceu uma pesquisa que norteia meu trabalho criativo e pedagógico até hoje: a confrontação entre os teatros de Antonin Artaud e de Étienne Decroux. Esses dois homens da mesma geração, apesar de distantes, tinham muito em comum: o desejo de romper com um teatro de herança literária, a ideia de um corpo por onde caminha o pensamento, e uma abordagem do teatro como espaço cerimonial.



Fig. 1 - *Cartas de Rodez*, 1998. Direção de Ana Teixeira. Foto: Paulo Cruz. Arquivo do Amok Teatro.

A vida e a obra de Artaud são indissociáveis. Quanto mais mergulhávamos em suas cartas e textos, mais se revelava para nós a sua visão do teatro. Depois da experiência de internação psiquiátrica, entre 1937 e 1946, Artaud aprofunda e renova as ideias expostas em *O teatro e seu duplo* (1984). Se antes o teatro era para ele uma espécie de lugar onde se refaz a vida, depois de Rodez o teatro passa a ser também o lugar onde se refaz o corpo, conforme ele mesmo expõe, na última parte de *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1947). Acredito que Decroux oferece ferramentas concretas para a invenção desse novo corpo, livre dos automatismos que nos impossibilita de “dançar às avessas” (ARTAUD, 1975, p. 194). Já para Artaud, o corpo começa no órgão da voz. Ele tinha uma consciência muito grande da sua voz, pulsante e repleta de materialidade. Iniciamos uma pesquisa sobre a prática do grito e do sopro e desenvolvemos um treinamento a partir das *glossolalias*, que são práticas poéticas com uma língua inventada, onde a palavra é decomposta e recomposta artificialmente.

A partir deste estudo, fomos em busca do que Decroux chamava de uma “mímica vocal” (FELSENTHAL, 1967). Trabalhamos a materialidade da voz e suas ações: cavar, esculpir, pinçar, bater etc. Artaud jogou uma nova luz para meu caminho com Decroux e, ao mesmo tempo, ofereceu uma ponte que me

---

6 Ficha técnica: Autor: Antonin Artaud. Tradução: Lilian Escorel. Adaptação: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Direção: Ana Teixeira. Elenco: Stephane Brodt. Cenário: Ana Teixeira. Iluminação: Wilson Reiz e Stephane Brodt. Música: Charles Ives e Shostakovich. Produção: Amok Teatro.

permitiu ligar Decroux à experiência do teatro sagrado balinês. Esse encontro estruturou nosso teatro, o teatro do Amok: a busca por um rigor formal e uma intensidade que se manifestam no corpo/voz do ator e da atriz, lugar onde o teatro acontece.

Essa primeira experiência foi radical, provocando um grande impacto no público e em nós. Levamos o público para dentro de uma instituição psiquiátrica. De um lado, o Instituto Philippe Pinel iniciava seu programa de Hospital Dia, com os usuários saindo para a sociedade, e do outro, o espetáculo levava a sociedade para dentro do Pinel. *Cartas de Rodez* continua em repertório, de 1998 até hoje.

Meu segundo espetáculo no Amok também foi criado em retiro, no meio do mato, desta vez, com mais dois atores, integralmente dedicados ao trabalho, ao longo de um ano. *O Carrasco* (2001)<sup>7</sup> foi uma criação a partir do livro homônimo do escritor sueco Pär Lagerkvist (1988), com textos do próprio Lagerkvist, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa e Jean Genet. Com esse trabalho, recebemos o prêmio Governo do Estado do Rio de Janeiro de melhor espetáculo, o que nos possibilitou comprar uma sede para o Grupo, a Casa do Amok. A sede significou a garantia da nossa permanência e a continuidade do nosso trabalho de pesquisa. Significou também a certeza de podermos experimentar, formar, pesquisar e criar com total independência artística. Com a sede, nos instalamos no Rio; aumentamos o grupo integrando seis novos atores e um músico e mergulhamos em Shakespeare.



Fig. 2 - *O Carrasco*, 2001. Direção de Ana Teixeira. Foto: Lenise Pinheiro. Arquivo do Amok Teatro.

---

7 Ficha técnica: Texto: Ana Teixeira e Stephane Brodt, a partir de textos de Pär Lagerkvist, Ingmar Bergman e Jean Genet. Direção: Ana Teixeira. Elenco: Stephane Brodt. Renata Collaço e Marcus Pina. Cenário: Ana Teixeira. Figurinos, maquiagem e concepção de luz: Stephane Brodt. Luz (realização): Binho Schaefer. Produção: Amok Teatro / André Schmidt.



*Macbeth* (2004)<sup>8</sup> é uma adaptação da obra de Shakespeare, elaborada a partir da confluência de diversas culturas. Com o músico Carlos Bernardo, iniciamos um estudo sobre o *Pansori*, um teatro narrativo da Coreia do Sul, que transita entre a palavra falada e cantada. Começamos a trabalhar com as formas narrativas e o *gromelô*<sup>9</sup>. O canto se tornou a ponte entre o ator e o universo criativo e a música passou a ser um dos principais eixos do nosso trabalho. Esse processo de criação nos levou mais longe na pesquisa sobre a voz e consolidou nosso método de trabalho na formação e na direção de atores e atrizes.



Fig. 3 - *Macbeth*, 2004. Direção de Ana Teixeira. Foto de Ana Paula Albé. Arquivo do Amok Teatro.

*Macbeth* encerrou o Ciclo das Sombras, nosso primeiro tema de pesquisa cênica. Os três primeiros espetáculos do Amok fazem uma incursão no lado sombrio do ser humano, na sua parte desconhecida, temida e renegada. Exploramos a presença das sombras, associadas à morte, ao mal, ao crime e aos conflitos, e que se manifestam tanto na psique humana quanto na sociedade.

---

8 Ficha técnica: William Shakespeare. Concepção/adaptação: Stephane Brodt e Ana Teixeira. Direção e tradução: Ana Teixeira. Elenco: (Macbeth) Stephane Brodt. (Lady Macbeth) Ludmila Wischansky. (Duncan e Macduff) Marcus Pina. (Ross e Lennox) Gustavo Damasceno. (Banquo) Ricardo Damasceno. (Malcom) Breno Primo de Mello. (Servidor de Cena) Cassiano Gomes. (Seyton) Bruno de Oliveira. (Bruxa) Nívea Magno. Música (criação e interpretação): Carlos Bernardo. Iluminação Renato Machado. Cenário: Ana Teixeira. Figurino e maquiagem Stephane Brodt. Máscaras (Bali) Rei Duncan Ida Bagus Anom e Ross I Nyoman Setiawan. Escultura (cabeça) Miguel. Velhinho (concepção) e JFGS (execução).

9 Linguagem inventada, com configurações de sons, utilizada no universo teatral. Aproxima-se da blablação, empregada nos jogos de Viola Spolin (2006).

Em seguida, com o mesmo núcleo de atores e atrizes, dirigi um dos maiores desafios que já enfrentei: *Savina* (2006)<sup>10</sup>, um mergulho no universo dos Roms, a partir da obra do escritor cigano Matéo Maximoff. O espetáculo conta uma história de amor entre dois jovens, que desemboca numa tragédia provocada pelo descumprimento da palavra dada. Maximoff abriu uma passagem entre os mundos dos ciganos e dos *gadjés*<sup>11</sup>. Ele nos levou para dentro de um povo que nos interroga sobre a relação entre o individual e o coletivo, a posse e a liberdade. Foi uma viagem para um mundo desconhecido, com suas músicas, suas histórias, sua ética e sua língua.



Fig. 4 - *Savina*, 2006. Direção de Ana Teixeira. Foto: Ana Limp. Arquivo do Amok Teatro.

Antes de iniciarmos essa criação, fiz com o Stephane Brodt uma viagem para o Norte da Índia e fomos ao encontro de ciganos nômades. Da Índia, trouxemos tecidos, adereços, roupas e instrumentos musicais. Dois anos depois, entramos em sala de ensaio com esses materiais, junto com as histórias de Maximoff, músicas e dezenas de livros de fotos, e começamos o desafio de ir ao encontro do “outro”<sup>12</sup>. Experimentamos figurinos e maquiagens; fabricamos

---

10 Texto e concepção: Ana Teixeira e Stephane Brodt a partir da obra de Mateo Maximoff. Direção: Ana Teixeira. Elenco: Stephane Brodt, Gustavo Damasceno, Ludmila Wischansky, Nívea Magno, Breno Primo de Melo, Ricardo Damasceno, Cassiano Gomes, Kely Brito, Crianças Joana Brodt e Julia Limp. Música: Mintcho Garrammone. Iluminação: Renato Machado. Cenário: Ana Teixeira. Figurino: Stephane Brodt. Produção: Amok Teatro / André Schmidt.

11 Na cultura Romani, é a pessoa que não é um(a) cigano(a) étnico, ou que apesar de ser de origem Romani, não se comporta como tal.

12 Consideramos a alteridade no sentido das diferentes tradições e modos de vida e de expressão. Essa variedade pode ser discutida, por exemplo, por meio da Antropologia Teatral, segundo Eugênio Barba: “Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas”. (BARBA, 2009, p. 25).

tendas e carroças. A música e o canto e a língua romani foram fundamentais para essa difícil aproximação. Os atores e atrizes improvisavam em romani, explorando sua sonoridade e compondo uma língua cigana “de teatro” (uma mistura do romani com gromelô). Para se entenderem nessa língua, desenvolveram uma gestualidade precisa.

Esse processo de trabalho nos levou ao treinamento sobre a *linguagem afetiva*, onde trabalhamos a voz, com suas intenções, suas intensidades e sua corporalidade. O espetáculo acabou sendo bilíngue, transitando entre o português e o romani. Foi uma travessia difícil, um processo profundo e delicado de aproximação com o outro; mas no final os Roms estavam ali, se não em realidade, em memória. O espetáculo ultrapassou os limites do teatro e se estendeu para uma amizade afetuosa com a comunidade Rom. Fomos homenageados pela comunidade cigana brasileira através de suas lideranças, que considerou a peça uma expressão autêntica da cultura Rom, no ano internacional de luta contra o preconceito e integração desse povo. Com *Savina*, afirmamos o caráter transcultural da nossa linguagem.

Chegamos, assim, na “Trilogia da Guerra”, projeto que nasceu dos encontros que tive em 2006 com artistas de várias partes do mundo, em torno do tema “O Teatro em Tempos de Guerra”. Das conversas trocadas, surgiu a ideia de uma trajetória mais longa e mais ampla, envolvendo três criações. A partir daqui, começo a pensar a direção não somente em termos de espetáculo, mas de projeto, envolvendo diferentes ações. A Trilogia explorou a relação entre o teatro e o real, e trouxe três diferentes retratos da guerra, em três diferentes propostas de linguagem cênica. O projeto, que tem a violência como tema central, envolve, além de espetáculos, pesquisa de linguagem, pesquisa pedagógica, mais de cento e oitenta horas de debates, intercâmbios, uma publicação com autores convidados e muitas turnês, por sessenta e oito cidades do Brasil.

A primeira parte da “Trilogia da Guerra” é um espetáculo documentário, *O Dragão*<sup>13</sup> (2008), uma criação sobre o conflito entre israelenses e palestinos a partir de fatos e depoimentos reais. Colocamos em cena quatro personagens, dois palestinos e dois israelenses, que nos fazem ouvir vozes que pouco escutam. Eles revelam o interior das pessoas na experiência comum da dor, onde as diferenças não mais separam, mas religam. Quisemos quebrar a visão distanciada, da mídia e da análise dos especialistas, para fazer surgir personagens e, através do que eles veem e sentem, interrogar a realidade. Foi uma maneira de experimentar o encontro com “o outro”, que somente o teatro pode propor.

---

13      Ficha técnica: Direção: Ana Teixeira. Montagem do texto: Ana Teixeira/ Stephane Brodt. Elenco: Fabianna de Mello e Souza, Stephane Brodt, Kely Brito e Cassiano Gomes. Músicos: Carlos Bernardo e Beto Lemos. Criação musical: Carlos Bernardo. Assistente de direção: Kely Brito. Iluminação: Renato Machado. Cenário e Figurino: Stephane Brodt. Cenário: Ana Teixeira. Cenotécnica: Equipe Hélice-. Professora de árabe Samaher Omran Muhamed. Professora de hebraico Miriam Weitzman. Produção Amok Teatro e Galharufa Produções/Erick Ferraz



Fig. 5 – *O Dragão*, 2008. Direção de Ana Teixeira. Foto: Fernanda Ramos. Arquivo do Amok Teatro.

Dessa vez, o texto não veio da literatura, da dramaturgia ou do improviso, mas da vida real. Nos nutriu um volume enorme de depoimentos, entrevistas e documentos. Nesse processo, aprofundamos o trabalho sobre as línguas estrangeiras - estudamos o árabe e o hebraico - e mergulhamos no trabalho da narrativa cantada. O canto árabe e suas técnicas abriram mais possibilidade para a voz dos atores. No espetáculo, o canto tem valor de narrativa, contribuindo para contar a história, e o músico integra as cenas com a mesma importância que os atores e atrizes.

Seguimos com esse estudo do canto também na criação do segundo espetáculo da Trilogia, em que nos debruçamos sobre o *Konnakol* indiano e o canto persa. *Kabul* (2009)<sup>14</sup> é um drama existencial, que acontece em um Afeganistão traumatizado por anos de guerra e entregue à tirania dos fundamentalistas. O texto é baseado em depoimentos de mulheres da *Revolutionary Association of Women of Afghanistan - RAWA* e no livro *As Andorinhas de Cabul* (2006), do escritor argelino Yasmina Khadra. Mas, o ponto de partida mesmo foi uma imagem real: uma mulher coberta com uma burca azul, sendo executada publicamente no estádio de Cabul, em novembro de 1999. Essa imagem, feita a partir de um celular, correu o mundo e revelou um fato tão cruel quanto distante. Decidimos nos aproximar. Quem poderia ser a mulher por debaixo daquela burca? Qual o seu rosto? Qual a sua história? Levantamos o véu... O que contamos em Cabul poderia ser a história daquela mulher.

---

14 Ficha técnica: direção, texto e concepção: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Elenco: Fabianna de Mello e Souza | Sandra Alencar, Stephane Brodt, Kely Brito, Vanessa Dias, Marcus Pina e Gustavo Damasceno. Música: Beto Lemos (criação) | Rudá Brauns. Iluminação: Renato Machado. Figurino e cenário: Stephane Brodt e Ana Teixeira. Produção Amok Teatro e Galharufa Produções/Erick Ferraz.



Fig. 6 - *Kabul*, 2009. Direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Foto: Andreia Teixeira. Arquivo do Amok Teatro.

A guerra, no espetáculo, é vista através da intimidade de dois casais, que refletem o martírio de um povo marcado pela violência e pela opressão. Quatro rostos da guerra, quatro retratos de um Afeganistão visto de dentro das casas, por detrás dos véus e das cortinas. Para além das fronteiras geográficas ou culturais, o que está em jogo é o ser humano diante da violência de seu tempo. E foi para além de nossas fronteiras que levamos *Kabul*. Estivemos no Festival de Edimburgo, na Escócia, e de lá o espetáculo foi selecionado para abrir o Edinburgh Fringe Showcase, de Xangai (China), em 2014; uma seleção do que foi considerado o melhor e mais inovador no Festival de Edimburgo. Seguimos em turnê por Pequim, Nanquim, Shenzhen, Wuhan e Hangzhou. Essa experiência me trouxe, mais uma vez, a certeza de que o teatro é uma terra sem fronteiras, onde podemos reafirmar a nossa humanidade.

A última parte da “Trilogia da Guerra” foi *Histórias de Família* (2012)<sup>15</sup>, uma adaptação do texto da dramaturga sérvia Biljana Srbljanovic (2002). Encaramos, então, a confusão na qual a antiga Iugoslávia mergulhou, sob a liderança de pessoas cuja ideologia levou toda a região dos Balcãs à barbárie e à destruição. No espetáculo, quatro crianças brincam de família, reproduzindo o comportamento delirante de adultos desorientados. A violência das brincadeiras substitui a violência dos combates e revela a lógica da guerra. Para falar de uma sociedade saturada de ódio, Srbljanovic escolheu o absurdo. Ela nos convida a olhar a guerra através do lúdico e do derrisório, e a ver o teatro como o lugar onde os adultos continuam a fazer aquilo que fazem as crianças: produzir jogo.

---

15 Texto: Biljana Srbljanovic. Direção e Adaptação: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Tradução: Ana Teixeira e Jadrana Andjelic. Elenco: Stephane Brodt, Rosana Barros, Vanessa Dias, Bruce Araújo. Iluminação: Renato Machado. Figurino e objetos: Stephane Brodt. Cenário: Ana Teixeira. Confeção da lousa e piso Manoel Puoci. Produção: Amok Teatro / Eric Ferraz.

Marcando bem a diferença entre o infantil e a infância, dialogamos com o texto de Srbljanovic levando em conta nossas visões, nossa cultura e nossos questionamentos sobre o teatro e a realidade. O desafio era imenso: atores adultos fazendo crianças brincando de ser adultos. Para abordar essa difícil proposta, nos apoiamos numa versão própria de um “atletismo afetivo”, trabalho que desenvolvemos logo antes de iniciarmos o processo de criação.



Fig 7. - *Histórias de Família*, 2012. Direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Foto: Rafael Saes. Arquivo do Amok Teatro.

#### 4 O que seria um método do Amok?

Junto com o Stephane Brodt e um pequeno grupo de atores e atrizes, ao longo de um ano, dirigi um processo de pesquisa que visava estruturar os treinamentos do Amok em um método. Nesse período, retomamos o estudo do corpo e começamos uma desmontagem da mímica corporal de Decroux. Isolamos a técnica; extraímos os fundamentos e começamos a explorar o que chamamos de “atletismo afetivo”: procuramos desenvolver uma disciplina para que o ator e a atriz trabalhem os estados emocionais através de exercícios, independentemente de uma situação. Definimos, então, cinco estados emocionais, que os atores e atrizes exploram a partir da noção de “fluxo”. A emoção é trabalhada como uma qualidade energética, e não como um processo psíquico. Toda a abordagem neste trabalho é física, aplicando a ideia artaudiana de uma emoção que se imprime na matéria (QUILICI, 2002).

Os estados emocionais promovem pulsões orgânicas fortes, que geram um fluxo de energia. Essa energia se traduz em movimento. A mímica corporal de Decroux dialoga com esse trabalho, oferecendo ferramentas muito concretas

para a manifestação desse corpo afetivo. Da “semente do estado” ao “estado primitivo” (MASCARENHAS, 2009), o corpo se torna potência, fluxo e intensidade. Incluímos também neste trabalho a voz, que se impregna dessa energia afetiva.

Pouco a pouco, estruturamos esses exercícios em um método, que chamamos de “treinamento-improvisação”. Esse método se organiza em torno de cinco enfoques: corpo, voz, emoção, imaginação e personagem (o caminho em direção ao “outro”<sup>16</sup>). Em todas essas disciplinas, o treinamento propõe uma abordagem específica da improvisação no trabalho atoral, concebida como um caminho onde se articula técnica e pulsão orgânica. Então, se falo sobre essa pesquisa, é porque é impossível dissociar meus percursos como diretora, pedagoga e pesquisadora da arte atoral.

Com um método de trabalho próprio e estruturado, partimos para um novo e ousado ciclo de trabalho, onde formação e criação estiveram ainda mais ligadas. O “Ciclo da África” é um projeto que se debruça sobre as formas narrativas, tendo o continente africano como principal referência e fonte de inspiração. O projeto, que tem o deslocamento como tema central, envolveu mais de duzentas e sessenta horas de formação, pesquisa, intercâmbios, criação e ações educativas em comunidades quilombolas.

Começamos com *Salina – a Última Vértebra* (2015)<sup>17</sup>, baseado na obra do escritor e dramaturgo francês Laurent Gaudé (2009). O processo de criação começou com um convite a atrizes e atores negros de diversas regiões da cidade e periferia, para participarem de um processo de formação intensivo no Amok Teatro. Atores, atrizes e estudantes de teatro vieram de todas as partes do Rio de Janeiro: Zona Norte, Zona Sul, Zona Oeste, Baixada Fluminense, Niterói e São Gonçalo. Durante as oficinas, a Casa do Amok foi um espaço de convergência, de encontros e diálogos intensos. Em seguida, um grupo de vinte atores e atrizes seguiu para as oficinas de intercâmbio. A primeira delas, foi com Mestre Jorge Antônio dos Santos, Mestre de Tambor do Congado dos Arturos (MG), que além de nos ensinar os cantos e os ritmos do Congado, transmitiu a religiosidade e a ancestralidade que permeiam o Congado e o modo de vida dos Arturos. A segunda, com o grupo Hodi, uma associação cultural em Maputo, Moçambique, que trabalha com pesquisa, preservação e divulgação de danças, ritmos e instrumentos tradicionais africanos. Desse processo de formação e de imersão em África, dez atores e atrizes seguiram para a criação do espetáculo.

---

16 Aqui, entendido também como a criação de um outro imaginário, convencionado como uma personagem.

17 Ficha técnica: Texto: Laurent Gaudé. Direção: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Elenco: Ariane Hime, Cridemar Aquino, Graciana Valladares, Luciana Lopes, Reinaldo Junior, Robson Freire, Sergio Ricardo Loureiro, Sol Miranda, Tatiana Tibúrcio, Thiago Catarino. Música: Fábio Simões Soares. Assistência de direção: Vanessa Dias. Luz: Renato Machado. Coreografias Tatiana Tibúrcio. Figurino e Cenário: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Confeção de bonecos Maria Adélia. Confeção de instrumentos Fábio Simões Soares. Tradução: Ana Teixeira. Revisão do Texto: Sol Miranda. Intercâmbio: Mestre Jorge Antônio dos Santos, Márcio Antônio dos Santos e Fabiano Melo da Luz (Congado dos Arturos/MG) e Grupo Hodi de Moçambique. Produção: Amok Teatro e Eureka Ideias/Sonia Dantas.

Continuamos investigando as formas narrativas, com texto, canto, dança dos orixás (sob a orientação da atriz e coreógrafa Tatiana Tibúrcio) e música (com a colaboração do músico e pesquisador Fábio Mukánya Simões).



Fig. 8 - *Salina - A Última Vértebra*, 2015. Direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Foto: Daniel Barboza. Arquivo do Amok Teatro.

Mergulhamos em uma África ancestral, para contar uma história atemporal sobre ódio e perdão. *Salina – A Última Vértebra*, é uma travessia iniciática, que conta a saga de Salina, uma jovem casada à força e violada pelo marido. Acusada de assassinato, ela é banida e exilada no deserto, onde alimenta sua vingança. O espetáculo é resultado de um encontro repleto de aprendizados e questionamentos, de uma viagem coletiva e plural. Gaudé nos levou para uma África épica e nos ofereceu uma obra tão humana quanto desmedida. Entramos no tema do ódio e do perdão em um processo de trabalho intenso, profundo e apaixonado. Recriamos um continente imaginário, elaborado lentamente a partir da imaginação de todos e de todas, e de um crescente sentido de ancestralidade. Construímos um território simbólico e extremamente ritualizado, resultado da confluência de diversas culturas de raiz africana e das diferentes visões e trocas que aconteceram no decorrer desse processo. *Salina* é uma gira; nosso espetáculo que leva mais longe a ideia do teatro como espaço mítico-ritual. Tudo em *Salina* é deslocamento. Deslocamento do olhar que se pousa sobre o signo negro em cena. Deslocamento do espaço-tempo cotidiano para o espaço-tempo mítico. Deslocamento ao pé da letra: levamos o espetáculo do centro às periferias; para festivais, para capitais e interiores; apresentamos em um quilombo e instalamos nosso terreiro até mesmo na China, em duas turnês extraordinárias.



A outra parte dessa trajetória é *Os Cadernos de Kindzu* (2016)<sup>18</sup>, baseado na obra *Terra Sonâmbula* (2016), do escritor moçambicano Mia Couto. *Salina e Kindzu* trazem duas visões diferentes sobre o mesmo continente: enquanto o primeiro mergulha em uma África ancestral, o segundo faz uma incursão na África pós-colonial. O espetáculo conta a trajetória do jovem Kindzu, que para fugir das atrocidades de uma guerra civil, deixa sua vila e parte para uma viagem iniciática. Nela, encontra outros fugitivos, refugiados e personagens repletos de humanidade. Durante oito meses, mergulhamos na obra de Mia Couto, não com o objetivo de buscar a tradução cênica do livro, mas com a abertura de quem busca um diálogo criativo. Como o menino Muidinga e o velho Tuahir, da obra original, nos deixamos levar pelos doze cadernos que compõem o diário de Kindzu, e trilhamos a via das narrativas, que revelam as dimensões onírica e mítica da existência como formas de resistir à violência.



Fig. 9 - *Os cadernos de Kindzu*, 2019. Direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Foto: Daniel Barboza. Arquivo do Amok Teatro.

Ao longo desse processo, uma nova trajetória foi se construindo para Kindzu, porém não nos afastamos da escrita de Mia Couto, da sua riqueza poética e de suas imagens, inspiradas na cultura oral africana. Nos deixamos levar por essa língua tão particular desse autor moçambicano, que ultrapassa as normas gramaticais e se “africaniza”, nos envolvendo no mundo pulsante das histórias. Exploramos essas narrativas com diferentes sonoridades do português, passeando pelos sotaques de Moçambique, do Brasil e de Portugal. O que buscamos foi,

18 Ficha técnica: Direção, Cenário e Figurino: Ana Teixeira e Stéphane Brodt. Assistente de direção: Sandra Alencar. Elenco: Graciana Valladares, Gustavo Damasceno, Juliana Luciana Lopes, Tatiana Tibúrcio, Sergio Ricardo Loureiro, Stephane Brodt, Thiago Catarino e Vanessa Dias. Luz: Renato Machado. Direção musical: Stéphane Brodt. Música (Criação e Interpretação): elenco. Cenotécnico: Beto de Almeida. Produção: Amok Teatro e Eureka Ideias/Sonia Dantas.

simplesmente, contar uma história: existe algo muito antigo nisso, como um procedimento arcaico. Lembrar, reviver, compartilhar. Essa tem sido, para nós, a raiz do teatro.

Essa experiência com a África nos conduziu à pesquisa atual, O “Ciclo das Mulheres”. O olhar, agora, se coloca sobre o universo feminino, para explorar o teatro como espaço de produção de saúde. Abordamos temas universais a partir dos vínculos e das relações de intimidade, movidos por uma espécie de nostalgia do humano. Esse caminho começa com um espetáculo de “transição”, *Jogo de Damas* (2019)<sup>19</sup>, uma incursão no universo de Samuel Beckett e do compositor estoniano Arvo Pärt. Trata-se de um ensaio sobre a solidão e a condição humana face à finitude do corpo, do mundo e da vida; sobre o medo da morte e a morte dos sonhos.



Fig. 10 - *O Jogo de Damas*, 2019. Direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Foto: Daniel Barboza. Arquivo do Amok Teatro.

Esse trabalho é resultado de um estudo dos atores Stephane Brodt e Gustavo Damasceno sobre as personagens femininas de *Ricardo III*, de Shakespeare (2016). Em uma segunda etapa do trabalho, os atores confrontaram esse estudo a outros contextos, e chegaram a *Fim de Partida*, de Beckett (2002). Inspirados em suas próprias mães - duas velhas mulheres que enfrentam as dificuldades da senilidade com suas dores, medos e solidão - os atores entraram no tema da velhice e da morte. O universo de Beckett foi atravessado por essa abordagem,

---

19 Ficha técnica: Texto Stephane Brodt [a partir da obra *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett]. Elenco: Gustavo Damasceno e Stephane Brodt. Direção: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Assistente de direção: Julia Limp. Iluminação: Renato Machado. Música: Arvo Pärt. Edição de som: Gabriel Petit. Cenário e figurino: Stephane Brodt. Cenotécnico: Beto de Almeida. Produção executiva: Gabriel Garcia. Direção de Produção: Amok Teatro e Sonia Dantas.

e o *Fim de Partida* tornou-se um *Jogo de Damas*, espetáculo que coloca em cena duas velhas reclusas, que sofrem com a escassez de alimentos, remédios, sonhos e ideais, em um mundo apocalíptico.

Abrir um ciclo sobre a temática das mulheres com dois atores homens significou afirmar o teatro como espaço de alteridade, ou um convite a colocar-se no lugar do outro e ao diálogo.

O “Ciclo das Mulheres” continua com *Bordados* (2020)<sup>20</sup>. O espetáculo convida o público para seguir um momento de conversa entre seis mulheres árabes e mergulhar na intimidade de relatos compartilhados ao longo de uma sessão de chá. Elas contam histórias e tecem diálogos, compostos por vozes de pessoas comuns, das mais diferentes origens e culturas do planeta. São relatos simples de importantes momentos da vida. O texto é baseado em entrevistas reunidas no documentário *7 Bilhões de Outros* (2011), de Yann Arthus-Bertrand. O documentarista percorreu o mundo para tentar responder à questão: “O que nos torna humanos?”. Seleccionei depoimentos sobre o amor, a felicidade e o sentido da vida. Com as atrizes, desenvolvemos personagens para encarnar essas tantas memórias. Costuramos os relatos, colocando essas diferentes vozes em diálogo.

Para que uma conversa aconteça, é preciso o encontro, a presença aqui e agora. A comunicação mediada pelas novas tecnologias não contempla a necessidade que temos de nos comunicar olhando nos olhos. É desse modo que podemos ser tocados pelas emoções que afloram quando estamos falando e ouvindo, frente a frente, em tempo real. Conversar é um ato de afeto e um ato político; antídoto contra a solidão e contra as (o)pressões da vida. É nessa perspectiva de encontro e compartilhamento de experiências que convidamos mulheres do público a estar em volta da cena, incluídas nessa sessão de chá. O que buscamos é uma experiência de acolhimento, como medida de promoção de saúde coletiva.

*Bordados* estreou em março de 2020, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Depois das três primeiras apresentações, a temporada foi suspensa, em razão da pandemia de Covid. Cenário, figurinos, luzes e instrumentos aguardaram, no teatro vazio, o retorno dos artistas e do público nas apresentações presenciais.

---

20 Ficha técnica: Direção: Ana Teixeira e Stephane Brodt. Elenco: Carmen Frenzel, Flávia Lopes, Jacyan Castilho, Sandra Alencar, Vanessa Dias, Vania Santos. Texto: Ana Teixeira. Iluminação: Renato Machado. Assistente de direção: Gustavo Damasceno. Cenário, Figurino e Direção Musical: Stephane Brodt. Música off: Rudá Brauns (criação e interpretação). Música em cena: Vanessa Dias (criação). Edição de som: Gabriel Petit. Cenotécnico: Beto de Almeida. Produção executiva: Gabriel Garcia e Lucas Petidmange. Direção de Produção: Amok Teatro e Sonia Dantas.



Fig. 11 - *Bordados*, 2020. Direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Foto: Renato Mangolin. Arquivo do Amok Teatro.

Ao longo desse período, em que a vida foi suspensa, meu trabalho se voltou para a memória e para um novo campo de experiência: Da direção de espetáculos, passei para a direção de projetos, e para a direção de uma exposição-teatro. O projeto *Corpo e Espaço – Entre o Visível e o Secreto\**, uma exposição de figurinos, objetos de cena, instrumentos musicais e instalações cenográficas, reúne mais de cento e sessenta peças de onze espetáculos, cinco instalações cenográficas e peças de acervo. Trata-se de uma experiência do teatro através da imersão nos elementos materiais que compõem o universo cênico; um olhar sobre o corpo do ator e da atriz a partir de seu invólucro (o figurino), e um olhar sobre o espaço cênico a partir dos objetos, da luz e dos sons que o delimitam. Aqui, proponho fragmentar a cena, isolar as partes e colocar o olhar sobre o detalhe, desvendando o processo da criação e a riqueza dos materiais que integram cada composição. Por trás dos figurinos, dos cenários e das músicas, existe um constante diálogo entre diferentes culturas. Cada espetáculo envolve uma pesquisa de materiais e objetos usados, extraídos do cotidiano e carregados de memória, e que, integrados em uma composição dramática, são ressignificados. O agenciamento material da cena cumpre um papel central na instauração do teatro cerimonial que caracteriza o trabalho do Amok.

Nessa exposição, esvazio o teatro do ator e da atriz, mas não dos fantasmas. O figurino sem o ator e a atriz é um corpo desprovido de sua substância. Ele provoca o encantamento da máscara teatral (o travestimento), sem perder sua dimensão fantasmagórica. O figurino, assim, torna-se um relicário teatral, que carrega a tensão do “entre dois”: manifestação da presença do personagem/ator/atriz e da sua ausência.

Já o espaço cênico é um lugar de rito e passagem. Não penso em espaço em termos de volumes, mas dos objetos, portadores de memórias, e da relação espacial que estabelecemos com o público. Um espaço de cerimônia habitado

pelo tempo e um agenciamento material, que evoca mundos e histórias. A música, elemento imaterial da cena, instala o espaço sonoro, e o próprio instrumento se configura como objeto cênico.

Esse novo projeto é uma experiência do teatro a partir da cena fragmentada; uma releitura das criações e do universo, que me acompanha nessa caminhada de quase vinte e cinco anos. É um momento de profunda reflexão e afirmação de uma identidade artística; ou a tentativa de traduzir, por outro caminho, essa busca de um “teatro das aparições”, que se opõe ao “teatro das aparências”. Recorro aos dois elementos fundadores do teatro - o corpo e o espaço - para, através dos seus elementos materiais, evocar a presença dos ausentes; os tantos ausentes que carregamos ao longo dessa pandemia. É a exposição do meu teatro, com seus meios, suas ferramentas e seus processos, traduzindo minha busca dedicada à memória, que traz para a luz da cena, histórias, povos e mundos que, pouco a pouco, se extinguem. Esse teatro existe para nos lembrar da morte; para nos ajudar a superá-la coletivamente e para saudar a vida.

## 5 O resgate da história da diretora de um grupo de pesquisa

Se fosse possível selecionar os “melhores momentos de minhas obras”, em primeiro lugar, evocaria o primeiro passo, *Memórias do Velho Mundo*, resultado de um encontro intenso com um grupo de atores recém-formados e de uma pesquisa apaixonada sobre a tradição *clownesca*. Essa foi minha iniciação; o primeiro esboço de uma utopia teatral; a primeira tradução de nossas referências, escolas, poéticas e claro, fantasmas. Esse primeiro passo foi como um “Prólogo”.

A caminhada, propriamente, seguiu em “Cinco Atos”, junto ao Amok Teatro: o “Ciclo da Sombra, Savina”, a “Trilogia da Guerra”, “O Ciclo da África” e o “Ciclo das Mulheres”. Essa viagem inclui também um “Apêndice”, com *O Dibuk*, de An-Ski (2000), realizado com um grupo de alunos e alunas formados, e *Agreste Malvarosa*, de Newton Moreno (2009); sendo esses dois espetáculos realizados fora do Amok.

Nossos projetos têm vida longa, em média cinco anos; mas alguns duram dez e até mesmo vinte e dois anos. Cada um representa tantas histórias, aventuras e desventuras, encontros e viagens. Destaco momentos marcantes e feitos mais significativos de cada um desses “Atos”.

O primeiro espetáculo que dirigi no Amok foi um momento de separação em relação aos meus mestres, e o início da minha própria estrada. Separar-se de um mestre não é fácil; é um processo delicado. O trabalho com *Cartas de Rodez* foi determinante para a trajetória do Amok, e lançou as bases de uma pesquisa que vem guiando meu trabalho ao longo dos últimos vinte e três anos. Além disso, voltar ao meu país e receber o reconhecimento que tivemos do público e da crítica, foi fortalecedor. O Prêmio Shell que recebi pela direção de *Cartas de Rodez* foi, assim, duplamente significativo: para além de uma conquista pessoal, foi o reconhecimento da competência de uma mulher na posição de diretora. Fui a primeira mulher a ganhar esse prêmio na categoria de direção, num prêmio

que já existia há dez anos. Sem dúvida, muitas coisas mudaram de lá para cá, mas naquela época havia muito preconceito - de atores, de técnicos, de patrocinadores - em relação a uma mulher na direção de um projeto. Ainda há.

Com *Savina* e a imersão no mundo Rom, vivi uma das experiências mais intensas de aproximação que o teatro pode oferecer. Recebemos muitos ciganos nas plateias, surpresos e emocionados, compartilhando memórias de suas tribos, de seus avós. Fomos carinhosamente acolhidos pela comunidade e por suas lideranças. Em um certo 24 de março, dia de Santa Sara Kali, padroeira do povo cigano, recebemos o convite de uma liderança *Kalderash* para levarmos nossas personagens para uma cerimônia no assentamento da Santa, no Rio de Janeiro. Contestei: para mim, as personagens só existiam no teatro, não na vida real. Mas não tive escolha; era uma convocação. Nos preparamos, e fomos para uma cerimônia religiosa, a céu aberto. Havia ciganos, moradores de rua e convidados *gadjes*. Num dado momento, nós, ciganos (de teatro) começamos a tocar e a dançar em volta da fogueira. Os ciganos (da vida) se juntaram à nossa performance, nos desafiando nas danças e nos cantos. Foi uma experiência inesquecível, de magia e transformação. Entre o sagrado e o profano. As fronteiras entre o teatro e a vida se dissolveram totalmente.

Em *O Dragão*, vivemos o desafio de entrar no tema da guerra, no teatro documentário, e na abertura de um projeto de trilogia sobre um campo tão delicado. O espetáculo foi apresentado em sessenta e oito cidades do Brasil, a maior parte das vezes, acompanhado de debates com todo o tipo de público. Tivemos encontros com comunidades específicas (judeus, refugiados e palestinos); momentos de escuta, de empatia, de trocas emocionantes entre as experiências do palco e as experiências da vida. Trocas entre a experiência das guerras distantes e das nossas guerras urbanas.

Seguimos com *Kabul*, que nos levou pela primeira vez até a China. A experiência de sensibilizar o público chinês com um espetáculo sobre o Afeganistão, apresentado por um grupo brasileiro, é ingressar - como diria Ariane Mnouchkine - no país do teatro (FÉRAL, 2021). A primeira turnê na China foi um enorme passo e o início de uma sólida amizade entre o Amok Teatro e o N-Theater. O espetáculo teve um grande impacto junto ao público chinês, pouco acostumado com o nosso modo de tratar a temática política em cena. Voltamos para a China regularmente; conquistamos um público no país e levamos nosso método de trabalho (*Treinamento-Improvisação*) para atores e atrizes na Universidade de Pequim e em teatros e festivais de diversas cidades.

*Salina – A Última Vértebra* foi o projeto que manteve a relação mais estreita entre formação e criação e que, de certa forma, consolidou nosso método pedagógico. Foi também o projeto que explorou mais profundamente a relação entre teatro e rito. Mas, para além do projeto artístico-pedagógico, representou uma intensa experiência de África, e o desafio de dirigir um projeto interracial no Brasil. Apresentamos em capitais e interiores, centros e periferias, no Brasil e na China. Apresentamos a céu aberto, no Quilombo do Bracuí, no estado do Rio de Janeiro, em plena mata Atlântica, para uma comunidade que pela primeira vez assistia teatro. Esse projeto foi uma aventura humana e artística

extraordinária. Ao mesmo tempo, deixou marcas dolorosas; vivências de feridas abertas do racismo e de um país adoecido pelo ódio. A última apresentação de *Salina* foi em Pequim, na China, no dia em que comemoramos vinte anos do Amok Teatro. Depois da apresentação, com o público na plateia, os atores e atrizes ainda no palco, vestidos com as personagens, fui pega de surpresa e recebi uma homenagem emocionante, em uma cerimônia que incluía atores, atrizes, público e organizadores. Todos tão diferentes, mas tão familiares. O teatro pode construir pontes.

O último ato traz a experiência de *Bordados*. Essa vivência, de extrema doçura e delicadeza, em todas as etapas do processo, foi suspensa. Estreamos junto com a chegada do vírus. No terceiro dia de apresentação, como sempre, acompanhei o espetáculo num canto da plateia. Nesse dia, olhei para o teatro, a cena, as atrizes, o público de mulheres tomando o chá em volta do palco, o público em geral e a técnica. Olhei para todo o teatro e fui invadida por um sentimento de nostalgia, a sensação de olhar para aquilo, como se olhasse uma velha fotografia. Depois da apresentação, recebemos a confirmação da notícia: entraríamos em quarentena, e o teatro seria fechado. Todos saíram e fui a última a ficar no teatro. Fechei os camarins; verifiquei o material deixado na cena vazia e tranquei as portas do teatro. Muitas vezes essa imagem volta à minha memória: a chave girando na porta do Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Saí deste lugar, que é como uma segunda casa para mim, sem saber quando iria voltar.

## 6 Parcerias de palco e de vida

Minha parceria mais importante no teatro é também minha maior parceria de vida: Stephane Brodt e eu temos raízes em comum no teatro *de* Étienne Decroux e no teatro sagrado balinês. Mas não só isso. Sonhamos juntos uma utopia teatral, à qual chamamos Amok. Dividimos uma trajetória, poéticas, alegrias e dores de nos entregarmos a fundo a uma experiência de teatro, que procura refazer a vida com mais sentidos e mais intensidade. Temos uma profunda cumplicidade. Temos um gosto pela “viagem”, pelos objetos verdadeiros e pela diversidade humana; por um teatro que se coloca no lugar do outro e que nos aproxima dos fantasmas. Um teatro habitado pelo tempo e pela memória. Nosso trabalho se dá na semelhança e no atrito, porque somos ao mesmo tempo muito diferentes. Ele, homem e eu, mulher; ele francês e eu brasileira. Ele, caos e eu, ordem; ele, ordem e eu, caos.

Nesse caminho sonhado a dois, muitos se juntaram. Alguns foram; outros, ainda são parceiros muito importantes. A começar pelas atrizes Renata Collaço, Kely Brito e Vanessa Dias, mulheres dedicadas e incansáveis, a quem devemos uma enorme contribuição para nossas pesquisas pedagógicas. Com o total domínio das nossas ferramentas de trabalho, elas se tornaram referência para muitos que chegaram depois. Fabianna de Mello e Souza, da mesma escola que Stephane Brodt, o Théâtre du Soleil, trouxe muita força e cumplicidade para

enfrentarmos a “Trilogia da Guerra”. Também os atores Marcus Pina, que nos acompanhou nos primeiros passos, e Gustavo Damasceno, que nos acompanha há tantos anos e com quem vivemos tantas aventuras teatrais pelo mundo.

Os músicos Carlos Bernardo, Beto Lemos, Fabio Mukanya Simões e Rudá Brauns também são parceiros fundamentais. Sem a disposição deles para estar no teatro, à serviço do teatro, em aprendizado com o teatro, não teria sido possível desenvolver o trabalho que fizemos com a música no Amok.

De fora da cena, mas totalmente conectado com ela, contamos com o iluminador Renato Machado, parceiro de tantos anos, com seu enorme talento, sensibilidade e disponibilidade para procurar conosco, sem medo de se perder. Ele é a luz do Amok.

Para terminar, nomeio duas parcerias, das quais me orgulho muito: Crystal Deng, do N-Theater, de Pequim, que nos abriu as portas da China, e o Centro Cultural Banco do Brasil. A história do Amok Teatro está muito ligada ao CCBB do Rio. Dos onze espetáculos do grupo, oito foram apresentados lá, sendo cinco produções e estreias, além da nossa exposição. Nossa trajetória não teria sido a mesma, sem a confiança de parceiros e parceiras que acreditaram na força e na importância do trabalho continuado das companhias teatrais.

## 7 Conclusão

Penso a criação a partir de projetos que envolvem espetáculos, mas que envolvem também ações que se imprimem na vida.

O espetáculo é o ponto mais longe que pudemos chegar dentro de um tempo determinado. Só consigo avançar mantendo-me próxima daquilo que me mobiliza, desde o início.

Meu trabalho é, justamente, comunicar e inspirar o grupo, mantendo vivo o que nos impulsiona. Diria, então, que nunca me separo daquilo que me mobiliza desde o início. Não é uma avaliação que faço ao final, mas a condição mesmo do avançar. Podemos mudar completamente a história, o projeto e o espetáculo (como já aconteceu inúmeras vezes), mas isso acontece, justamente, porque nos mantemos firmemente conectados aos nossos propósitos originais.

A criação é um caminho desconhecido desde o início. O que nos mobiliza é o sonho.



## Referências

- AMOK TEATRO. Amok Teatro, 2023. Disponível em: <https://www.amokteatro.com.br/amok-teatro>. Acesso em: 12 out. 2023.
- AN-SKI, Sch. *O Dibuk*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Seleção, organização e prefácio de Ana Kiffer. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *'Para Acabar de Vez Com o Juízo de Deus' e o Teatro da Crueldade*. Lisboa: Ed. & Etc., 1975.
- ARTHUS-BERTRAND, Yann. *Human*. França: Humankind Production, 2015.
- \_\_\_\_\_; D'ORGEVAL, Sibylle; ROUGET-LUCHAIRE, Baptiste. *Sete bilhões de outros*. França, 2003.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BENJAMIN, Beto. Bate papo com Jean-Marie Dubrul, professor de alongamento e ballet da Sauer Danças. *Nunca se sabe*. 15 de Janeiro de 2015. Disponível em: <https://nuncasesabe.com/2015/01/15/bate-papo-com-jean-marie-dubrul-professor-de-alongamento-e-ballet-da-sauer-dancas/>. Acesso em: 20 mai. 2023.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FELSENTHAL, Stefan. *Étienne Decroux in Amsterdam*. 40 min. zwart/wit, Frans gesproken, Nederlands ondertiteld, 1967. Disponível em: <https://vimeo.com/492433931>. Acesso em: 06 jul. 2023.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Edições SESC, 2021.
- GAUDÉ, Laurent. *Salina*. Paris: Magnard, 2009.
- KHADRA, Yasmina. *Andorinhas de Cabul*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. São Paulo: Sá, 2006.
- LAGERKVIST, Pär. *Le Bourreau*. Paris: Éditions Stock, 1988.
- MASCARENHAS, George. A origem da mímica corporal. Uma entrevista com Etienne Decroux. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 4, n. 2, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/2044>. Acesso em: 7 jul. 2023.

MORENO, Newton. Agreste (Malvarosa). *Sala Preta*, São Paulo, n. 4, p. 97-104. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v4i0p97-104>. Acesso em: 20 mai. 2023.

QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. *Sala Preta*, São Paulo, 2, p. 96-102. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p96-102>. Acesso em: 06 jul. 2023.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. In: William Shakespeare – Teatro completo. Vol. 3: Peças históricas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016, p. 1055-1207.

\_\_\_\_\_. *Macbeth*. São Paulo: Editora Paz e terra, 1996.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais – o fichário de Viola Spolin*. Trad. Ingrid D. Koudela. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

SRBLJANOVIC, Biljana. *Histoires de famille*. Trad. Michel Bataillon. Ubavka Zaric, Paris: L'Arche, 2002.

**Submetido em: 07/07/2023**

**Aceito em: 06/10/2023**