

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM HISTÓRIA

A TEATRALIDADE NA OBRA DE SIRON FRANCO: uma relação entre
História, Teatro e Artes Plásticas (1988 a 1999)

LUIZ DAVI VIEIRA GONÇALVES

GOIÂNIA
2012

Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Mestrado em História

**A Teatralidade na Obra de Siron Franco: Uma relação entre História, Teatro
e Artes Plásticas (1988 a 1999)**

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
do Programa de Pós-Graduação em História na
Pontifícia Universidade Católica, com exigência
para obtenção do título de mestre.

Orientação: Dr. Eduardo José Reinato

Goiânia
2012

G635t Gonçalves, Luiz Davi Vieira.

A teatralidade na Obra de Siron Franco : uma relação entre história, teatro e artes plásticas (1988 a 1999) [manuscrito] / Luiz Davi Vieira Gonçalves. – 2012.

177 f. : il.

Bibliografia

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Reinato.

Inclui lista de figuras.

Inclui Anexos.

1. Franco, Siron – obra – teatralidade. 2. Artes plásticas.
3. Franco, Siron – artes plásticas - processo histórico. I.
Título.

CDU: 73(817.3)(043.3)
929Franco

Dedico este trabalho a todos aqueles que um dia me deram força para buscar
“luz” no meio da “escuridão”.

Agradeço a Deus e a Nossa Senhora das Graças por ter me dado forças para
realizar este trabalho.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás, pelas horas em sala de aula.
Ao meu orientador Eduardo Reinato e Co-orientador Robson Camargo, pelas
provocações, orientações e apoio.

Agradeço ao Siron Franco pela disponibilidade e confiança oferecia durante
este período de criação.

A todos colaboradores como, entrevistados, amigos e companheiros de
pesquisa acadêmica.

À minha mãe pela paciência, ao meu pai, exemplo de humildade e meu
primeiro mestre que me deu força moral, social e financeira.

Ao empresário e amigo da família Cristiano Vaz pela bolsa e incentivo.
A Banca examinadora, Robson Corrêa de Camargo e Rodrigo de Freitas Costa
pela disponibilidade e confiança.

Eu procuro meu tesouro na rua, porque lá tem mais luz, meu quarto é escuro.
(Jean-Yves Leloup)

Resumo

Resumo: Siron Franco é um artista que, paralelamente ao seu trabalho pictórico, têm uma vasta produção de monumentos e instalações. O teatro nos tempos atuais se reinventa a cada dia, ou seja, a cada momento podemos refletir sobre as interfaces teatrais que estão sendo produzidas, criadas etc. Este trabalho visa uma investigação da relação entre o Teatro e as Artes Plásticas tendo como base o processo histórico artístico de Siron Franco. Contribuindo de forma específica para o conhecimento das relações performáticas da obra do autor investigado com o teatro. Pretendo refletir sobre a teatralidade que foi nascendo ao longo de sua carreira, sua participação dentro do teatro enquanto diretor estético da Companhia Martim Cererê, provocando as criações corporais dos atores através de sua pesquisa pictórica para a peça e, por fim, refletir sobre o que são os teatros e a teatralidade, para refletir com mais eficácia e domínio da teatralidade na obra sironiana. Portanto, visto identificar quais recursos teatrais nas artes plásticas que ator pode utilizar para o despertar da imaginação criativa e espontânea no teatro que possam ser pesquisado a partir do processo histórico da obra do Siron Franco.

Palavras -chave: Siron Franco - Teatralidade - Teatro – História

Abstract

Abstract: Siron Franco is an artist who, in addition to his pictorial work, have a vast production, such as monuments and facilities. The theater nowadays reinvents itself every day, or every time we think about the interfaces that are being produced theater, etc. created. This research work aims at a relationship between the Theatre and Arts based on the artistic process of Siron Franco. Contributing to the knowledge of specific relationships performing the work of the author investigated the theater. I want to reflect on the theatricality that was born over his career, his involvement in the theater as a director of the Martin aesthetic Ceres, causing bodily creations of actors through his pictorial research for the play and finally reflect on what are the theater and theatricality, to reflect more essence and theatricality in the work area sironiana. Therefore, identifying which features theatrical vision in the work of an actor can use Siron to the awakening of the creative imagination and spontaneous theater that can be searched from the historical process of the work of Siron Franco.

Keywords: Siron Franco – Theatricality – Theater - History

LISTA DE FIGURAS

- Figura. 01 – Siron Franco, Olhar sobre a Tela, XXX
- Figura. 02 – Siron Franco, Cavalo de Tróia, 1968
- Figura. 03 – Siron Franco, Intolerância, 2002
- Figura. 04 – Siron Franco, Na era das maquinas, 1972
- Figura. 05 – Siron Franco, A rainha, 1975
- Figura. 06 – Siron Franco, Datas, 1989
- Figura. 07 – Siron Franco, Casal na intimidade, 1980
- Figura. 08 – Siron Franco, Monumento a Paz Mundial, 1987
- Figura. 09 – Siron Franco, Césio 137,
- Figura. 10 – CRCN, Construção do Deposito, 1987
- Figura. 11 – Siron Franco, Quarta Vitima, 1987
- Figura. 12 – Siron Franco, Terceira Vitima, 1987
- Figura. 13 – Siron Franco, Série Césio 137, 1987
- Figura. 14 – Siron Franco, Martim Cererê, 1989
- Figura. 15 – Siron Franco, Bandeira de Caixões, 1990
- Figura. 16 – Siron Franco, Monumento às Nações indígenas, 1992
- Figura. 17 – Siron Franco, Monumento às Nações indígenas, 1992
- Figura. 18 – Siron Franco, Instalação Salvai nossas Almas, 1998
- Figura. 19 – Siron Franco, Casulo, 2000
- Figura. 20 – Grupo de Teatro Martim Cererê, Programa do Espetáculo, 1999
- Figura. 21 – Siron Franco, Martim Cererê, 1988
- Figura. 22 – O Popular, Martim Cererê, 1989
- Figura. 23 – O Popular, Martim Cererê, 1988
- Figura. 24 – FUDANCEN, Prêmio Mambembe, 1988
- Figura. 25 – O Popular, Martim Cererê, 1988
- Figura. 26 – Grupo Martim Cererê, Capa do Programa, 1999
- Figura. 27 – Ficha Técnica, Martim Cererê, 1999
- Figura. 28 – Grupo Martim Cererê, Pintura Corporal, 1999
- Figura. 29 – O Popular, Martim Cererê, 1999
- Figura. 30 – O Popular, Martim Cererê, 1999

Figura. 31 – Grupo Martim Cererê, Cena Martim Cererê, 1999

Figura 32 – Siron Franco, Instalação “Per o peso”, 2012

Figura 33 – A poética do Cerrado, Espetáculo Martim Cererê, 1999

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: Ficha Técnica do Espetáculo Martim Cererê – 1988

ANEXO B: Ficha Técnica do Espetáculo Martim Cererê – 1999

ANEXO C: Entrevista com Gessiron Alves Franco

ANEXO D: Entrevista com Adriana Magre Brito

ANEXO E: Entrevista com Sebastião Silva Júnior (Bombinha)

ANEXO F: Entrevista com Júlio César dos Santos (Júlio Vann)

ANEXO G: Entrevista com Helenita Caetano (Lenita Caetano)

ANEXO H: Entrevista com Marco Antônio Reston

ANEXO I: Entrevista com Newton F. Murce Filho (Newton Murce)

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE ANEXOS	11
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – SIRON FRANCO: VIDA E OBRA	18
1.1 SIRON FRANCO: A BUSCA PELA ARTE.....	22
1.2: CÉSIO – 137: UM ENVOLVIMENTO PELA VIDA.....	35
1.3: SIRON FRANCO: INSTALAÇÕES PÚBLICAS.....	42
CAPÍTULO 2 – SIRON FRANCO E O TEATRO: MONTAGEM DO ESPETÁCULO MARTIM CERERÊ, VERSÕES DE 1988 E 1999.	48
2.1 MARTIM CERERÊ DE 1988.....	50
2.1.1: MOMENTO CULTURAL DA ESTREIA DE 1988.....	50
2.1.2:A ESTREIA DO MARTIM CERERÊ, ESPAÇO E ELEMENTOS DE CENA.....	55
2.2: MARTIM CERERÊ DE 1999.....	63
2.2.1 MOMENTO CULTURAL DA ESTREIA DE 1999.....	63
2.2.2 A CORPOREIDADE ATRAVÉS DOS TRAÇOS DO SIRON FRANCO.....	68
CAPÍTULO 3 – A TEATRALIDADE NA OBRA DO SIRON FRANCO.	77
3.1.O QUE SÃO OS TEATROS.....	77
3.2 SOBRE A DEFINIÇÃO DE TEATRALIDADE.....	84
3.3 TEATRALIDADE SIRONIANA.....	90
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	116

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa de mestrado foi escolhido depois da minha vivência na disciplina de Jogos Teatrais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, como aluno especial do mestrado com a professora Dr. Ingrid Koudela. Nesta disciplina, percebi junto aos meus colegas de sala de aula, a importância de se pesquisar algo que fosse genuíno de minha cultura, algo que fizesse parte das raízes culturais do meu estado, e assim, relacionar com linguagens teatrais prevalecendo um incentivo para minha ação, como pesquisador e ser social. Ou seja, trazer para uma investigação de mestrado aquilo que fosse mais próximo de mim para facilitar a relação com a pesquisa. Portanto, após voltar para a cidade de Goiânia, iniciei alguns estudos sobre o Siron Franco dentro da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, através do convite do professor Dr. Robson Camargo, Co orientador deste projeto, e da professora Dr. Heloisa Capel, também uma importante incentivadora teórica.

A pesquisa a respeito do assunto desta dissertação se iniciou em janeiro de 2010 dentro da Rede citada anteriormente, e provavelmente se desenvolverá ao longo dos próximos anos com mestrado e posteriormente o doutorado. Foi realizado um levantamento bibliográfico acerca do Siron Franco, da teatralidade e sobre o imaginário durante o período voltado para o cumprimento dos créditos necessários. A pesquisa se estendeu em jornais, livros, sites, entrevistas e o arquivo pessoal do artista.

A performance, a teatralidade e suas interfaces estão neste momento sendo um dos pontos mais investigados no campo teatral e em outras áreas da arte como as Artes Plásticas. Entretanto, sempre nos deparamos com vivências teatrais sendo rotuladas como performance e sempre quando um encenador decora um ambiente, isso conduz quem está assistindo para uma teatralização. São pontos que abrem várias discussões como, O que é teatro? E o que é uma teatralização? O que é teatralidade e até o que é Performance? Sobretudo, não é intenção definir, conceituar ou até investigar performance neste trabalho, e sim, a teatralidade, entretanto, perceberemos que estes termos caminham em linhas pantanosas. Talvez, são reflexões que a comunidade teatral sempre irá trabalhar no sentido de descobertas, através de criações e ressignificações de espaços, obras e etc. Todavia, esta dissertação pretende investigar a relação do Teatro com a Artes Plásticas

tendo como base o processo histórico artístico do Siron Franco. Investigando a teatralidade existente em suas instalações, participações em peças teatrais e principalmente nas provocações de suas pinturas. Assim, é nossa intenção neste trabalho contribuir para o conhecimento das relações performáticas da obra do autor com o teatro.

Entre as obras do artista com enfoque teatral, visou uma investigação nas quais suas pinturas e objetos influenciaram diretamente a construção performática do ator, como por exemplo: sua participação, sendo diretor artístico do espetáculo *Martim Cererê*, nas duas versões, 1988 e 1999, e também algumas de suas instalações durante sua carreira. “Instalação”, segundo Juliana Bertazzo (2009), *é um termo que se refere imprecisamente a um tipo de arte em que o público entra fisicamente, e que frequentemente é descrita como teatral, envolvente ou experimental*. Nestas obras estaremos refletindo sobre as provocações da obra, ou seja, o que as cores e formas das pinturas corporais, do espetáculo *Martim Cererê*, atentam no ator enquanto pesquisador/criador de sua performance teatral.

A escolha do Siron Franco se deu pela minha vivência quando criança perto do ateliê do artista, no bairro Buriti Sereno Garden. Cresci fazendo aventuras no meio do monumento *Nações Indígenas (1992)*, que, para mim na época eram “*formas de outro planeta que eu tinha que vencer todos os finais de semana, juntos com meus amigos*” e depois quando me inseri no curso de graduação em Artes Cênicas, tive a oportunidade de conhecer outras obras do Siron, tanto em Goiás como nas cidades de Salvador e São Paulo. As cores, formas e elementos que o artista usa em seus trabalhos sempre me chamaram a atenção. A imaginação provocada diante de quem estava olhando, e eu como ator, sempre me senti instigado diante de tanta riqueza de detalhes. Portanto, a escolha dessa temática se deu pela necessidade de investigar este imaginário provocado pela obra do Siron de uma forma mais restrita ao campo da análise teatral.

Pretendo contribuir de forma específica para o conhecimento das relações performáticas da obra do autor com o teatro. Proponho assim, uma investigação direta com o artista Siron Franco dialogando sobre seu pensamento acerca da teatralidade em sua obra. Pretendo para tal, além do contato direto com o processo de criação do artista, fazer uma série de entrevistas com o elenco das duas montagens do espetáculo *Martim Cererê*. Assim, visou pesquisar o processo histórico da linguagem artística desenvolvida pelo artista e colaborar com um maior

conhecimento e entendimento no que diz respeito à imaginação despertada pelos caminhos teatrais junto à obra de Siron Franco.

Viso refletir sobre a teatralidade que permeia, nasce ou se desenvolve na obra do Siron Franco. Para isso, trago ao longo do primeiro e segundo capítulo algumas reflexões sobre aspectos de teatralidade na obra do artista através do pensamento a cerca da teatralidade de teóricos como Silvia Fernandes e Oscar Cornargo.

Percebemos que a teatralidade pode estar no conjunto de possibilidades cênicas que o teatro nos oferece, como, todo o aparato cênico e as modalidades de arte que se insere dentro da representação teatral. Por outro lado também encontramos possibilidades diferentes sobre a questão de adjetivação do tema, como o pesquisador teatral argentino Oscar Cornargo sugere. Ele esclarece que para o objeto receber a qualidade de teatralidade, é necessário que alguém o atribua, tendo como ponto uma observação imediata. Deste modo, séria à pessoa, o espectador ou o observador que iria atribuir o valor de teatralidade sobre a obra, sendo que este processo só ocorre durante seu funcionamento. O fingimento que o ator vai desenvolver quando interpreta o personagem, a intenção que uma tela de arte quer passar para quem a observa e o sentimento de um artista quando se cria uma instalação é o que estabelece o jogo: o que está por trás daquilo que se representa.

Como vimos, a teatralidade além de um conjunto da representação teatral, pode ser aquilo que o Cornargo relaciona, ou seja, o olhar do observador. Podemos perceber que um conceito não elimina o outro, mas na verdade complementa e fortalece o termo estudado, trazendo assim o terceiro olhar diante da obra. No livro *Teatralidades Contemporâneas* da Silvia Fernandes também encontramos algumas atribuições sobre a definição de teatralidade, como por exemplo: o encontro entre áreas como Artes Visuais, Dança, Música, rituais, cerimônias cívicas e políticas, além de outros aspectos da vida social. Sobretudo, chegamos ao ponto de nossa investigação neste trabalho, ao ponto que iremos investigar nos seguintes capítulos.

No primeiro capítulo viso refletir sobre quem é Siron Franco trazendo um relato sobre sua vida, efetivando sua carreira como artista até o tempo atual e salientando a incidência com o teatro. Tenho como objetivo, relatar passo a passo a formação do Siron enquanto artista plástico, trazendo uma reflexão sobre suas influências e passagens pelo arte teatral, não apenas desenvolvendo trabalhos como cenógrafo ou produtor, e sim levantar aspectos de teatralidades desenvolvidas em sua obra.

Ainda sem definições conceituais pretendo perceber os espectros que possamos encontrar em sua ampla produção artística. Portanto, o foco central será relatar o progresso do Gessiron Alves Franco para entendermos quem é o artista Siron Franco, para depois nos próximos capítulos tentarmos fazer este diagnóstico teatral com mais propriedade. A pesquisa também foi perpetuada sobre o cruzamento de informações das biografias do artista publicada na internet, revistas e encartes de exposições. Não visou, neste capítulo, definir a teatralidade, e sim, refleti-la diante da obra Sironiana. Todavia, ao longo dos primeiros capítulos estarei refletindo o que pode ser teatralidade e para isso usarei diversos pensamentos de estudiosos da área de teatralidade, mas sem definições com o objetivo de não direcionar a teatralidade na obra investigada e sim refleti lá.

No segundo capítulo visou relatar a participação do Siron Franco no processo de construção do espetáculo *Martim Cererê*. Refletiremos sobre sua contribuição enquanto artista plástico para a teatralização do espetáculo e a influência de sua obra na construção corporal dos atores. Tenho como objetivo perceber esta teatralização não só na criação de elementos de cena, como relato durante o capítulo, mas também tentar perceber os traços sironianos, compondo uma corporeidade junto com o processo de construção dos atores, nos objetos e na ocupação do espaço pelos mesmos.

Divido o capítulo em duas partes, a primeira, discorrerei acerca da montagem do espetáculo que teve início em 1988. Neste momento relato o grande alvoroço que a companhia, o espaço cultural e o espetáculo *Martim Cererê* fizeram no meio cultural do Estado de Goiás na época e que permeia até os tempos atuais. Sobretudo, relato a participação de Siron no processo criativo dos espaços cênicos e elementos de cena.

Na segunda parte do capítulo, descrevo diretamente a participação de Siron Franco no processo de criação no que tange a estética do espetáculo, salientando as perspectivas corporais, como, a construção corporal do ator através das influências pictóricas sironianas e também a luta do grupo para consolidar um trabalho diante da sombra de uma versão anterior.

No terceiro capítulo, o objetivo é dissertar sobre algumas provocações, conceitos e conhecimentos relatados durante o primeiro e segundo capítulo, objetivando consolidar as reflexões acerca da teatralidade sironiana, como por exemplo: O que é Teatro, e o que é Teatralidade e no final refletir de forma

sistemática a teatralidade na obra de Siron Franco. Para isso, pretendo ter como base, referencias teóricas, como, *Sábato Magaldi*, *Silvia Fernandes*, *José Ortega y Gasset* e *Jossette Féral*. Almejo neste momento, tendo como base todo o processo de pesquisa, não definir o termo de teatralidade, mas sim refletir sobre o que há de teatral na obra sironiana e por seguinte, entender este termo tão usado e refletido no campo do teatro contemporâneo.

Assim viso colaborar para o esclarecimento sobre a relação do Teatro com as Artes Plásticas através dos traços teatrais da obra pictórica de Siron Franco e contribuir para o campo de criação do ator,

CAPÍTULO I: SIRON FRANCO, VIDA E OBRA

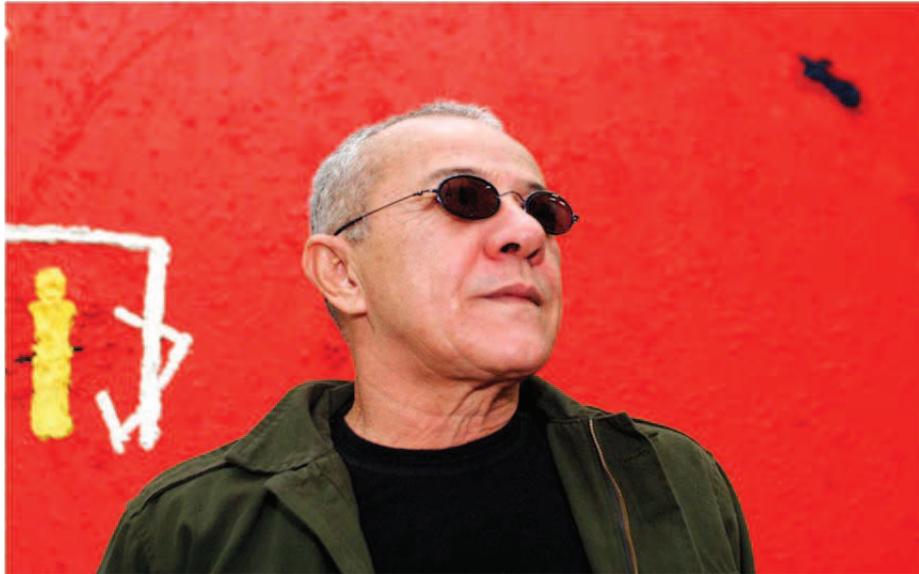


Figura. 01 Siron Franco: Fonte: Site oficial do artista¹

Conhecido popularmente como Siron Franco, Gessiron Alves Franco nasceu na Cidade de Goiás (antiga capital do estado) em 1947, filho de Constâncio Altino Franco e Semíramis Alves. Logo aos três anos de idade se mudou para Goiânia tendo sua infância marcada pela convivência junto aos seus pais. Assim, cresceu influenciado pelos ensinamentos familiares e de toda a cultura que o envolvia, como o Barroco² e a *Art déco*³, relata o artista:

¹ O artista mantém um site vinculado ao provedor UOL, onde posta algumas fotos de sua produção pictórica, bibliografia, fotos de trabalhos como na Série Césio 137 e algumas informações sobre sua carreira.

² A arte barroca é o termo que já vem sendo utilizado há quase um século pelos historiadores da arte, para designar o estilo do período que vai de 1600 a 1750. Seu significado original – “irregular, contorcido, grotesco” – está hoje em grande parte esquecido. Há também um consenso geral quanto ao fato do novo estilo ter-se originado em Roma, por volta de 1600. (JANSON, H. W.; ANTHONY F. JANSON, 1996 p. 250)

³ O termo *art déco* se origina na contração do nome da Exposição que, em Paris, 1925 marcou o auge do estilo – Exposition internationale des arts Décoratifs et industriels modernes (Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas). Tal denominação é recente, no início do século XX era “Estilo Moderno”. Abrange todos os domínios da criação humana, aproximadamente entre 1915 e 1945. Arquitetura, decoração, moda, arte, desenho industrial, cinema, artes gráficas, publicidade e imobiliário. (informações pesquisadas no site do Instituto Art Déco Brasil, WWW.artdecobrasil.com/home)

Isso tudo começou muito naturalmente, devido à educação de voluntariado que eu via com a minha mãe e com meu pai. Meu pai, ligado a Santa Luzia, e a minha mãe ligada às questões da igreja adventista (...) Nunca pensei em uma estética nacional e por que ela existe. Se eu vivo, se fui um garoto que veio de um colonial barroco e depois caiu aqui, que era um “art decó”⁴ tardia: estava ligado a tudo isso, foi muito natural. (FRANCO *apud* BERTAZZO, 2009, p. 25)

Como se percebe na citação anterior, o artista não premeditara o que aconteceu com ele diante de seus traços pictóricos, todavia, essas influências fizeram parte de sua formação, não foi planejada e/ou pensada pelos pais, entretanto sofreu significativas influências direcionando seu trabalho estético em sua formação, como: o verde do cerrado, o surrealismo, os contatos com artistas, as catástrofes e suas experiências pelo mundo, foram importantes, como veremos ao longo deste capítulo.

Talvez essa fosse uma reflexão interessante, por que a arte nasce para Siron como algo natural e não dentro de alguma influência diretiva. Um artista, um observador que veria as coisas de forma diferente, ou com outros sentidos. Conforme Gadamer⁵ (2009), “*O observador dos nossos dias não apenas vê diferente, ele também vê outra coisa*”. Em conversa, após uma das visitas em seu ateliê, Siron salienta que, se ele tivesse frequentado uma escola de arte regularmente, talvez não tivesse continuado, e que se considera mais sortudo do que talentoso.

Carlos Sena (1987)⁶ afirma: “*Siron Franco é um artista de obra rica e diversificada, que abarca diferentes categorias como desenho, pintura, objeto, instalações e intervenção em espaços públicos*”. Influenciado desde sua infância pela natureza e os problemas sociais, seus pais foram importantes no desenvolvimento de sua obra. Sua mãe Semíramis, sempre citada em suas obras, foi voluntária de um hospital e sonhava com que Siron Franco se tornasse médico; por outro lado, seu pai, Constâncio Altino Franco, sempre inseriu o garoto nas questões ecológicas como, por exemplo, a água. Relembra o artista:

⁴ Grifo nosso. A palavra correta é Art Déco.

⁵ Hans-Georg Gadamer nasceu em 1900. Lecionou em Leipzig, Frankfurt e Heidelberg. Professor emérito desde 1968. Suas obras completas, que começaram a ser publicadas a partir de 1986, abrangem todo o âmbito da hermenêutica, em um constante diálogo com Platão, Aristóteles, Hegel, Heidegger e com outros pensadores contemporâneos.

⁶ Carlos Sena Passos. Professor Dr. do curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás, publicou na revista da UFG o artigo: Siron Franco: Goiânia, Rua 57, outubro de 1987 relatando o envolvimento pictórico e emocional do Siron diante da catástrofe conhecida como Césio – 137.

Meu pai era o cara que mais falava da água que eu já vi. Ele dizia que as pessoas estavam totalmente equivocadas, que o negócio não era o ouro, era a água; as pessoas saíam procurando o ouro e, para tanto, detonando o rio sem darem conta de que a vida estava na água e não no ouro. Nesse sentido, todas as minhas ações ligadas ao meio ambiente, as minhas idas à Brasília, as interferências no espaço urbano com vistas a denunciar os problemas do meio ambiente, tudo está relacionando com a água, com as grandes bacias que nascem aqui no cerrado, com a necessidade de desmentir a crença de que o cerrado era coisa ruim, crença que nos era inculcada já na escola, com a professora insistindo que o cerrado era uma coisa feia, ruim e infértil; que o cerrado não estava com nada (FRANCO *apud* PEREIRA, 1990, p. 39)

Seu Constâncio como era chamado o pai de Siron, homem simples, trabalhador rural que adotou a profissão de barbeiro ao chegar a Goiânia, apresentava ao filho as formas retorcidas e coloridas que o cerrado oferece ao redor de Goiânia e que são traços marcantes em sua obra. “*Gessiron Alves Franco, pintor, desenhista e gravador brasileiro. Sua obra é caracterizada pelo colorido e o tom agressivo*” (Barsa *apud* Oliveira, 2008, p. 45). Como declara o próprio artista:

Meu pai era assim, quando a gente viajava, eu ficava morrendo de medo que nós nos perdêssemos. Eu perguntava: “Como é que eu volto daqui?”. Ele dizia: “Como assim?”. Eu insistia: “Pai, não tem caminho, não tem estrada aqui, não tem trilha, como é que a gente volta?”. Ele rigorosamente não entendia minha preocupação e respondia: “Mas por que é que nós não saberíamos voltar? “Você não está vendo aquela paineira? Aquela sibipiruna?” Ele lia o cerrado do mesmo modo como a gente lê a cidade: “Ó, não tem Shopping? Não tem a loja de ferramenta ali? Onde eu achava tudo igual, ele via outra natureza. Também, com uma professora falando que era tudo feio, tudo retorcido... (FRANCO *apud* BERTAZZO, 2009, p. 26).

Neste universo rico que o cerrado apresenta, cresce Siron Franco vindo de uma cidade do interior predominantemente barroca e cheia de verde. Sobretudo em suas experiências com seu pai, foram importantes momentos vividos, para que ele desenvolvesse traços marcados pela natureza que o cercava como relata na citação anterior. Influência que pode ser uma das bases de tons coloridos, intensos e tão presentes em suas obras pictóricas e etc..

Vindo da Cidade de Goiás, em 16 de janeiro de 1950 Siron junto com sua família muda para o *Bairro de Campinas*⁷ na Capital do Estado de Goiás - Goiânia, logo após dois meses eles se mudam para o *Bairro Popular*⁸ no centro da cidade,

⁷ Campinas é um bairro localizado na região oeste da cidade de Goiânia. Em 2002, de acordo com os dados da Secretária de Planejamento do Município de Goiânia, viviam no bairro 13.147 habitantes.

⁸ Criado no centro da cidade de Goiânia com o nome de *Bairro Popular* com objetivo de abrigar moradores simples que trabalhavam na construção da cidade.

local que posteriormente se torna cenário para uma tragédia radioativa que marca a história de Goiânia e a carreira do Siron Franco, o notabilizado Césio- 137⁹.

Conversando com uma comadre de minha mãe, em Goiás, ela me disse que quando minha família partiu da cidade, meu pai, que não queria abandoná-la, sentou-se atrás no carro, me colocou no colo e ficamos vendo a cidade desaparecer aos poucos. Minha mãe, que era muito progressista, foi quem resolveu que nós deveríamos deixar Goiás. Como eu havia sido seu último filho, minha gestação havia sido extremamente saudável, e como meu nascimento aconteceu às vésperas do dia de Nossa Senhora de Santana, que é uma data muito importante, ela resolveu que eu seria doutor, e por isso, partimos para Goiânia. E, durante um longo período, ela me cobrou muito esse seu gesto. Viemos para Goiânia e seu completei um ano de idade na rua 74. Mas, em todos os períodos de férias escolares, eu retornava a Goiás. (FRANCO *apud* PEREIRA, 1990, p.149).

Aos seis anos, Siron inicia a educação infantil ainda denominada de ensino primário, no Grupo Escolar Modelo, situado próximo ao Bairro Popular onde morava com sua família. “*Esta escola era constituída por professores com o objetivo de ensinar o básico, como: ler e escrever*” (Biografia do artista no Site¹⁰, 2011). No Grupo Escolar Modelo, Siron começa a estudar o ecossistema chamado Cerrado¹¹ e se depara com livros de arte. Entretanto, o que provocaria a criação de sua primeira pintura, aos onze anos de idade em 1959, seria o quadro da *Última Ceia de Jesus Cristo*¹². Aproveitando de uma viagem de seus pais, Siron desenha na parede da sala sua *Última Ceia*.

Em Goiânia, as pessoas de classe média costumavam decorar as paredes de suas casas com reproduções ruins e baratas dos mestres europeus, da renascença ao impressionismo. Possivelmente teriam sido estas reproduções o primeiro contato que Siron teve com as artes, durante uma curta viagem feita pelos pais, Siron pintou a *Última Ceia* numa das paredes da casa. O curioso aqui é que os apóstolos foram mostrados de pé. Apesar de sua mãe não ter gostado do tratamento dado ao tema esta obra só iria desaparecer em 1964, quando a casa foi demolida. (Site Oficial de Siron Franco¹³)

É pertinente uma reflexão pontuada sobre a teatralidade em alguns momentos marcantes na carreira do Siron, com o sentido de percepção de elementos teatrais

⁹ Acidente radioativo que aconteceu na cidade de Goiânia em outubro de 1987, assunto investigado ao longo deste capítulo.

¹⁰ Disponível em www.sironfranco.com

¹¹ Forma de vegetação brasileira que têm diversas variações fisionômicas, possuindo uma alta biodiversidade.

¹² Nos evangelhos, a *Última Ceia* também chamada de *Ceia do Senhor* ou *Ceia Mística*, foi a última refeição compartilhada de Jesus Cristo com os dozes apóstolos antes de sua morte e ressurreição.

¹³ Disponível em www.sironfranco.com

que, ao longo dos anos, foram se constituindo nos traços do artista, fortalecendo ou não, o que chamamos de teatralidade ou teatral, assunto que pretendo refletir com mais profundidade no segundo e terceiro capítulo deste trabalho. Neste capítulo, faço reflexões sobre o assunto, frente ao desenvolvimento pictórico do artista, ou seja, observando algumas características teatrais em sua obra.

Conforme a citação acima, aos onze anos de idade, ainda sem nenhuma formação acerca da pintura ou qualquer outro tipo de manifestação artística e de métodos pictóricos, exceto as figuras dos livros da escola, ele retrata uma imagem proporcionando uma perspectiva diferente, um olhar distinto sobre a tela, colocando os apóstolos que originalmente estão sentados, com uma postura vertical diante da mesa. Talvez, Siron tenha trazido para imagem um sentido de não estabilidade, construído a partir de um olhar múltiplo sobre algo estático, oferecendo, assim, outras possibilidades de imaginação sobre a tela. Portanto, pode ser a primeira reflexão teatral na obra do Siron: ele teatraliza uma imagem através daquilo que Silvia Fernandes, em seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, chama de embate de regimes ficcionais distintos¹⁴ (2010, p. 115).

1.1 SIRON FRANCO: BUSCA PELA ARTE

Meados dos anos 1960, Siron Franco consegue seu primeiro emprego como *Office-boy*¹⁵ no Banco da Lavoura na cidade de Goiânia e sua responsabilidade era apenas entregar as correspondências do banco; entretanto, como ele fugia das aulas da escola formal, também passou a fugir do emprego, sendo então logo demitido. No mesmo ano busca sua primeira orientação sobre pinturas, e se insere no *Estúdio ao Ar Livre*¹⁶, supervisionado por dois pintores, *D. J. Oliveira*¹⁷ e *Cleber*

¹⁴ Segundo Silvia Fernandes o embate de regimes ficcionais distintos seria aquilo que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observações do mundo.

¹⁵ Função que nos anos 80 era destinada para jovens aprendizes. Profissional que trabalha em escritórios exercendo variadas tarefas, como o transporte de correspondências, documentos, objetos e valores, dentro e fora das instituições, efetuar serviços bancários e de correios.

¹⁶ Escola de Artes Plásticas fundada pelos artistas D. J. Oliveira e Kleber Gouvêa.

¹⁷ Dirso José de Oliveira (1932-2005): Pintor, gravador, cenógrafo, figurinista e professor. Fundador do Ateliê Livre da Escola de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás. Junto com Kleber Gouvêa Abre o Estúdio ao Ar Livre frequentado por importantes artistas goianos, dentre eles Siron Franco.

*Gouvêa*¹⁸. No estúdio, começa o contato de Siron com grandes influenciadores de sua obra, como é relatado em seu site:

É provável que houvesse sido no Estúdio ao Ar Livre onde pela primeira vez encontrou o pintor Confaloni, frade que fundou a primeira escola de Belas Artes em Goiânia, transformada, mais tarde, em departamento da Universidade Católica do Estado. Confaloni foi o primeiro mentor do artista, proporcionando um local de trabalho e o material necessário, apresentando-o a colecionadores locais e pondo-o a par dos diversos salões existentes que, na verdade, eram praticamente a única coisa com que os pintores brasileiros podiam contar na década de 60. (Biografia no Site Oficial do Siron Franco¹⁹)

Mesmo tendo seu primeiro contato com a pintura e incentivadores como *Cleber Gouvêa*, *D. J. Oliveira* e *Confalonni*, no ano seguinte, com objetivo de um emprego estável, ele faz sua segunda tentativa como *Office-boy* em uma editora. Entretanto segue sem trabalho fixo e estabilidade financeira. Em 1962 Siron começa a dominar a técnica do desenho e já com uma percepção adquirida no *Estúdio Ar Livre* dá início à sua pintura seguindo o método da observação.

O retrato a óleo foi sua primeira atividade formal como artista que lhe garantia o sustento, e até nos tempos atuais ele domina esta técnica, entretanto, raramente a encontramos em seus trabalhos. *Eu fazia retrato para poder viver, ninguém queria outra coisa* (Franco, 21 de Out. 2011). Ao pintar o retrato da esposa do Governador do Estado de Goiás, em 1967,²⁰ sua reputação cresce e logo começa a viajar para o *Distrito Federal*²¹ com o trabalho de pintar as figuras da alta sociedade, sendo que neste mesmo ano Siron Franco faz sua primeira exposição individual de desenhos no Hotel Bandeirantes, em Goiânia.

No ano de 1968 com 21 anos de idade Siron Franco participa da Segunda Bienal de Artes da Bahia com as obras *Cavalo de Tróia*, *Fim dos Tempos* e *Morte aos Primogênitos*. “Na noite de abertura, a bienal foi fechada pelo regime militar e as obras *Fim dos Tempos* e *Morte aos Primogênitos* foram destruídas, ficando apenas *Cavalo de Tróia*, que recebeu o Prêmio de Aquisição” (Biografia – Site Oficial do

¹⁸ Cleber Gouvêa (1942 – 2000) Pintor, gravador, escultor e professor. Atua no Instituto de Belas Artes de Goiânia e no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás. Junto com D. J. Oliveira abrem o Estúdio ao Ar Livre.

¹⁹ Acesso em 01 de Março de 2010.

²⁰ O Governador Otávio Lage de Siqueira exerceu o mandato de 31 de Janeiro de 1966 até 20 de Maio de 1968 e de 03 de Julho a 15 de Março de 1971. Sua esposa chamava Marilda Fontoura de Siqueira.

²¹ Capital Federal é uma das vinte e sete unidades federativas do Brasil, onde se localiza a capital federal, Brasília, fundada em 21 de Abril de 1960.

autor). Este prêmio serviu como um incentivo para que Siron Franco continuasse com suas pinturas e desenhos sem qualquer formação escolar e tentasse outras bienais pelo país:

Foi desenho, desenho sobre papel, foi em 1968 no Hotel Bandeirante. E no mesmo ano eu ganhei um prêmio, que também não recebi, que foi a II Bienal da Bahia. Como naquela época era ditadura, eu sempre usei metáforas, assim... A exposição inteira era muito forte, eu era garoto claro, tava começando, ainda, pensar esteticamente certas questões e tal, e usei acrílico sobre tela, mas desenhando e não pintando, era uma coisa absolutamente gráfica, com alguns tons de cinza assim, mas basicamente era uma coisa gráfica, eu me achava... e... como pintor era muito novo ainda, estava experimentando, continuo até hoje, mas naquele momento ainda estava tateando uma série de questões dentro da pintura. (FRANCO, 21 de Out. 2011²²)



Figura. 02: Cavalo de Tróia Fonte: Lucia Bertazzo²³

A partir deste quadro “*Cavalo de Tróia*”, ele deslança como artista plástico e começa a ter obras aprovadas em importantes bienais do país e também no exterior, desenvolvendo um estilo próprio sem deixar sua formação empírica de lado. Consequentemente, Siron colocou o nome de Goiás no cenário dos grandes eventos das Artes Plásticas. Por ser sua primeira obra que se destaca no cenário nacional, poderíamos tê-la como ponto de partida para reflexão teatral na obra do Siron, por se tratar de algo de que se tem registro.

²² Optamos por deixar a grafia conforme a fala do autor na entrevista. Informações concedidas para esta pesquisa de mestrado na data de 21 de outubro de 2011.

²³ Siron Franco. Cavalo de Tróia, 1968, coleção particular, Brasília, DF. Obra que recebeu o Prêmio de Aquisição da Segunda Bienal da Bahia. Fonte: arquivo Lucia Bertazzo.

Após seu primeiro prêmio, Siron praticamente emenda uma exposição na outra e sua segunda exibição foi na Fundação Cultural em Brasília. Ainda continua aceitando trabalhos como retratos, quadros sacros e mais especialmente *Madonas*²⁴ que segundo sua biografia no site oficial: “*ficariam presentes em seu trabalho até o final dos anos 70*”. Ao refletir sobre toda esta peregrinação em busca de reconhecimento para suas obras, acredito que a luta pela sobrevivência enquanto artista, também possa ser algo que o levou a produzir, a criar, a desenvolver sua obra de forma cada vez mais expressiva.

Siron Franco tem passagem rápida e importante pela cidade de São Paulo. Logo depois do seu primeiro casamento em 23 de março de 1970 com Goiaci Milhomen e à espera do nascimento do seu primeiro filho, André Milhomen Franco, segue, ainda movido pelo sonho de viver de sua produção pictórica em uma metrópole, para aquela que seria importante experiência fora de sua formação no Estado de Goiás. Morando em São Paulo, consegue importantes contatos com nomes do meio das Artes Plásticas e influências estéticas, como relata:

Foi o seguinte: eu fui para São Paulo garoto em 1970. E curiosamente... aconteceu um pequeno acidente, [...] e graças a Deus esse pequeno acidente aconteceu [...]: foi que eu estava com uns quadros debaixo do braço na Avenida São João, ali na esquina com a Ipiranga [...] Parece até música do Tom Zé [...]. E caiu uns quadros no chão, e o cara falou assim: - Quem fez isso aí?. E eu falei: - fui eu. - Olha, eu estou apressado (Era um senhor enorme) vai lá em casa à noite. E eu peguei li Túlio de Lemos. Mas eu era muito garoto, nem sabia quem era esse cara. Esse cara foi importantíssimo na rádio, no Brasil.

E fui à noite no apartamento dele (ele morava no Copan). E lá eu fiquei impressionado com vários artistas que tinha pintado ele: Lasar Segall. E ai cara, eu estava casado, duro, mulher grávida, aquela coisa toda. E eu sempre tive na cabeça que o meu negócio era viver de arte, que eu não iria entrar para a publicidade, e que a história era essa mesmo.

Bom, estou te dizendo isso que para situar a situação econômica que eu vivia naquele momento lá em São Paulo. Saír daqui achando que eu ia viver de arte em São Paulo. Ledo engano, claro. Mas enfim, eu acho [...] que o que me ajudou muito foi minha ingenuidade, aquela pureza[...].

Ai, eu mostrei todo o trabalho para ele, e ele ficou muito entusiasmado e ligou para a Nydia Licia (para quem não sabe: Nydia Licia é uma atriz que está viva ainda, e ela era casada com o Sérgio Cardoso. Sérgio Cardoso havia morrido recentemente). E ela tinha um programa na tv cultura que chamava “ Presença: arte no Brasil” (eles convidavam artistas, e tal). Enfim, eu era um garoto que estava ali. E ele foi me apresentando essas pessoas. A mãe dele morreu, e ele me colocou para morar em uma cobertura, aonde a mãe dele... Eu que estava ali num hotelzinho horroroso lá em baixo. Ai fui morar lá, e pagava ele com quadros: “ o Túlio de Lemos (depois olha para você ver na internet que é uma figura interessantíssima).

²⁴ Nossa Senhora Mãe de Jesus representada em Imagem ou Pintura.

E aí, ele era amigo do Flávio de Carvalho que tinha um estúdio lá no Copan. E aí foi o primeiro contato que eu tive com o Flávio de Carvalho. Ai eu fui convidado para uma exposição chamado "Surrealismo e arte fantástica" que tinha um simpósio, tinha uma mesa redonda sobre Surrealismo.

Tem que voltar, que nessa época a Garcia Marques; o Castanheda com toda aquela coisa das mesalina dos alucinógenos. Era muito isso aqui no Brasil, Arte Fantástica, e tal.

E aí eu fiquei super feliz, porque era só artista muito importante da época, já artistas consagrados. E quem escreveu o primeiro texto sobre o meu trabalho em São Paulo foi o "Mário Chamie" (que foi um querido amigo também). Então curiosamente eu convivi pouco com a minha geração, sempre eram os caras mais velhos. O "Mário Chamie" foi um cara que me ajudou muito, o Túlio de Lemos. E convívio que eu tive com o Flávio de Carvalho (leia sobre ele também que é uma figura muito interessante. Ele Criou uns trajes de saia para o homem dos trópicos, um artista muito interessante; fez uma série sobre a mãe dele morrendo).

E aí, eu participei com dois quadros que eram *Eros e Thánatos*. E até teve um problema sério, e depois de muito tempo em uma entrevista que eu dei para a Veja: que eu tinha levado tanto cano de merchan, e acabei contando essa história do cara (e esse cara até já morreu). Era até uma galeria importante chamava-se "Galeria Seta". Então foi isso.(FRANCO, 21 de Out. 2011)

Conforme relatado na entrevista que realizamos durante esta pesquisa, Siron, morando na cidade de São Paulo, integra um grupo de artistas que realizaram a exposição "*Surrealismo e Arte Fantástica*" na Galeria Seta em São Paulo, apresentando as obras *Eros e Thánatos*.

Por sua vez, o contato com a linguagem surrealista, vivida no momento por artistas de São Paulo, talvez seja um dos pontos mais interessantes na passagem do Siron pela capital. Encontramos características surrealistas ao longo de sua obra, são traços, que nos permitem estabelecer ligações com o teatro e sobretudo com a teatralidade. Neste sentido, André Breton,²⁵ importante pesquisador sobre surrealismo, no texto *Manifesto do Surrealismo*, fala do diálogo entre a obra e o observador: "*O Surrealismo poético, ao qual está consagrado este estudo, empenhou-se, até aqui, em restabelecer o diálogo em sua verdade absoluta, liberando os dois interlocutores das normas da boa educação.*(BRETON, 2011 p. 51) Para tal reflexão, seria até redundante dizer que uma obra de arte procura alguma forma de comunicação, pois, ao longo da história, tendências e linguagens culturais nasceram simplesmente para comunicar, portanto, esse modo surrealista e teatral de buscar uma conexão com o espectador, difere de outras linguagens, pelo fato de

²⁵ André Breton nasceu em 19 de fevereiro de 1896 na cidade de Paris – França. Foi, escritor, poeta e um dos defensores e criador do surrealismo. Formado em medicina sob pressão da família teve influentes parceiros como Louis Aragon e Philippe Soupault, ambos criaram a revista: *Littérature*. Outro nome de importante influência em seus alfarrábios foi o fundador do Dadaísmo, Tristan Tzara. Breton Faleceu em setembro de 1966.

romper com tendências estabelecidas. Uma busca, um desejo, um foco talvez até um devaneio premeditado ou não, para se comunicar. “*Não tem nenhum objetivo, tenho desejo pessoal de fazer. E é verdade! Eu sou capturado por algumas ideias e vou embora*” (FRANCO, 21 de Out. 2011).

Segundo Diego Martinez²⁶ (1983, p. 9) *El surrealismo implica una teoría acerca del amor, de la vida y de imaginación: de las relaciones entre el hombre y el mundo*²⁷. Sendo o surrealismo uma teoria acerca da imaginação das relações do homem com mundo, é perceptível este aspecto em algumas obras sironianas, como por exemplo: a instalação *Intolerância* (2002) sobre a qual assim nos fala Emanuel Araujo²⁸: *Esta obra comove. Comove ainda mais pelo fraseado contundente, transcendente da desesperança. Da desesperança do drama humano como um grito parado no ar*. Portanto, o surrealismo Sironiano, vai além das cores e formas, vai até o imaginário do espectador.



Figura. 03 Intolerância – Siron Franco Fonte: museuvictormeirelles.org.br

²⁶ Diego Martinez Torron filósofo e especialista em poesia espanhola, escreveu a introdução do livro: *La Búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo de Octavio Paz* Losano, escritor, poeta, ensaísta e diplomata Mexicano referenciado na academia pelo seu trabalho acerca da poesia moderna, onde, recebeu o prêmio Nobel da Literatura de 1990.

²⁷ O surrealismo implica em uma teoria acerca do amor, da vida e da imaginação; das relações entre o homem e o mundo (tradução nossa).

²⁸ Emanuel Araújo, curador da instalação – *Intolerância* (2001-2002) de Siron Franco no Memorial da Liberdade São Paulo – Brasil. Este texto está publicado em uma série de depoimentos sobre a obra, no portfólio da Exposição.

No ano de 1972, Siron volta com sua família para cidade de Goiânia, aos 25 anos de idade, se torna pai pela segunda vez, quando nasce Erika Milhomen Franco, em 26 de julho. Neste mesmo ano, ele faz uma exposição individual na Galeria Porta do Sol em Brasília e, em novembro, mostra 42 obras no late Clube do Rio de Janeiro:

A exposição ainda ao estilo “*Era das Máquinas*”, não foi bem recebida pela crítica e nem pelos sócios do clube. Por essa ocasião, as obras de Siron tiveram um grande defensor em Walmir Ayala, crítico de arte já falecido, editor da seção de arte do jornal do Brasil. Em seu artigo “O pesadelo Tecnológico”, escreveu ele: “A cibernética, o sonho tecnológico, são as forças motrizes do maduro surrealismo de Siron, que tem em Bosch e na pintura flamenga como entre Deus e sua criação, a semelhança foi sendo desfocada por este poderoso artista goiano e o Bosch se viu ampliado e sertanejamente interpretado”. (Biografia Site Oficial do autor)



Figura. 04 Siron Franco - Série “Na era das Máquinas”
Fonte: www.galeriaerrolflaynn.com.br

Os anos seguintes foram marcantes para o prodigioso artista. Em 1973 e 1974, faz nova exposição individual, agora na galeria Guignard em Porto Alegre e depois é inaugurada a Galeria Intercontinental, no Rio de Janeiro, com exposição individual de Siron Franco. Durante este trabalho ele conhece importante figura em sua carreira, o crítico Jayme Mauricio, responsável pela seção cultural do Correio da Manhã e logo é convidado para o Salão Global da Primavera, onde recebe o Prêmio de Viagem que consistia na permanência de seis no México, quando ficou residindo na Cidade do México e viajando pelas regiões próximas. Importante reflexão sobre as influências no desenvolvimento da obra sironiana que geraram elementos teatrais. A experiência de vivenciar, ver e desfrutar de outra cultura, quando seu

caminho era pelas características locais, pode ser um dos elementos que surgiram, configurando sua obra no que pensamos sobre a teatralidade²⁹:

Me interessei muito pela questão do... O Museu de Antropologia de Chapultepec³⁰, uma coisa curiosa, toda vez que eu saía do Brasil, curiosamente em vez de eu me envolver, digamos ir direto no Museu de Arte Moderna, não, engraçado assim, por exemplo: em Paris eu fui no Museu de Arte Moderna praticamente na volta, eu fiquei tão alucinado com o Museu do Homem, com aquele tanto de peças antropológica, arte Pré Cabralina, arte Carajás, que vi vários elementos, os quais já tinham quase desaparecido. (FRANCO, 21 de Out. 2011)

A volta para o Brasil em 1974 é marcada com admissão de seus trabalhos na 12º Bienal Internacional de São Paulo, sendo que entre 145 concorrentes, Siron sai vencedor, ganhado o prêmio de Mil dólares. Em seguida é eleito o melhor pintor do ano e o único representante brasileiro na 13ª Bienal Internacional de São Paulo. Ganhou também, neste mesmo ano, o Prêmio de Isenção do Júri no 23º Salão de Arte Moderna no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e fez sua primeira mostra em país estrangeiro, no Museu Nacional de Osaka, Japão. Também em 1974, nasce seu terceiro filho, Jean Milhomen Franco, em 15 de Julho.

Siron já tinha sido premiado com significativas condecorações voltadas para um artista plástico brasileiro, portanto, aos 28 anos ele se torna um dos artistas plásticos goianos de mais expressão, e um dos mais importantes do país, sendo que no ano de 1975 ele recebe um dos mais importantes prêmios que poderia almejar um artista brasileiro: O Prêmio de Viagem, correspondente a uma estadia de dois anos num país estrangeiro de sua escolha e uma bolsa no valor de 500 dólares mensais. A obra que lhe proporcionou o prêmio foi *A Rainha*, na participação no 24º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Museu de Belas Artes.

²⁹ Ainda não pensamos teatralidade como algo definido, constituído ou pesquisado teoricamente. Pensamos nos elementos que foram se constituindo na obra sironiana como teatral: formas, cores, ocupação de espaço etc.

³⁰ Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México, responsável por coleções permanentes sobre antigas civilizações que marcaram a história do México, como: a Tolteca, a Teotihuacana, a Asteca, a Oaxaca e a Maia



Figura. 05 A Rainha- Siron Franco
Fonte: Arquivo Museu Nacional de Belas Artes³¹

No ano seguinte, ele se muda para a Espanha – Madri, onde permanece com suas produções e participações em salões e exposições no Brasil e no exterior. Nos dois anos que se seguem, ele expõe em Goiânia e participa de uma exposição itinerante “*Brasil e sua arte Contemporânea*”, que percorre várias embaixadas brasileiras na Europa.

Nesse período, eu estava com o prêmio de viagem do salão nacional de arte moderna. Eram dois anos, eu fui para Espanha e depois fiquei girando na Europa, fui até a Rússia, enfim. Primeiro eu fui para a Espanha fiquei envolvido vendo El Greco; depois fui ver Gaudir; e entrei no barato de ver não a arte moderna, mas a Espanha um pouco mais antiga; e claro via tudo que estava acontecendo, os artista da época, até porque nesse mesmo ano eu ganhei o prêmio internacional da Bienal de São Paulo. Então, Canal Gara era um artista da época (em 1975) muito forte, muito político, era uma arte muito política, e que tudo isso eu estava vivendo. Mas que queria ver de perto tudo aquilo que povoava a minha infância, que era através dos livros de arte. E tudo isso foi uma experiência muito importante. (FRANCO, 21 de Out. 2011)

Artista influenciado pelas suas experiências familiares, experiências pictóricas nacionais e internacionais e ligações com outros artistas, como Cleber Gouveia e D. J. Confaloni, sempre relatou os ensinamentos de sua família, entretanto, no ano de

³¹ Esta imagem está disponível no acervo digital do Museu Nacional de Belas Artes, encontrada no endereço www.mnba.gov.br

1979, perde seu pai, conhecido como “seu Constâncio” e já não pode mais contar com a companhia de sua mãe Semíramis, que logo após a morte de seu marido também falece, mas deixam a marca da simplicidade da família típica do interior goiano nos traços pictóricos do Siron Franco. Exemplo disso foram as exposições criadas com nomes que advêm da cultura sertaneja. Como por exemplo: a série *Curral*:

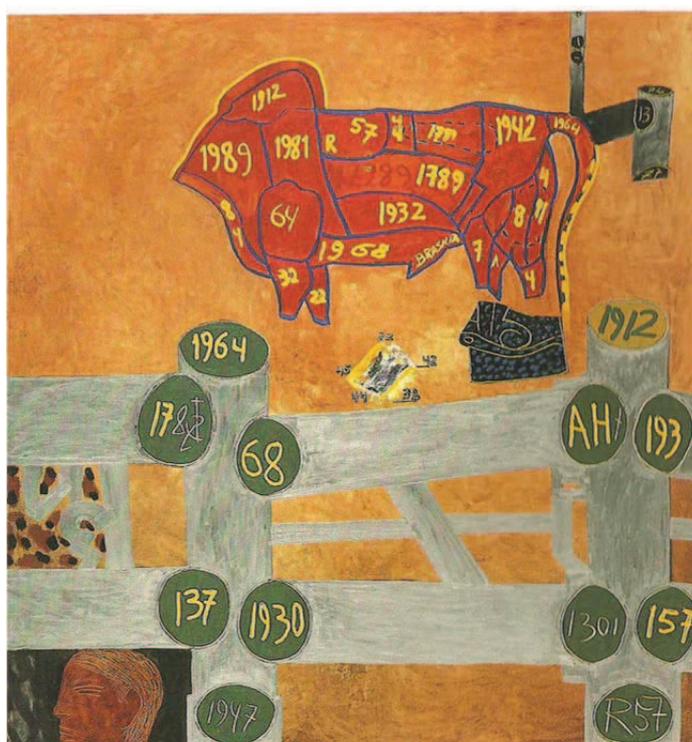


Figura. 06 Siron Franco - Datas - Série: Curral
Fonte: Arquivo pessoal do autor

Logo no início da década de 80 Siron é premiado novamente como o melhor pintor do ano. Depois de experiências e seu amadurecimento pictórico, o colorido³² começa a ser força motriz nos quadros do artista. Neste ano, ele cria a série que para muitos representaria seu melhor momento enquanto artista, intitulada “*Semelhantes*”, composta por 37 telas, como por exemplo: o quadro “*Casal na Intimidade*” (1980).

³² Aqui atribuímos a palavra colorido no sentido do uso de várias cores em tons opostos, atribuindo ao trabalho uma aparência com mais colorações.



Figura. 07 Siron Franco – Série Semelhantes: Casal na Intimidade
 Fonte: Site Canibali Afetiva³³

Entre os anos de 1981 a 1986 Siron participa praticamente de todas as principais exposições e bienais do País, também em países estrangeiros representado o Brasil, como: Colômbia, Chile e Japão. Importante ressaltar não é o número de exposições de que ele participa nem de prêmios que recebe, até porque isso não é foco, mas sim o que estes prêmios poderiam proporcionar na carreira de um artista. Sobretudo, vale ressaltar processos como o projeto promovido pelo MAC - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; *Arte na Rua*. Começa então a desenvolver e pensar as instalações que logo em seguida se tornariam marca em suas obras. Também é importante ressaltar a participação de Siron como diretor artístico no documentário *Xingu*, concebido por Washington Novaes, no qual, demonstra o envolvimento do artista plástico com as causas indígenas e por seguinte, exerce importante influência, formas indígenas brasileiras, cores, elementos e expressões corporais, que foram aparecendo em seus traços pictóricos. Neste ano nasce o quarto de seus filhos: Nina Rattis Franco, no dia 7 de Julho, agora com sua segunda esposa, Rosana Rattis.

³³ Esta imagem está disponível em www.aestufa.com.br/canibalia/html/franco.html

No ano seguinte, a comunidade Baha'í³⁴ radicada em Brasília, encomendou o primeiro monumento público que faria em sua vida. Baseado na frase *Nahâ'u'llanh's* “A terra é um só país e os seres humanos os seus habitantes”, Siron construiu uma espécie de ampulheta gigante, onde representantes de vários países depositariam areia proveniente de diferentes partes do mundo.



Figura. 08 Monumento a Paz Mundial Fonte: Adelano Lázaro³⁵

Esse primeiro monumento público do artista, faz com que percebamos mais um passo para uma aproximação do espectador; mais uma tentativa de produzir um imaginário em quem pudesse estar diante da obra; mais um passo para a relação com o outro, seja ela como for. “*Uma obra de arte pertence tão estreitamente àquilo com o qual tem relação, que enriquece o ser daquele outro como que através de um novo acontecimento do ser*”. (GADAMER, 1997 p. 238)

O ano de 1987 foi sem dúvida uns dos mais marcantes na obra de Siron Franco. Logo no início, se transfere junto com sua família para a casa recém

³⁴ Segundo o site “Portal da Fé Bahá'í no Brasil”, Bahá'í é uma religião mundial e independente com suas próprias leis e escrituras sagradas, surgiu na antiga Pérsia atual Irã em 1844.

³⁵ Esta obra de autoria do Siron Franco está localizada do Bosque dos Buritis no Setor Oeste de Goiânia – Goiás. Além de o monumento representar a Paz Mundial a pedido da comunidade Baha'í contendo terra misturada dos cinco continentes, também representa o primeiro ano do aniversário do acidente com o Césio – 137.

construída nos arredores de Goiânia, no *Residencial Buriti Sereno*³⁶, local que hoje serve como ateliê para suas criações, reuniões sobre trabalho e depósito para armazenar algumas de suas obras. No mesmo ano, Siron participa como diretor de arte do seu terceiro documentário televisivo, *Kuarup, adeus ao chefe Malakuawa*, de Washington Novaes e de algumas grandes exposições nos Estados Unidos da América, em Cidades como Nova York e Miami. Entretanto, o que de fato marcou a carreira do Artista Plástico, foi o acidente radioativo no mês de outubro, o notabilizado Césio 137.

1.2 SIRON FRANCO: CÉSIO-137. UM ENVOLVIMENTO PELA VIDA

Segundo Carlos Sena (2009) “*A obra sironiana é estofada pela reflexão sobre os traumas e problemas coletivos e visa conversar com o espectador propondo questionamentos capazes de retirá-lo do embrutecimento cotidiano*”. De fato, percebemos nos tempos atuais que a obra do Siron Franco é marcada por catástrofes sociais e isto traz uma reflexão interessante para uma percepção teatral. Entretanto, refletimos ao longo deste capítulo que nem sempre foi assim, nem todas as obras do artista estão “estofadas” de traumas. Todavia, é sua característica o envolvimento com os acontecimentos sociais, com a realidade e com os sonhos construídos pela sociedade. Assim ele salienta sobre a *Série Césio 137*:

Preciso do pretexto da realidade e ao mesmo tempo do sonho para criar. Não é que eu queira passar uma informação específica, mas na medida que observo e vivo o meu tempo, as questões humanas também são minhas, daí trabalhá-las em meus quadros (FRANCO *apud* PEREIRA, 1990, p. 146)

O ano de 1987 não só marcou a história da cidade de Goiânia e a carreira de Siron Franco, mas com certeza toda a comunidade goiana e brasileira. Cresci com minha mãe contando histórias da época do acidente: *os amigos que* participaram diretamente da abertura da cápsula, a confusão gerada pela falta de informação e as dúvidas sobre o futuro da cidade, foram histórias que, mesmo tendo três anos de idade e ainda desprovido de uma consciência adequada para o momento, me inseriram, no acontecimento, acredito desta forma, muitas pessoas foram marcadas pelo desastre.

³⁶ Bairro da periferia de Goiânia – Goiás. Siron constrói um local apropriado e amplo para desenvolver e guardar seus trabalhos.

O acidente radioativo provocou um rebuliço no País inteiro sobre a questão nuclear, e indiscutivelmente os goianos sofreram discriminações de pessoas de outros estados que pensavam estarem os indivíduos advindos de Goiânia contaminados. Entretanto, nem todas as pessoas estavam contaminadas e nem tudo estava destruído:

O acidente aconteceu quando uma cápsula de chumbo contendo cloreto de cézio parte de um equipamento hospitalar utilizado para radioterapia e desativado em 1985, foi encontrada abandonada por dois catadores de sucata, Roberto dos Santos e Wagner Mota, no prédio da antiga sede do instituto Goiano de Radioterapia. Os catadores venderam o bloco de chumbo para Devair Alves Ferreira, dono de um pequeno ferro-velho. Devair, ao abrir a cápsula para o reaproveitamento do chumbo, expôs ao ambiente 19,26 gramas de cloreto de cézio-137, algo muito parecido com sal de cozinha e que emitia um brilho azulado. Encantado pela beleza desse pó, o distribuiu entre parentes, vizinhos e amigos. Expostas ao material radioativo, as pessoas começaram a sofrer náuseas, seguidas de tonturas, vômitos e diarreias. Sem saber o que acontecia, procuraram farmácias, postos de saúde e hospitais, onde os médicos, achando tratar-se de alguma doença contagiosa, medicaram como tal. A esposa de Devair, Maria Gabriela Ferreira, relacionou o mal-estar com o estranho pó azul. Somente 16 dias após a abertura da cápsula, ao levar uma pequena quantidade do pó à Vigilância Sanitária, foi constatada a contaminação pela radioatividade, quando milhares de pessoas já haviam sido atingidas. A comissão Nacional de Energia Nuclear estima que 112,800 pessoas podem ter sido expostas aos efeitos do cézio, embora, conforme denúncias veiculadas também por meios de comunicação, o número seja maior, pois as autoridades desligaram os aparelhos com que se fazia a medição da radioatividade, com o objetivo de evitar maiores tumultos. 129 pessoas apresentaram contaminação corporal interna e externa concreta, desenvolveram sintomas e foram medicadas; 49 foram internadas e 21 precisaram sofrer um tratamento intensivo. Quatro acabaram morrendo, destacando-se, entre elas, Leide das Neves Ferreira, uma criança de seis anos que brincou com o brilho do pó azul, espalhando-o por todo o seu corpo e o ingeriu ao comer com as mãos sujas. A limpeza da área afetada produziu 13,4 toneladas de lixo atômico, agora enterrado no aterro nuclear em Abadia de Goiás. (WIKIPÉDIA *apud* BERTAZZO, 2009, p. 55 e 56)

A área afetada se localizava no Bairro Popular e como já se afirmou, após sua família sair da Cidade de Goiás, depois morar por alguns meses no Bairro de Campinas, Siron passou toda sua infância no Bairro Popular na rua 74 perto de onde aconteceu o acidente – rua 57, talvez seja essa a tão forte ligação do artista com o acontecimento que marcou a história de Goiânia:

Nem a morte de minha mãe me marcou tocou tanto quanto este acidente. Eu vivi lá, na rua 74, por 22 anos. Lá fiz amor pela primeira vez, me alfabetizei, fiz meus primeiros amigos. Toda esta coisa cultural eu vivi lá. Lá é meu útero cultural. Todo este acidente mudou a minha vida de vez, no

sentindo de que eu não consigo mais ser solidário só pintando (FRANCO *apud* PEREIRA, 1990, p. 251)

De fato, neste caso não era apenas o artista envolvido, e sim o Gessiron Alves Franco, participando de passeatas e protestos contra os preconceitos às pessoas de Goiânia que estavam em outros estados e também preconceito às obras artísticas como a notabilizada série *Goiânia Rua 57* que, nesse momento surgiu como forma de ajudar as vítimas do acidente, mas não foi apreciada pelos colecionadores de obras, devido ao uso de material da região da cidade de Goiânia.

Portanto, percebemos o quanto o acidente radioativo teve reflexo na obra de Siron. Todavia, é importante salientar alguns traços de teatralização de suas obras, que exerceram importante diferencial nos quadros criados como resultado da provocação produzida pelo acidente. Na verdade, Siron busca inserir elementos que antes não tinha usado, elementos que buscassem a verdade, os sentimentos das pessoas que estavam ligadas com aquele acontecimento.



Figura. 09 Siron Franco - Série Césio 137 Fonte: Site do Autor

A figura acima representa roupas usadas pelas pessoas contaminadas, e que foram jogadas fora depois do recolhimento de todo material encontrado na região,

onde a família abriu a cápsula com o material radioativo. Hoje todos os dejetos retirados se encontram em um depósito instalado em Abadia de Goiás - região metropolitana de Goiânia, sob os cuidados do Centro Regional de Ciências Nucleares do Centro Oeste (CRCN-CO)³⁷. Segundo Carlos Sena (2009) “O depósito é um cemitério com câmaras subterrâneas; lápides e containers assemelham-se; o que se sepulta ali não é apenas material contaminado”.



Figura. 10 Construção do Depósito Fonte: Site do CRCN-CO³⁸

Tudo o que existia no local do acidente foi retirado: casas demolidas, calçadas arrancadas por inteiro, terra retirada – provocando grandes buracos, tudo isso foi chamado de “lixo” radioativo e levado para o depósito em Abadia de Goiás. Sobretudo, estes elementos retirados do local foram inspiradores para a obra do Siron Franco, com intuito de chamar atenção que todo aquele “lixo” eram vidas de várias pessoas:

Há outro material extraído da realidade que foi incorporado pelo artista para constituir algumas das pinturas desta série e que também merece consideração. Trata-se de vestimentas, que imersas na materialidade da

³⁷ O Centro Regional de Ciências Nucleares do Centro Oeste está localizado em uma Unidade de Conservação Ambiental com 1.600.000 metros quadrados, denominada Parque Estadual Telma Ortega, no município de Abadia de Goiás, a cerca de 20 Km do centro de Goiânia. Local onde está armazenado todo o lixo radioativo produzido no acidente Césio - 137.

³⁸ O CRCN-CO mantém um site com as informações sobre a construção e manutenção do depósito dos rejeitos do acidente Césio-137 na cidade de Goiânia, o site é: www.crcn-co.cnen.gov.br

pintura indicam a presença dos corpos das vítimas letais imediatas ao acidente. (SENA, 2009 p. 4)

A primeira experiência de Siron usando terra como material pictórico foi em 1987 durante o acidente radioativo, quando falaram que tudo estava contaminado e ninguém queria comprar nada dos produtores de Goiânia.

Siron trabalhou alucinadamente durante 18 horas por dia, por aproximadamente três meses. No fim, resolveu organizar uma exposição com as telas para arrecadar dinheiro para socorrer as vítimas mais necessitadas da radiação. Não obteve sucesso, pois os colecionadores de arte ficaram com medo de que a terra goiana usada nas obras pudesse conter radioatividade. (BERTAZZO, 2009, p. 58.)



Figura.11 Quarta Vítima - Siron Franco
Fonte: www.ifch.unicamp.br/proa/artigos

Com objetivo de arrecadar benefícios que pudessem ajudar na reconstrução da vida das famílias envolvidas no acidente, Siron usa de sua criatividade e leva a obra para dentro do imaginário das pessoas usando materiais que pudessem conduzir o espectador ao fato;

(...) é importante considerar nas pinturas o uso que o artista faz de terra como matéria pictórica, abrindo para miríades de significações que aparecem reafirmar que é desta terra que fomos feitos todos nós, que ela simboliza para nós a fecundidade e a renovação da vida, e que é sobre ela que nos fixamos no solo pátrio, que fundamos nosso lugar de pertencimento e que demarcamos o território em que nos movemos e agimos, tanto em concepções afetivas quanto políticas. A terra “contaminada” de Goiânia foi

empregada em camadas espessas que cobrem partes ou toda a superfície dos suportes, como se esse uso reagisse à negatividade impingida à cidade naquele momento: através destas pinturas a terra de Goiânia retoma uma aura de sagrado, impõem-se com uma força telúrica que emana de todo o planeta, e sedimenta um terreno em que problemas centrais para a contemporaneidade são colocados em questão (SENA, 2009, p.3)

Junto com tinta automotiva prateada e tinta fosforescente azul, ele inseria mais elementos para provocar atenção ao episódio, usou terra removida aos arredores de Goiânia para compor os 23 quadros:



Figura. 12 Terceira Vítima - Siron Franco Fonte: Site do autor

Na figura 12, percebemos uma imagem que retrata a ideia de uma mulher, detalhes em azul opaco e uma cruz com um azul mais forte caracterizam sua roupa criando o imaginário da menina, uma das vítimas do Césio contaminada pela radiação representada pelo azul. Uma imagem em torno de sua mão remete ao ato de pegar a substância com as mãos, imaginando ser algo de valor, e em volta de seu corpo percebemos uma espécie de sombra, atenuando talvez seu vigor de jovem e demonstrando que ali existe algo que não têm mais força. No fundo da imagem, uma cor marrom, atenuando ainda mais o ambiente.



Figura. 13 *Série Césio* – Siron Franco Fonte: cherryouth.wordpress.com

A *Série Césio*, marca um novo momento na obra do artista Siron Franco, para retratar esta jovem moça em contato com a substância radioativa de uma forma na qual ele procura sensibilizar o observador (fig. 12), ele usa terra em torno da imagem central criando a sombra, e para o azul, usa tinta automotiva:

No Césio: [...] acho que aí marca; acho que uma divisão de águas (assim, do ponto de vista estético); de ter um outro olhar [...], embora estava falando de um acontecimento, a estrutura e que eu usei para falar, [...] eu acho que ela trouxe uma contemporaneidade também [...]. (FRANCO, 21 de Out. 2011)

No ano seguinte ao acidente do Césio-137, Siron Franco teve sua primeira participação no teatro desenvolvido na cidade de Goiânia. Convidado pelo diretor Marcos Fayad ³⁹ ele desenvolve o cenário e pinturas corporais, na peça *Martim Cererê*, nos anos de 1988 e 1999. Essa passagem de Siron pelo teatro será analisada no segundo capítulo, com o objetivo de investigar a teatralidade na obra do artista, dialogando diretamente com os atores e com a encenação teatral, tanto na primeira montagem de 1988 quanto na segunda no ano de 1999. Como foi esta participação? Qual efeito provocado pela obra do artista na peça, sobre o público? Essas reflexões sobre a teatralidade sironiana, serão destacadas no segundo capítulo.

³⁹ Ator, Diretor e Psicólogo formado pela PUC-RJ responsável pela encenação da peça *Martim Cererê*.

1.3 SIRON FRANCO: INSTALAÇÕES PÚBLICAS

Em 1989, por sugestão do crítico de arte João Candido Galvão, foi oferecida uma sala especial na 20ª Bienal de São Paulo a Siron, na qual, ele desenvolve uma instalação interessante para o estudo da teatralidade.



Figura. 14 Martim Cererê – Siron Franco Fonte: Neto, 1989⁴⁰

Conforme se vê na figura 14, Siron cria uma instalação onde o fundo representa a bandeira nacional, feita pelas cabeças de papel machê e o restante da sala, era revestida por figuras com forma de cachorros e leopardos em argamassa pintada com padrões de peles de animais que lembram o cerrado brasileiro. No centro uma comprida pele de cobra cheia de pontinhos vermelhos.

No ano seguinte, com a instalação do dia da criança, no planalto governamental de Brasília, ele cria, por conta própria, mil e vinte caixões infantis

⁴⁰ Nesta ocasião, Siron foi convidado a reproduzir o cenário criado para a peça teatral Martim Cererê. Entretanto, preferiu aproveitar o espaço expositivo e fazer uma instalação com o tema da peça. Dando assim, continuidade ao projeto Bandeiras, realizou a instalação apresentando a bandeira brasileira formada por máscaras de papel machê confeccionadas por artesãos de Pirenópolis – Goiás. Fonte: Dissertação de Mestrado: O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco, 1986-2008: A arte como estratégia de divulgação.

que, pintados com as cores da bandeira e vistos à distância, reproduziam a bandeira do Brasil:



Figura. 15 Instalação Caixões – Siron Franco Fonte: Arquivo pessoal do autor

Percebemos que nestes dois anos, a obra de Siron toma uma nova perspectiva saltando para fora das telas, oferecendo ao público um novo olhar para a obra. Nascem as instalações demonstrando uma maior busca de aproximação do espectador.

Fato, marcante no teatro. Ele também desenvolve, em duas estações no metrô de São Paulo (Estação Jabaquara e Santana), as instalações intituladas *Cela Forte* (1989), remetendo-se á chamada “Chacina do 42º DP”, onde 50 presidiários foram apinhados em uma cela sem ventilação e dezoito entre eles morreram asfixiados:

A obra, colocada no terminal de metrô Jabaquara, constituía-se de uma cela de ferro com 2 m de altura, 3,5 m de comprimento e 1,4 m de largura, abrigando 18 cabeças humanas de fibra de vidro pintadas. Na parte exterior da cela estava estampado o 5º artigo da Declaração dos Direitos do Homem. No terminal do metrô Santana, o ator Odilon Camargo estava preso dentro da obra “Cela de Proteção”, também projetada por Siron. Consistia em uma jaula de 1,5 x 1,5 m, rodeado por outras quatro jaulas com 20 cães de guarda de gesso (BERTAZZO, 2009, p. 65).

Mais uma vez Siron traz um acontecimento social para sua arte, ou talvez, sua arte para o acontecimento. No caso da obra *Cela Forte*, no início, Odilon Camargo ficava representando o papel de um rico empresário que só pensava na bolsa de valores, questionando quem estava preso. Ainda segundo Bertazzo (2009), na

instalação havia um espelho fazendo com que o observador também se visse dentro da cela, e depois de alguns dias de apresentação o ator foi substituído por manequim com um bife desenhado na barriga. Sobretudo, este trabalho demonstra que o encontro do teatro com as artes plásticas estão a cada obra mais presentes no trabalho do Siron Franco.

Eu sempre fui fascinado por teatro, [...] eu acho que teatro tem uma coisa única, única, única, única que aquele momento, com as pessoas pulsando ali, errando ou não, entende. E isso pra mim é único, não tem nada que... ali junta tudo. (FRANCO, 21 de Out. 2011)

A comunidade indígena Brasileira pediu a Siron Franco no ano de 1992 que criasse um monumento para as nações indígenas. Durante este ano ele juntou o dinheiro e ergueu próximo à sua casa, no Setor *Buriti Sereno Garden*, o Monumento das *Nações Indígenas*, com o objetivo de criar um ponto de cultura no local e, sobretudo, de chamar a atenção dos governantes para as causas do índio no Brasil. Na inauguração do monumento, em 16 de junho, Siron doou-o para a Fundação Xapuri, responsável por um complexo projeto de transformação da área em centro de estudos indígenas. Entretanto, hoje o monumento encontra-se abandonado e quase todo destruído por vândalos.



Figura. 16 Monumento Nações indígenas – Siron Franco Fonte: disponível em www.google.com.br/imgens/sironfranco/nacoesindigenas

Na figura 16, que retrata o *Monumento das Nações Indígenas*, que, percebemos mais uma vez o nacionalismo na obra do Siron Franco, demonstrando o mapa do Brasil com centenas de placas que trazem nelas representações de artigos e pinturas indígenas se pode ver destacado na figura 17.



Figura. 17 Monumento: Nações Indígenas – Siron Franco
Fonte: Site: www.uol.com.br/convidados/arquivo/arte/siron-franco

Os anos de 1993 até 1998 ficam marcados na carreira do artista plástico pelas inúmeras participações em exposições pelo país e também no estrangeiro. Os prêmios que recebeu mais uma vez consolidaram a importância do artista Goiano que depois de Veiga Vale é considerado um dos mais expressivos no meio das Artes Plásticas.

Siron já desenvolvia obras com elementos que trariam uma força simbólica muito forte para seus trabalhos, telas que saltavam da perspectiva tradicional, instalações pelo país chamando e provocando a atenção para causas sociais e assinava participações em outras áreas da arte como o teatro e o cinema documentário. De acordo com GADAMER (1998, p.245) “ (...) a essência do quadro encontra-se no meio de dois extremos da representação: o puro referir-se (a essência do sinal) e puro fazer às vezes de outro (a essência do símbolo)”. Portanto,

tomando a referência de Gadamer a essência do símbolo, se torna presencial na obra sironiana.

Neste mesmo ano de 1998, ele desenvolve uma instalação na Esplanada dos Ministérios em Brasília reproduzindo uma folha de jornal gigantesca, com ampliações de notícias verídicas veiculadas pela imprensa, denunciando a violência contra mulheres e crimes de pedofilia, esta instalação foi chamada de “Salvai nossas Almas”

A instalação “Salvai Nossas Almas” foi motivada pela notícia veiculada em meios de comunicação de que em Goiânia havia um pintor pedófilo. Mais ainda, a mídia local aventou o envolvimento de mais artistas plásticos com pedofilia. Siron, sentindo asco diante da situação e desprezo pelo acusado, insurgiu-se contra as insinuações e foi procurar dados sobre a patologia junto a ONGs. Reparando que todas as matérias jornalísticas a respeito de pedofilia revelam a profissão dos acusados, descobriu que, envolvidas com essa perversão sexual, há pessoas que exercem as mais variadas profissões: juízes, advogados, padres, pedreiros, jornalistas, bioquímicos, físicos (até um prêmio Nobel, preso na Suíça), e também artistas. Os jornais serviram de matéria-prima para a instalação. (BERTAZZO, 2009, p. 33)

A disposição de uma instalação artística, geralmente traz consigo vários aspectos teatrais em sua composição, e as obras sironianas não fogem desta tendência, como demonstra a figura 18.



Figura. 18 Instalação Salvai Nossas Almas – Siron Franco 1998
Fonte: Arquivo Lucia Bertazzo

Em 1999 é feita a segunda montagem do espetáculo *Martim Cererê*, pelo diretor Marcos Fayad na cidade de Goiânia. Mais uma vez Siron é convidado a participar como cenógrafo e diretor artístico da companhia, responsável novamente pelas pinturas corporais criadas nos atores da peça.

Em seguida no ano de 2000, Siron cria a série “*Casulos*” no Foyer⁴¹ do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, obra que traz uma ambientação imaginária para um espaço meramente convencional, provocando um espanto e reflexão sobre o que ali estava sendo representado.



Figura. 19 Instalação Casulos - Siron Franco Fonte: Site do autor

Entre os anos de 2000 a 2008 ele participa de várias exposições com as obras: “*Casulos*”, “*Vestígios – Série Césio*”, “*Siron Cerâmicas*” e mais uma instalação “*Intolerância*” no Memorial da Liberdade em São Paulo.

Portanto, a carreira do artista plástico Siron Franco é movimentada pela sua grande produção que perambula por vários caminhos que a Arte oferece. Ao longo de sua carreira, Siron foi inserindo elementos que aproximassem cada vez mais seus trabalhos das pessoas que se dispusessem a participar, seja como observadores, *performers* ou até como um colecionador de obras. Percebemos elementos como cores, formas e espacialidade de suas instalações dando vida e sentido para o imaginário de quem está diante de seus trabalhos.

⁴¹ De acordo com o dicionário online da Língua Portuguesa, Foyer é o salão nos teatros onde as pessoas podem se reunir-se no início e intervalos dos espetáculos.

Tratando-se de um autor de inúmeras criações, no próximo capítulo irei refletir sobre os elementos criados por Siron para o espetáculo teatral *Martim Cererê*, ainda sem definir o termo de teatralidade e com o objetivo de não conceituar a obra de Siron e sim de refletir para onde esses elementos podem nos conduzir diante do efeito imaginário – obra e observador/ator. Investigo as duas versões do espetáculo, a de 1988 e a de 1999.

CAPÍTULO 2: SIRON FRANCO E O TEATRO: MONTAGEM DO ESPETÁCULO MARTIM CERERÊ, VERSÕES DE 1988 E 1999.

“São os meus primeiros passos nesse mundo mágico do Teatro. Pretendo continuar caminhando por ele”.

Siron Franco 1989¹

No primeiro capítulo desta dissertação de mestrado, relatei o desenvolvimento do artista Siron Franco, destacando algumas características teatrais em seu trabalho artístico ao longo de sua carreira. Assim percebemos que uma das inserções de maior expressão dentro do teatro, junto com as instalações, foi a participação na montagem do espetáculo *Martim Cererê*, assinada pelo diretor goiano da cidade de Catalão, Marcos Fayad, radicado, na época, no Rio de Janeiro, Este, *recebendo convite para voltar à cidade de Goiânia com ótimas oportunidades de trabalho, forma sobre as antigas caixas d’água do setor Sul, o grupo de teatro que seguia com o mesmo nome da peça* (O Popular, 1988). O grupo até os tempos atuais desenvolve peças teatrais na cena goiana.

O espetáculo *Martim Cererê* foi apresentando em duas versões: a primeira no ano de 1988 e a segunda em 1999. Houve algumas reestreas devido à saída e entrada de atores que, na época, bem como hoje, tinham necessidade de trabalhar em outros empregos para se sustentarem. Sua primeira montagem foi marcada com a inauguração de um dos mais importantes espaços culturais do Estado de Goiás, também chamado de *Martim Cererê*² (antigas caixas d’águas, como citado anteriormente), e a criação da Companhia Teatral *Martim Cererê*. Portanto, constituía-se uma tríade, o espaço cultural, o grupo e o espetáculo

¹ Frase publicada no Programa da peça *Martim Cererê* no ano de 1989. Este material contém toda ficha técnica e relato dos profissionais que contribuíram para a construção do espetáculo.

² O Centro Cultural *Martim Cererê* está localizado no Setor Sul da cidade de Goiânia - Goiás. Espaço inaugurado em 20 de Outubro de 1988 com o objetivo de fomentar a cultura local, é aberto para apresentações de teatro, música e outras linguagens artísticas até os tempos atuais.



Figura. 20 Depoimento Siron Franco Fonte: Programa do Espetáculo 1999

O artista plástico Siron Franco participou das duas versões do espetáculo, sendo responsável pela direção artística e tendo como parceiros de pesquisa, nomes como o do cenógrafo Shell Junior³ e a figurinista Marisa Baiocchi⁴. Siron também comungou das pesquisas que os atores desenvolveram para a construção das personagens, tendo importante participação na orientação do elenco, já que se tratava de um trabalho que colocava o corpo do ator em exposição, fato que Adriana Brito⁵, atriz da segunda montagem, relata em entrevista concedida para esta pesquisa:

[...], fizemos algumas visitas no galpão onde ele trabalha (na chácara ateliê). [...] Eu fiquei impressionada com as obras, já gostava e passei a gostar mais ainda. O contato muito forte com a natureza, isso passa para você. E durante esse processo, você vai querendo mais, você vai querendo chegar mais perto ainda da natureza, e ficar próxima do mato. E quando você vê o trabalho dele, você vê essa proximidade, essa beleza do trabalho. E depois das visitas a gente começou a lembrar dos desenhos, dessas

³ Shell Junior, responsável pela montagem da cenografia criada pelo Siron Franco e Marcos Fayad, participou das duas versões do espetáculo.

⁴ Figurinista Marisa Baiocchi, responsável pela confecção dos figurinos criados por Siron Franco e Marcos Fayad

⁵ Adriana Brito; Atriz e professora de Teatro no Centro de Educação Profissional Basileu França, participou da segunda montagem do espetáculo dirigido por Marcos Fayad, hoje atua na Companhia Teatral Nu Escuro.

criações, para depois pôr em prática nos corpos, foi bem legal, o contato com ele, foi muito importante [...](BRITO, 25 de Maio, 2011⁶).

Na colocação da atriz Adriana Brito, percebemos que o trabalho do artista influenciou fundamentalmente na criação das personagens. É essencial refletirmos sobre o momento histórico cultural, no qual estava inserida a estreia do espetáculo, os elementos de cena e a criação dos espaços cênicos por Siron. Portanto, a primeira etapa do capítulo discute dois aspectos: o momento histórico cultural da estreia do espetáculo e a estreia da própria peça *Martim Cererê* no recém-inaugurado espaço cultural *Martim Cererê*. Na segunda parte do capítulo, investigarei a luta do grupo para consolidar um trabalho tão premiado e premiado e tão repercutido anteriormente, anteriormente, refletindo sobre o momento do grupo, conseqüentemente os apoios e, sobretudo, salientar as perspectivas corporais com a construção da corporeidade dos atores, através das influências pictóricas sironianas.

2.1 MARTIM CERERÊ DE 1988

2.1.1 Momento cultural da estreia do espetáculo de 1988

A primeira montagem do poema de Cassiano Ricardo pelo diretor Marcos Fayad, em 1988 contou com o apoio da Secretaria de Cultura do governo de Henrique Santillo, que objetivava fortalecer a imagem cultural do Estado de Goiás no cenário nacional, como relata a jornalista Karla Jaime Moraes.

Em 1988, a peça estreou em noite de gala, com várias autoridades e críticos de teatro de outros estados para conferir a produção goiana. Era uma época de vacas gordas, em que o então governador Henrique Santillo investia nos projetos da Secretaria de Cultura (MORAES, Jornalista – *Jornal O Popular*).

⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa de mestrado. Optamos em deixar a grafia conforme a fala do entrevistado.



Figura 21 - Filipeta Martim Cererê Fonte: Arquivo pessoal Marco Reston

A filipeta ou panfleto publicitário (Figura 21) foi distribuída para divulgação da peça. Nela, encontra-se, no centro, uma imagem pintada por Siron Franco, retratando os olhares voltados para a obra teatral. À esquerda há a frase “Secretaria de Estado da Cultura” que demonstra o apoio do Governo junto ao grupo/companhia de teatro *Martim Cererê*.

O final dos anos 1980 e a década de 1990 se constituíram para o cenário goiano e nacional como um momento de nascimento dos chamados Teatros de Grupo⁷, com o objetivo de buscar uma qualidade no trabalho como destaca Ana Paula Teixeira⁸:

Da década de 1990 até o século XXI os grupos do estado de Goiás continuaram apresentando um movimento muito semelhante ao dos grupos do eixo Rio-São Paulo [...] Esse movimento foi percebido nos grupos locais tais como Cia de Teatro Nu Escuro, Grupo Teatro que Roda, Grupo de Teatro Bastet, Grupo Zabriskie, Grupo Desencanto entre outros vários grupos que perceberam a necessidade de pesquisa teatral para o desenvolvimento desta arte com qualidade (TEIXEIRA, 2011 P. 58).

O início da Companhia *Martim Cererê* ocorre no ano de 1988, mas percebemos que o grupo comunga desta ideia de Teatro de Grupo, que se consolidou na década de 1990. Com objetivo de formar uma equipe qualificada para o trabalho de montar a

⁷ Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, o termo “Teatro de Grupo” corresponde a grupos que invariavelmente, realizam treinamento e pesquisa contínua na preparação do intérprete, da cena, do texto e dos demais elementos constitutivos do espetáculo.

⁸ Atriz, pesquisadora e autora da dissertação de mestrado: O Ciclo da Lua do Grupo de Teatro Zabriskie: Luas e Luas em Goiânia - 1995/2011, desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia- UFU.

obra do Cassiano Ricardo, o diretor Marcos Fayad reuniu um elenco de quase 30 atores, mesclando experiência com juventude.

Na equipe técnica desta primeira montagem, Fayad trabalhou com importantes nomes do meio cultural da cidade de Goiânia, como Siron Franco (concepção artística geral), Shell Junior (execução do cenário)⁹, José Eduardo Morais¹⁰ (música) e Hugo Rodas¹¹ (coreografia) entre outros. Talvez esta união de importantes nomes, tendo como objetivo valorizar a cultura do país e, principalmente, a de Goiás, junto com o vigor de atores iniciantes e a doação de cada artista envolvido tenha sido o segredo do sucesso que a peça alcançou durante sua temporada em nível nacional e internacional, como relata o ator Julio Vann¹²:

Mas sabe, [...] que eu acho que a coisa mais importante aí são os novos, eu acho que se esse espetáculo tivesse sido feito com atores como eu, o Mauri, que tinha uma experiência assim, um pouco maior, talvez o espetáculo não tivesse sido tão bom. Porque tinha que ter muito desprendimento ou então uma inocência mesmo [...]. Aqueles atores jovens, eles estavam pró, aquilo era tudo muito novo para eles: a coisa da nudez; a coisa de expor o seu corpo; a coisa de ter o seu corpo como suporte para uma pintura, para uma obra; a responsabilidade, porque as figuras que estavam na direção eram grandes figuras, e figuras polêmicas todos eles, que tinham um histórico de trabalho polêmico. Então, [...] eu acho que a inexperiência dos atores foi o ponto fundamental para o sucesso do trabalho [...] ¹³ (VANN, 4 de Agosto, 2011).

Como descreve o ator Julio Vann na citação anterior, o sentindo de amalgamar experiências dos atores, trouxe para o processo uma força e dedicação para o grupo como um todo. Entretanto, a montagem do espetáculo e a inauguração do espaço Cultural *Martim Cererê* trouxeram uma nova perspectiva de cunho profissional para o meio teatral do estado. Inclusive, na estreia da peça no Teatro Goiânia houve um

⁹ É importante ressaltar que em algumas fichas técnicas publicadas em jornais, o nome do Siron Franco aparece como cenógrafo, já em outras aparece como diretor artístico. No desenvolvimento da pesquisa, percebemos que Siron assinou a direção estética do trabalho e Shel Junior ficou responsável pela montagem do cenário durante as temporadas de 1988 e 1999.

¹⁰ José Eduardo Morais, maestro, arranjador e compositor atuou por vários anos no Rio de Janeiro trabalhando na Rede Globo e Manchete, gravou os álbuns Coisas tão Nossas e Recado e produziu dois Lps de Fernando Perillo: Sinal de vida e Do outro Lado da Lua.

¹¹ Hugo Rodas, considerado hoje um dos mais importantes diretores teatrais do país. Professor na Universidade Nacional de Brasília – UNB. Participou da peça como coreógrafo tanto da primeira versão como na segunda.

¹² Julio Vann, ator, diretor e professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – IFG, participou da primeira e da segunda montagem do espetáculo, Marcos Fayad o convidou para compor o elenco devido à saída de alguns atores.

¹³ Optamos por deixar a citação conforme a entrevista em anexo.

princípio de tumulto gerado por uma manifestação de artistas locais, reivindicando o mesmo apoio junto ao Estado:

A ação cultural é a ação do povo. Mais especificamente, no setor das artes, é própria dos artistas que se dedicam à expressão estética através da produção do objeto artístico. Ao Estado compete a viabilização da produção artística através da criação de uma infra-estrutura que garanta a livre expressão dos realizadores. (Seminário Brasileiro de Teatro – Brasília - DF) Este é um trecho do panfleto “Os adornos da transparência”, feito pelo grupo Teatro Experimental Canopus e distribuído no Teatro Goiânia no dia da estréia do espetáculo *Martim Cererê*, o qual resume bem o pensamento de seus realizadores, que também apontam – “o teatro sempre esteve vivo em Goiás”.

A ironia no título e no slogan são evidentes e diretamente relacionadas ao secretário da Cultura Kleber Adorno e à afirmação que sempre acompanhou a divulgação do *Martim Cererê*: “O teatro vive em Goiás”. Dentre outros pontos levantados, o Canopus questiona sobre “a vultosa verba pública” empregada no *Martim Cererê* – “enquanto emanava dos próprios artistas projetos que, com a produção, poderiam ser tão ousados quanto, ou mais...” e pede “a transparência da verba utilizada” (O Popular – 26 de Abril de 1988).

Percebe-se que a estreia deste espetáculo provocou uma agitação no meio cultural da cidade com a presença de pessoas importantes no cenário nacional e local. Além de artistas locais, se fizeram presentes, neste primeiro dia de temporada, nomes de grande importância política e cultural do Estado, como o governador Henrique Santillo, o secretário da Cultura Kleber Adorno, e o presidente da Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen – Carlos Miranda, além de representantes do meio televisivo e críticos de teatro, vindos de vários órgãos da chamada grande imprensa (O Popular, 1988).

Na época, grande parte dos “afamados” nomes do meio teatral publicaram em diferentes meios de comunicação a importância desse tipo de trabalho para a visibilidade da cultura goiana para o mundo, como relata a Presidente da Associação Internacional de Críticos de Teatro da época, Carmelinda Guimarães, que posteriormente lançaria um livro sobre a *Companhia de Teatro Martim Cererê*¹⁴, junto com o ator Newton Murce, e se mudaria para cidade de Goiânia para lecionar a disciplina de Artes/teatro no Colégio Aplicação da Universidade Federal de Goiás. Nas palavras de Guimarães:

¹⁴ O livro se chama *Marcos Fayad: A poética do cerrado* e foi publicado no ano de 2002. A obra reúne relato dos principais espetáculos montados por Marcos Fayad, como: Cabaré Goiano, Homens, Escuta, Zé!, *Martim Cererê* entre outros.

Eu acho gratificante encontrar em Goiânia um movimento teatral com tanto amparo do governo. Para nós que vivemos do teatro e o acompanhamos, é gratificante ver um empenho oficial com relação ao teatro. Estou com muita vontade de conhecer o trabalho de outros grupos. Espero que isso seja o estímulo para muita gente fazer teatro em Goiânia... O universo parte do regional. Quanto mais local, mais verdadeiros forem as raízes de seu trabalho, maior o interesse ele tem em termos de Brasil. Além do mais, o Martin Cererê é um espetáculo cenicamente bonito, que certamente agradará a todos os apreciadores de teatro do país (Guimarães, O Popular, 26 de Abril de 1988).

Macken Luis – Crítico teatral do Jornal do Brasil, também elogiou a montagem de Fayad :

O espetáculo deve ter um significado muito especial para Goiânia. Ao que me foi dado ver, acredito que o trabalho que o Fayad teve em estruturar o espetáculo, em trabalhar toda uma equipe me pareceu muito harmonioso, esse esforço por si só valeu a concepção e criação da peça; Ela tem um significação maior na medida em que ele reflete um trabalho gerado, pensado, criado aqui em Goiânia. Eu não discuto a importância desta peça fazer uma carreira fora de Goiás. Acho importante que ela faça uma carreira em Goiás. É interessante que ele faça uma carreira em Goiás mais que qualquer coisa¹⁵. Não tem muito sentido se fazer um espetáculo para fora. Ele, por consequência, uma razão ou outra, deve sair de Goiás mas é mais importante que ele crie, se desenvolva e cresce dentro de Goiás, para que o trabalho iniciado agora tenha continuidade (O Popular 26 de Abril de 1988).

O fato de o grupo reunir importantes nomes do meio artístico da cidade, um grande elenco e contar com a colaboração de grandes parcerias (inclusive a do Governo), provocou olhares especiais para a cena que agora se desenvolvia na cidade. Tanto olhares de bom agrado como olhares de reivindicações pelo mesmo apoio. Esses olhares são comentados no meio cultural até os tempos atuais e responsáveis por algumas desavenças no meio cultural, sendo que já se passaram duas décadas da criação do grupo em Goiânia. Sobretudo, acredito que, o diálogo dos traços sironianos com e as ideias do diretor Marcos Fayad são assuntos pertinentes para a reflexão acerca da teatralidade nas Artes Plásticas, ou seja, na obra sironiana. Os traços estéticos inseridos aos elementos de cena, o espaço e os corpos trazem um olhar especial, e conduzem o espectador ao mundo imaginário da obra de Cassiano Ricardo.

¹⁵ Optamos por manter a ortografia semelhante a do jornal impresso em 26 de Janeiro de 1988.

2.2 A estreia de Martim Cererê



Figura. 22 Martim Cererê versão de 1988 Fonte: O Popular 27/05/89

No dia da estreia, após todos estarem presentes e um atraso de quarenta minutos, houve início, após dez meses de preparação, a grande produção da obra de Cassiano Ricardo - *Martim Cererê*, momento que, para alguns atores e críticos, foi marcante na história teatral do Estado de Goiás:

Eu acho que em Goiás, não falando em termos de Brasil, mas em termos de Goiás, [...] eu acho que existe um antes e um depois Martim Cererê [...]. Sinceramente, eu tenho um histórico razoável de trabalho, eu já fiz bastante coisa. Para você ter uma noção, eu como ator de teatro, depois que eu fiz o Martim Cererê eu só trabalhei com o Fayad, eu não trabalhei com outros diretores. Eu até brinco: Que o povo aqui em Goiânia tem medo de me chamar para trabalhar como ator e eu não sei nem por quê. Mas o Martim Cererê, se você me perguntar assim: dos espetáculos que eu fiz ao longo da minha carreira, qual foi o espetáculo que mais me marcou? O que mais me deixou marcado foi o Martim Cererê. Para mim, na minha carreira existe um antes e um depois de ter feito o Martim Cererê, e conhecendo um pouco através do trabalho do Hugo Zorzetti, de outras pessoas que fazem teatro aqui, [...] eu acho que tem um momento do Otavinho Arantes, que tem um antes e um depois do Otavinho Arantes, do próprio Zorzetti tem um determinado momento, que tem um antes e um depois que te um antes e

um depois. Mas eu acho que nesses trinta anos, o Martim Cererê é marca, cria um ponto que não tem jeito (VANN, 4 de Agosto, 2011)

Nota-se no discurso do Julio Vann, que a tríade – *Martim Cererê*: Espetáculo Teatral, Companhia de Teatro e o Espaço Cultural, foram protagonistas de um momento marcante na cultura do Estado de Goiás. Como vimos na citação acima, Julio Vann, hoje ator e diretor reconhecido na cena goiana, descreve que não só a sua vida mudou, mas também o meio teatral da cidade foi provocado. Em suma, uma das provocações importantes para o nosso olhar nesta pesquisa é a participação estética de Siron Franco em toda composição cênica, as cores, os objetos criados, a corporeidade desenvolvida, a partir da pintura nos corpos para a cena e o processo de investigação são pontos interessantes para nossa reflexão acerca da teatralidade. Infelizmente, todas as fotografias encontradas nos jornais da época estão em preto e branco, enfraquecendo a riqueza do conjunto da obra, como o ator Marco Reston disse: *“pena que você não pode ver o espetáculo, seria mais rico pra sua pesquisa”*, entretanto, sobre a primeira versão, ou seja, neste período de 1988, procuro trazer um olhar para os elementos que compunham a cena e a ocupação estética do espaço.



Figura. 23 Espetáculo Martim Cererê Fonte: O Popular 27/04/88

Na figura 23, percebe-se uma união de vários elementos importantes para a construção da cena. De um lado, os atores representando os índios, com os corpos pintados, um tapa sexo e um pau de chuva que acrescentam um pouco mais no imaginário indígena: já do outro lado, um personagem representando o branco em contato com os índios.

E onde quer que a gente chegasse, mesmo aqui em Goiânia o espetáculo provocava sempre um oh! Porque visualmente era muito chocante, muito bonito, e junta tudo, junta todos os elementos. A visualidade do espetáculo era uma coisa que provocava admiração das pessoas. A gente não precisava fazer nada, porque começava com uma cobra gigantesca enrolada e depois termina com aquela cobra, com todo mundo com as cabeças embaixo. Tudo é muito visual, por isso que eu falei que às vezes parecia história em quadrinhos, meio cinema, tudo muito visual. E aí junta as músicas, porque as músicas a maioria das pessoas nem sequer sabia as letras porque são músicas ritualísticas.

E muita gente que assistia o espetáculo, sacava o Siron sem a necessidade de dizer que era o Siron, porque tinha a cara do trabalho dele, ficava evidente, era muito evidente que era ele que tinha feito a programação visual do espetáculo, e isso ficava muito claro para as pessoas (VANN, 4 de Agosto, 2011).

Toda esta estética sironiana pontuada por Julio Vann, começa logo no início, na entrada do “Hall”¹⁶ do Teatro. Ao chegar ao local de apresentação, os espectadores já se deparavam com a obra do artista Siron Franco, preenchendo todo o espaço, trazendo uma brasilidade com cores e elementos, como relata a jornalista Karla Jaime Morais, no Jornal O Popular:

Tudo pronto, incômodos de falta de organização superados, e teve início a tão esperada produção. Aliás, já no hall do Teatro Goiânia (Sala Tia Amélia) fazia o primeiro contato com o Martim Cererê, através de uma criação do artista plástico Siron Franco: um enorme ovo, saindo do couro de uma cobra. Responsável pela cenografia do espetáculo, Siron mais uma vez confirmou ser merecedor de toda consagração que o cerca. O impacto visual foi expressivo, desde a chegada, passando pela própria cortina que vedava o palco – uma cobra de cores vivas e quentes, sugerindo a brasilidade que estava por todo lugar (O Popular, 26 de Abril de 1988).

Segundo Oscar Conargo¹⁷ (2005), a teatralidade está presente também na forma que os elementos de cena se distribuem no espaço. Portanto, a citação anterior nos oferece uma reflexão positiva acerca da teatralização desenvolvida por

¹⁶ Local destinado para o público aguardar o início das apresentações dentro do teatro.

¹⁷ Diretor e teórico teatral argentino que iremos refletir com mais propriedade no terceiro capítulo deste trabalho de mestrado.

Siron, ou seja, nascia um imaginário nos espectadores que se encontravam com as cores fortes da obra de Siron “ocupando” o espaço, ou seja, uma instalação plástica dentro de uma encenação teatral, uma arte contemplando a outra, ou, por outro lado, compondo um só corpo.

Segundo Camargo¹⁸ (2008, p. 58), *O espaço teatral refere-se ao modo como a disposição da platéia relaciona-se com a do espaço de representação, ou espaço cênico*. Percebemos que este espaço cênico foi ocupado com as obras do artista de forma provocativa ao imaginário do espectador sobre os elementos indígenas que ali se colocavam. Este espaço foi tomado através de um processo de criação de dez meses, ensaios e mais ensaios, sendo que Siron apareceu nos momentos finais para experimentar toda a pesquisa desenvolvida em seu ateliê:

O Siron, eu me lembro que ele entrou mais tarde, o trabalho dele foi mais quando a gente estava pra fazer a estreia do espetáculo. No início ele ia bastante lá para fazer os experimentos com pinturas nos corpos; ele experimentava tintas, cores, desenhos; era todo um processo de criação (MURCE, 30 de Maio, 2011).

Nesta primeira versão, Siron Franco protagonizou talvez a primeira pesquisa voltada para o encontro de corpos, tintas, espaço, cores e pesquisa teatral desenvolvida por um artista plástico junto a um grupo de teatro no Estado de Goiás e que obteve tanta projeção. E sem deixar seus traços pictóricos que já vinham conquistando respeito profissional e prêmios no âmbito nacional e internacional, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, Siron propunha ao espetáculo uma brasilidade.

Inspiração em sentido semelhante teve Siron Franco, artista plástico criador do cenário e do figurino, nos quais buscou traduzir estética sugerida pela poesia de Cassiano, firmando-se, contudo, em pontos característicos de sua própria produção, como erotismo, sensualidade e simbolismos (O Popular 25 de Maio de 1989).

Aos poucos Siron foi preenchendo a poesia da obra com tintas e adereços que deram força para a composição estética de todo o espetáculo, criação esta que lhe garantiu uma premiação importante para o grupo e para o estado.

¹⁸ Carlos Avelino de Arruda Camargo, nasceu em São Paulo, em 1958. Doutor em Linguagem e Educação pela faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. É professor na Universidade Anhembi Morumbi desde 1988.

O circo estava armado para uma grande festa, com direito à presença de brilhantes astros das artes cênicas, alguns surpresas, muitas confirmações e uma certa polêmica. Goiás compareceu, anteontem, à entrega do Troféu Mambembe, na Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, via espetáculo Martim Cererê e suas quatro indicações. Acabou levando para casa apenas uma premiação, de melhor figurinista, dividida entre Marcos Fayad e Siron Franco. “Foi o prêmio à utopia”, manifestou-se o primeiro no momento que recebeu o troféu das mãos de Betinho, irmão do falecido cartunista Henfil. Siron não esteve presente (O Popular 17 de Agosto de 1989).

Esta premiação se tratava do Prêmio Minc – Troféu Mambembe e Prêmio Fundacen dos cinco melhores espetáculos do ano, organizado pela FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas. Além da premiação recebida, o espetáculo obteve mais três indicações: Siron Franco (Melhor Cenografia), Marcos Fayad (Melhor Direção) e José Eduardo Moraes (Melhor Direção Musical). Entretanto, o que ficou registrado foi a projeção nacional efetuada pelas quatro indicações. O Juri que indicou os finalistas foi composto por Armino Blanco (O Dia), Cecília Loyola (Tribuna da Imprensa), Ida Flores (Última hora) Macksen Luiz (Jornal do Brasil) Marcos Ribas de Faria e Maerly Berg (Manchete) e Tânia Brandão (O Globo), sob a presidência do FUNDACEN Tania Pacheco (O Popular, 21 de Março de 1989).



Figura. 24 Fôlder do prêmio
Fonte: Arquivo pessoal Marco Reston

O espetáculo que provocava o meio cultural do estado, também trazia um desafio estético para o público. O elenco surgia no palco com o corpo pintado e quase nu, como mostra a figura 24. Percebe-se que esta cena traz para a peça um envolvimento forte entre os atores e espectadores. Primeiro porque a nudez em si, provoca uma força estética, e isso conduziria a uma concentração extrema por parte dos atores, como relatado pela atriz Adriana Brito anteriormente; o segundo, pelos olhares que se propagava diante de uma estética pesquisada pelos atores, diretor e orientada por um artista plástico, conjunto que oferecia ao público a possibilidade imagética da obra de Cassiano Ricardo.



Figura. 25 Reestrela da peça Fonte: O Popular 25/05/1999

Percebe-se uma ligação entre o momento vivido profissionalmente por Siron nos elementos da peça. Elementos como as cores, a distribuição dos objetos no espaço e o mundo indígena, mostram seu envolvimento nos documentários dirigidos por Washington Novaes que retratam o imaginário do índio no Brasil. Estes aspectos trazidos de sua experiência com os documentários serviram aos atores como elementos para construção da personagem. Newton Murce, ator da companhia até os tempos atuais, expôs em entrevista que, para ele, o ato de se despír não foi um processo fácil, entretanto existia algo a mais.

Eu na verdade nunca tive tranqüilidade com essa história da nudez, não era fácil pra mim trabalhar com a nudez no palco, aliás, a exposição pra mim era uma coisa muito complicada, não só a exposição de estar nu mas a exposição de estar no palco, eu sempre fui muito tímido com isso. “Eu sempre digo que se eu pudesse, eu não seria ator, só que eu não consigo me parar”(…) É uma coisa que não tem como, se você é ator você tem que se exibir e ser exibido, em que pra mim é uma coisa meio contraditória por eu ser tímido, eu te confesso que eu e mais dois atores tínhamos problema com isso, mas a maioria das pessoas não são bem tranqüilas com isso. Até porque é muito bonito, tinha o lado bom da beleza de você ver os resultados no palco e o processo de pintura era muito legal porque a gente que se pintava.

No começo era o Siron que fazia tudo, é claro, pois tinha que ser do modo que ele queria, por ser ele que estava elaborando. Mas uma vez estabelecido a pintura de cada um a gente mesmo já podia se pintar, então tinham as duplas os trios que se ajudavam, era bem legal. Durante esse processo de pintura você já está mergulhando no trabalho, se concentrando, então era como se fosse um aquecimento. É importante percebemos que neste momento o ato de se pintar antes de cada apresentação, trazia para o grupo um sentimento de muito respeito e comunhão de grupo (MURCE, 30 de Maio, 2011).¹⁹

Importante experiência para se relatar diante da reflexão sobre o encontro de duas artes tão fortes e presentes como o Teatro e as Artes Plásticas. Este “algo a mais” citado anteriormente, poderia ser a composição estética para o ator. O fato ocorrido pelo Newton Murce, sobre o que se produzia dentro do “ritual” da pintura é de suma importância. Segundo o Murce “*O processo de nudez não foi fácil*”, mas o suporte da pintura, da equipe técnica e a forma que se desenvolvia tudo isso oferecia ao elenco uma confiança diante do acontecimento, aqui chamado de “ritual”. Outro ator do elenco relata este fato:

¹⁹ Newton F. Murce Filho, ator, diretor e escritor, atua até os tempos atuais na companhia Martin Cererê. É professor no Colégio Aplicação da Universidade Federal de Goiás. Concedeu a entrevista em 30 de maio de 2010.

Eu sou de uma geração do teatro, em que corpo não é o problema, tanto para você como ator expor o seu corpo ao um texto não é problema, como expor sua voz e sua interpretação ao um texto. O corpo, a voz e o nu do corpo pra mim são parte do mesmo processo: se o texto é ruim, você vai expor sua figura, sua voz, seu nu ao ridículo. Então é uma questão de contexto.

E ali a gente estava super, bem apoiados ao contexto do espetáculo, aquele era o contexto do espetáculo. Nós não estávamos nus, todo mundo tinha uma tanga, um suporte, e por cima da tanga nós tínhamos uma tela, uma mini tela do Siron com desenhos de animais

E a pintura de cada um de nós, por exemplo, [...] era interessante isso [...] porque quando a gente entrou, a gente tinha que assumir o espetáculo que tinha sido feito, e qual era a pintura da pessoa? Ninguém sabia dizer (eu não sei como o Siron fez). Ele fez os croquis, ele pegou um desenho de uma figura homem e mulher e em cima desses... (já que estamos falando de um gráfico: o homem e a mulher são totalmente diferentes na exposição de uma figura. Pode se aproveitar detalhes femininos para pintura, com aproveitar a musculatura masculina para uma pintura agressiva, homens e mulheres na cultura indígena também desenvolvem papéis totalmente diferentes).

Então eu não sei como que ele fez. Só sei que quando nós entramos tínhamos que assumir cada um a sua pintura e guardar lembranças dela. Foi onde a gente teve nesse segundo termo o auxílio do Siron, do Marcos Fayad (RESTON, 8 de junho, 2011)²⁰.

Talvez pudéssemos questionar se a nudez seria realmente necessária, mas, como descrevem as duas citações anteriores, a imagem provocada pelos corpos pintados em hora alguma incomoda o ator ou quem estava assistindo ao espetáculo de forma agressiva ou ignorante, fato consolidado pela premiação e aceite do público. Por outro lado, segundo os relatos anteriores, a ato da pintura também provocou o nascimento de uma união de trabalho nos atores.

Vejo a pintura desenvolvida por Siron como uma forma de busca ao imaginário poético da obra de Cassiano Ricardo, do Brasil e principalmente do índio, levar para dentro do espaço de apresentação toda a poesia do texto, usando não só elementos de cenário como painéis e objetos no palco, mas também os corpos de cada ator.

Daí tinha toda uma pesquisa, tanto nós quanto ele, tínhamos uma pesquisa principalmente na relação do índio com a pintura, então todo o processo que ele criou ele criou a pintura sobre o corpo das pessoas. Essa pintura ela foi evoluindo, ela não foi feita um croqui desenhado no papel e vai lá e pinta no corpo, não, ele foi com pincel e a tinta e trabalhou sobre o corpo das pessoas. Depois de ter chegado á um final dessa pintura ai que se

²⁰ Marco Antonio Reston Garcia, ator da primeira montagem do espetáculo Martim Cererê, produtor técnico do corpo de Baile da cidade de Goiânia, concedeu a entrevista em 08 de junho de 2010.

fotografou e a partir da fotografia nós reproduzimos no nosso corpo a pintura, então a gente ia reproduzindo a pintura dele. Logicamente que nenhuma reprodução é exatamente fiel, então tinha uma certa intervenção do que nós mesmos pensávamos (nunca que a faixa que eu pintava no meu peito ficava com a mesma dimensão da que ele tinha feito: ou ficava mais fina, ou ficava mais grossa) (VANN, 4 de Agosto, 2011).

Talvez este fosse o conceito de teatralidade em sua obra, o fato de a poesia se tornar realidade nos traços de um pincel. Um encontro do imaginário com o real, pintura e corpo.

Portanto, esta primeira versão do espetáculo *Martim Cererê*, além dos traços pictóricos sironianos, perfazendo o encontro do Teatro com as Artes Plásticas, também ficou marcada como um acontecimento histórico para a cidade de Goiânia. Com este trabalho, veio o *Espaço Cultural Martin Cererê* que até os tempos atuais exerce o papel de suma importância para a cultura local. Também tivemos a consolidação de um espetáculo genuinamente goiano no cenário nacional e a criação de um grupo com traços e dimensões profissionais. A seguir analisarei a segunda versão da peça desenvolvida no ano de 1999, dando foco nas partituras corporais criadas a partir dos traços sironianos e as pesquisas do diretor Marcos Fayad.

2.2 MARTIN CERERÊ DE 1999

2.2.1 Momento cultural da estreia do espetáculo no ano de 1999

Mas o teatro é uma grande paixão.
E eu acho que o teatro dá possibilidades enormes.

Siron Franco 2011²¹

Após dez anos, as perspectivas teatrais no cenário goiano mudaram e conseqüentemente esta nova montagem do espetáculo *Martim Cererê* trouxe novos elementos em sua composição. Assim, pretendo refletir sobre os desafios da remontagem e a teatralização desenvolvida por Siron, no que se refere à luta do

²¹ Entrevista em anexo.

grupo para reapresentar um trabalho consolidado anteriormente, salientando as perspectivas corporais, como a construção corporal dos atores através das influências pictóricas sironianas. Uma década se passou, os tempos são outros, e as linguagens teatrais também sofreram mudança. Assim, Marcos Fayad decide fazer a segunda versão do espetáculo, objetivo traçado após um amadurecimento de todos que fizeram parte da primeira montagem, inclusive o público goiano. A equipe técnica foi praticamente a mesma da primeira versão. A diferença agora é que todos possuíam um pouco mais de experiência e estavam, sobretudo, pelo amor à arte do teatro, mais engajados no fazer teatral, como descreve Hugo Rodas:

Martim Cererê. A primeira vez uma ousadia, uma conquista, um encontro, uma avalanche, um patrocínio para essa avalanche. Hoje, dez anos depois existimos por amor ao próprio trabalho e ao próprio aprendizado. O teatro é o ator e seu exercício. Mas a fantasia às vezes sobrevive porque aprendemos a ser biscateiros. Só que eu não sei até quando?! Aos sexto gigante e sua voz (RODAS, Livreto do Espetáculo, 1999 p. 16).

Siron Franco em entrevista para esta pesquisa também relata a luta que foi para colocar os projetos em prática:

Houve coisas que no “Martim Cererê” eu não consegui realizar bem, porque naquela época até grana a gente punha ali. Então quando ele [índio]chega na cidade grande eu tinha bolado... eu nem tinha... Era uma loucura aquela correria de fazer aquilo, né; o Marcos que vivia 24 horas por dia ali dentro; eu ainda tinha que fazer outras coisas, saía, viajava, voltava. Então, por exemplo: quando ele chega na cidade grande, o que eu criei não conseguiram reproduzir, que era o seguinte: a ideia era um painel fixo de uma cidadezinha do interior, e esse painel depois vinha sendo achatado por um outro painel de prédios gigantescos, ele ia sendo dobrado até ficar ao chão. E, eu sofri muito com isso, porque o que eu pensava não dava, a gente não tinha grana; foi tudo feito por amor mesmo e botando dinheiro, e tais(FRANCO, 21 de Out. 2011).

Sendo a equipe técnica a mesma, o desafio era constituir um elenco que também tivesse maturidade para absorver e dialogar com o amadurecimento profissional. Mas a seleção deste novo elenco de vinte e três atores só contou com três nomes da versão anterior, são eles; Julio Vann, Marcela Moura e Newton Murce. Marcela, que vivia no Rio de Janeiro, voltou para viver a personagem Uiara; Julio Vann fez o narrador na primeira, na segunda viveu duas personagens: Fernão Dias e a Cobra Grande; já Newton Murce se tornou o narrador na segunda montagem. Os testes foram voltados para observação direta da dicção de cada

concorrente, sendo que o diretor já pretendia que todo o elenco de atores cantasse durante a peça:

A maior parte dos atores trabalha comigo há anos. Alguns, inclusive, fazendo o espetáculo Na Carreira do Divino, que representou o Brasil em junho no Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, na cidade de Porto, em Portugal. Outros foram selecionados através de experimentação e testes de voz, porque todos cantam... e bem. Você assistiu a um ensaio e pode fazer a sua própria avaliação do que viu. Os atores que aprendem e trabalham comigo são muitos exigidos, cumprem uma disciplina rigorosa, são levados a repensar o ato de criação como um privilégio... o privilégio de elevar o espírito e respeitar a inteligência dos espectadores, através do seu trabalho. Esses atores não são robôs dirigíveis sobre o palco. Eles hoje sabem mais sobre o Brasil, através de pesquisas, aulas, vídeos, que lhes dão alimento para crescerem como artistas e pessoas (FAYAD, Jornal Gazeta de Goiás 1999. p. 4).

Agora, sem tanto apoio financeiro, o grupo não contava com nenhuma forma de incentivo para montagem do espetáculo, apenas uma inserção no projeto de comemoração de 500 anos do Brasil que iria render algum investimento depois da estreia na cidade de Brasília,

A chancela da Comissão Nacional do Itamaraty, muito honrosa, vai abrir caminhos para o espetáculo após a estréia. Isso vai acontecer em Brasília nos dias 4, 5, 6 e 7 de março próximo, no Teatro Nacional, Sala - Villa Lobos. Nas artes cênicas, ainda é o único espetáculo de Goiás, porque teremos que fazer parceria com algum outro Estado para conseguirmos viajar com o espetáculo pelo país inteiro. Isso não é tarefa para um grupo de abnegados. Precisamos de uma infra-estrutura que locomova, hospede e alimente 30 pessoas. Tarefa impossível sem apoio. E ser apoiado por um banco, pela Shell ou pelo governo de algum Estado tanto faz. Um espetáculo é um produto como outro qualquer e precisa chegar ao público como um filme precisa ser bem distribuído. Detesto trabalhar incógnito, olhando para o meu próprio umbigo. Ninguém consegue circular hoje pelo país com um espetáculo sem esses apoios. Vamos conseguir (FAYAD, Jornal Gazeta de Goiás p. 4, 1999).

Com grandes desafios, como: refazer um trabalho premiado anteriormente e aceito pelo público por onde ele passou, gerenciar as mudanças junto com as comparações feitas ao trabalho anterior e, sobretudo, repetir o poder estético da primeira versão, o grupo entra novamente em circulação no dia dezenove de fevereiro de 1999 às 21 horas. Em entrevista ao Jornal Gazeta na edição de 10 a 16 de janeiro de 1999, Marcos Fayad fala sobre a remontagem do *Martim Cererê* dizendo das diferenças da primeira e da segunda versão:

A primeira montagem era feira por uma excelente equipe de criação e um grupo de atores muito jovens, inexperientes. Mas a juventude e a garra dos

atores gerou uma vibração no espetáculo que encantou o público em todas as capitais por onde passou. Agora, dez anos depois, a equipe de criação é a mesma. O elenco é bem mais maduro e melhor preparado artisticamente, o que confere a encenação um melhor acabamento, diria mesmo, um refinamento nas ideias, na estética e na compreensão da obra. Afinal de contas a equipe de criação também evolui (Jornal Gazeta, 1999 p. 4).

Como percebemos na citação anterior, agora o elenco, mesmo mudado, se encontrava com um pouco mais de experiência, o que segundo Fayad trazia mais acabamento estético para o espetáculo. É importante para refletir sobre os efeitos da arte desenvolvida por Siron, signos como a pintura corporal, os elementos de cenas e os painéis no fundo como cenário, que sofreram algumas modificações em relação à primeira montagem, assim, podemos perceber que o artista Siron de 1988 já atuava diferente em 1999, sua carreira como artista plástico neste momento já era consolidada no cenário nacional, ele já havia ganhado os principais prêmios nacionais e internacionais que o colocariam como um dos mais importantes nomes da arte de Goiás. Sua obra muda até quando nos deparamos diante do livreto da primeira montagem e o da segunda. No primeiro, ele usa cores frias²², como no azul, da figura 21, mas já no segundo ele se deixa levar pelas cores e formas que a fauna e flora do Cerrado oferecem, usando o verde, ainda uma cor fria, mas com um contraste vermelho²³, trazendo uma força de fogo para a pintura, como podemos perceber na figura abaixo:

²² Segundo René Lucien Rousseau, autor do livro: A Linguagem das Cores, a cor azul é fria, se não é a cor do Amor Divino, é o símbolo da sabedoria divina.

²³ Ainda segundo Rousseau, o vermelho é a cor do fogo e do sangue. O fogo e o sangue se referem igualmente a um arquétipo comum: a combustão, a união do carbono com o oxigênio do ar.

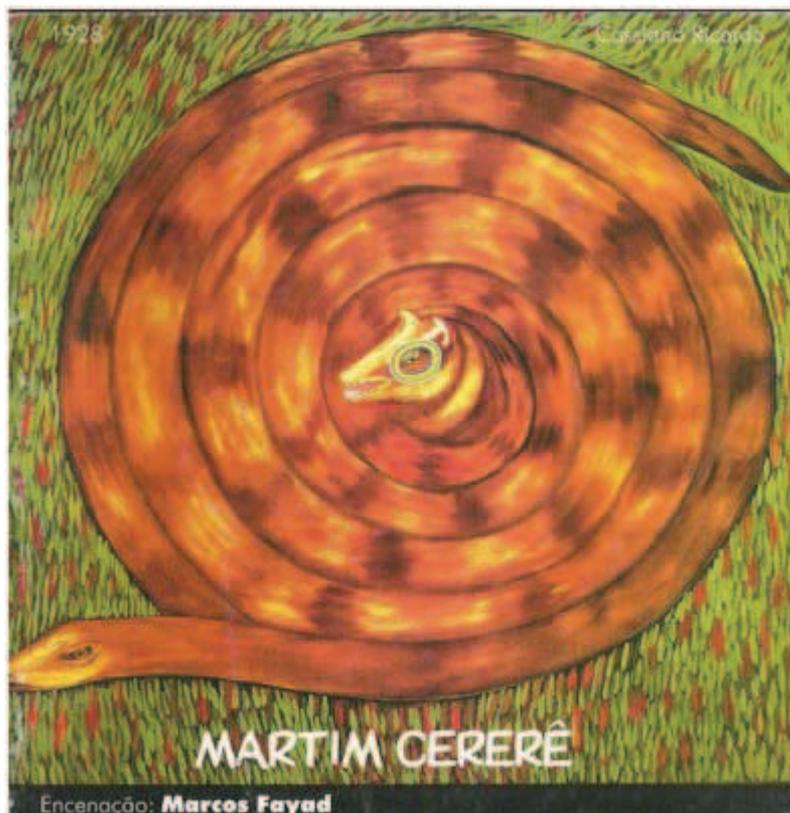


Figura. 26 Capa do Programa do Espetáculo Martim Cererê
Fonte: Arquivo de Eliane Bispo²⁴

Siron Franco, responsável pela direção artística do espetáculo, também participava das lutas travadas pelo grupo na busca de apoio cultural para manter a circulação nacional e exercia um apoio ao encenador:

O Siron, além da cenografia maravilhosa, está participando de perto da luta para demonstrar aos empresários e homens públicos a importância desse trabalho para o Estado. Ele segura comigo momentos difíceis que antecedem os bons momentos da criação. E nada é capaz de nos desanimar. Mas somos muitos a investir tempo e energia para que o novo Martim Cererê se mostre no País (FAYAD, Jornal Gazeta 1999. p. 4).

Como na primeira montagem, a participação de Siron também representava um agrupamento de nomes significativos do meio cultural na equipe técnica do grupo e todos estavam engajados para consolidar uma equipe ganhadora de importantes prêmios para o teatro Goiano.

Nossa investigação comunga dos fatos sociais da época, mas o foco é a teatralidade desenvolvida dentro do espetáculo. Voltaremos nossa atenção para o

²⁴ Eliane Bispo, atriz, figurinista e pesquisadora em Artes Cênicas, desenvolveu o trabalho de produção na Companhia de Teatro Martim Cererê durante a temporada do espetáculo Martim Cererê 1999. Mantém até os tempos atuais alguns materiais com fotos, manchetes e informações sobre o espetáculo.

processo de pesquisa desenvolvido pelo Siron para levar as características da obra de Cassiano Ricardo aos corpos dos atores, trabalho este que talvez seja um dos pontos mais provocativos da peça, para refletirmos o encontro das Artes Plásticas com o Teatro.

2.2.2 A corporeidade através dos traços de Siron Franco

O Encontro, traços consolidados através das pesquisas desenvolvidas pelo Siron e na relação com os atores em plena construção cênica, ambas diante dos olhares do encenador, características que levaram uma estética única para a peça, como relata a jornalista Valbene Bezerra²⁵ no jornal O Popular²⁶ do dia 04 de Fevereiro de 1999:

Uma das modificações da remontagem foi apresentada durante ensaio no Teatro Goiânia, segunda feira, quando Siron Franco fez o teste com a tinta acrílica à base de água, importada, com a qual vai pintar os corpos dos atores, que vêm ensaiando há quatro meses. Diferente da mistura da arte corporal de várias tribos que deu o tom a versão anterior, Siron optou agora pela utilização de duas cores, azul e vermelho, porque, segundo ele, conferem um efeito mais bonito ao conjunto no palco. “Mudei tudo” resume o artista. Em 1988, cada ator era pintado de uma forma diferente, o que dava um efeito de “índio de carnaval”, na sua opinião. Desta vez serão duas pinturas corporais: as mulheres com listras verticais azuis e os homens, listras horizontais vermelhas (BEZERRA, Valbene. Jornal O Popular, 1999. p. 7)

No relato acima, da jornalista Valberne Bezerra, já demonstra o processo de pesquisa desenvolvido por Siron. Ele encontrara um caminho: retiraria o tom de carnavalesco dos corpos dos atores. A pintura corporal inseriu no espetáculo um efeito que conduzia o espectador para dentro das tribos indígenas investigadas ao longo do processo de construção. Bombinha (2012)²⁷ *“com a proposta de fazer algo que seja plausível a vista de quem ver falar: aquela pintura é xavante, aquela pintura é outra. Então tinha que ter uma realidade na pintura, uma verdade”*. Entretanto, abrem-se aqui duas ramificações de estudo, a primeira sobre corporeidade, no que tange à construção da teatralidade e a segunda sobre este imaginário que a obra

²⁵ Valbene Bezerra, jornalista e crítica de teatro. Assina a coluna cultural do jornal O popular.

²⁶ Jornal O Popular: Jornal de maior circulação do Estado de Goiás.

²⁷ Sebastião Silva Junior, conhecido como Bombinha. Ator, diretor e criador do Grupo de Teatro Que Roda, responsável por desenvolver pesquisas sobre o teatro de rua. Participou da primeira montagem do espetáculo Martim Cererê e concedeu uma entrevista para esta pesquisa de mestrado em 29 de junho de 2011.

provoca diante ou em contato com o processo de construção da personagem. Todavia, são assuntos complexos e que talvez não consigamos resolver em apenas um trabalho de mestrado, e sim, em uma vivência de anos, estudando, experimentando na prática e relatando todo o processo. Mas o objetivo é termos conteúdo para pensarmos sobre a teatralidade sironiana.



Figura. 27 Elenco Martim Cererê versão de 1999. Fonte: Programa do espetáculo

O processo de criação desta segunda versão do espetáculo *Martim Cererê* consolidou a parceria de Siron com o diretor teatral Marcos Fayad, que confiou toda a pesquisa voltada para a estética do espetáculo a Siron, que, mesmo tendo uma agenda lotada de exposições e trabalhos pelo país, desenvolveu junto com os atores os traços que foram para a estreia. Em entrevista, a atriz Adriana Brito relata que Siron Franco não participava presencialmente de todos os ensaios, mas sempre aparecia com resultados de pesquisas desenvolvidas em seu ateliê:

Sim, ele fazia algumas visitas sempre quando ele podia, ele ia até a casa do Marcos conversar com a gente: Mostrar algumas gravuras já com algumas

ideias de pinturas; desenhos indígenas; as pesquisas dele (ele não participava de todas as reuniões, mas ele pesquisava na casa dele). A gente teve muito contato presencial com ele (BRITO, 25 de Maio, 2011).

Ela relata também que sobre experimentação da tinta no corpo, que foi desenvolvida anteriormente em seu ateliê

Agora o Siron, apareceu umas duas semanas antes da estreia para testar em alguns corpos os desenhos. Então ele teve a pesquisa do vermelho para os homens e o azul para mulheres, daí ele começou a testar que tinta ele poderia usar, a fixação dessa tinta no corpo, e ele começou a levar esses desenhos. [...] Mas a coisa mais interessante que eu acho no trabalho do Siron, é que ele não tem rascunho, ele já chegou no corpo e já pintou [...], a esposa do Siron ajudava nas pinturas. Ele passou aquilo para gente, para futuramente uma atriz pintar a outra, era como se fosse um ritual antes do espetáculo, até um ritual de concentração (para a gente começar a se concentrar, então uma pessoa pintava o corpo da outra) (BRITO, 25 de Maio, 2011).

Interessante quando a atriz relata a forma de trabalho do Siron, *“ele não usa nenhum rascunho”*, Julio Vann também fala sobre isso:

E isso era muito interessante pela questão do índio, por exemplo: ele tem uma relação ritualística com a questão da pintura, então a preparação para entrar em cena, a preparação das personagens com a pintura também adquiria esse sentido ritualístico. Por exemplo, tinha coisas, como: as mulheres eram mais elas, conjunto, elas ficavam em um espaço e elas todas pintavam elas, e era um meio mais inspirado do que propriamente um padrão. Tinha um padrão, mas elas refaziam o desenho, então elas tinham que entrar em um espírito daquela coisa. Os homens já era um pouco diferente, eram mais duplas, então tinham acordos, por exemplo: eu e você, cada um fazia a pintura do outro, então cada um tinha que aprender a pintura do outro, porque pouca coisa dava para você mesmo fazer, pois tinha que pintar as costas; pintar o peito; pintar a perna; pintar braço, aí um fazia a pintura no outro e era um processo bastante ritualístico (VANN, 4 de Agosto, 2011).

Encontramos mais pontos importantes para refletirmos sobre a teatralidade na obra do Siron. Quando uma atriz diz que: *“ele já chegou no corpo e já pintou... era como se fosse um ritual antes do espetáculo, até um ritual de concentração”*. Encontramos aqui uma declaração do quanto a obra é provocativa para construção do ator: o processo, a experimentação, os traços, as cores conduziam a construção corporal e concentração.



Figura. 28 Pintura em corpo Fonte: Arquivo de Newton Murce.

Percebemos também o mesmo relato sobre o “ritual” ou “aquecimento” que se criava no momento das pinturas corporais na fala do ator Newton Murce, que aparece na imagem anterior de camisa verde pintando o corpo de outro ator:

No começo era o Siron que fazia tudo, é claro, pois tinha que ser do modo que ele queria, por ser ele que estava elaborando. Mas uma vez estabelecida a pintura de cada um, a gente mesmo já podia se pintar, então tinham as duplas os trios que se ajudavam, era bem legal. Durante esse processo de pintura você já está mergulhando no trabalho, se concentrando, então era como se fosse um aquecimento (MURCE, 30 de Maio, 2011).

Por conseguinte, entendemos que ao longo do espetáculo os atores se colocavam disponíveis para que os próprios colegas de cena fossem pintando uns aos outros de acordo com as orientações desenvolvidas durante o processo de pesquisa, tanto de Siron como de Fayad. O fato de as pinturas corporais, os painéis e toda estética do artista oferecer uma reflexão sobre a teatralidade da peça aqui investigada, não finaliza o sentido que este trabalho requer. Podemos também, refletir sobre o que traz para os atores o fato de cada um fazer sua pintura; o elenco desenvolver esta construção estética corporal quase que diária; e por fim, o que este

“ritual” traria para o ator enquanto intérprete? Neste momento o ator sai da condição de travestir o personagem para a encenação e se coloca diante de um processo de construção, ele se constrói, se cria, se desenvolve para a cena e não apenas se veste com um figurino. Deste modo poderíamos refletir sobre o que seria este “ritual”? Poderia ser um caminho para o ator buscar seus impulsos corporais e levá-los para cena? Ou uma barreira imagética para seu desempenho? Talvez este fosse um dos caminhos, como coloca Jerzy Grotowski²⁸ no texto *Teatro e Ritual*²⁹:

Existe um impulso que vai em direção ao exterior, enquanto o gesto é só o seu acabamento. O gesto é o ponto final. Habitualmente, quando o ator quer fazer um gesto, o faz ao longo da linha que se inicia na mão. Mas na vida, quando um homem está em uma relação viva com os outros, como nesse momento vocês e eu, o impulso se inicia no interior do corpo e só na última fase aparece o gesto do braço, que é como um ponto final; a linha vai do interior em direção ao exterior. Na relação viva com os outros se recebe um estímulo e se dá uma resposta (GROTOWSKI 2010, p. 132).

Tomando os pensamentos de Grotowski acima, encontramos um foco sobre esta “caracterização” da obra do *Martim Cererê*, que difere da composição de adereços e objetos de cena, ou seja, o gesto. Talvez toda a forma teatral do ator de se movimentar, de olhar, de respirar demonstrando características indígenas e buscando a essência da obra, seja o cerne da teatralidade do espetáculo. Sobretudo, o impulso que vai do interior do ator para fora, como relata Grotowski, acredito que os traços sironianos foram no mínimo provocações para o impulso, para a criação, para o crescimento da personagem.

Por lado podemos também pensar sobre o que Constantin Stanislavski relatou em seu livro: *A construção da Personagem*, no IV capítulo *Vestir a Personagem*. Ele traz uma reflexão sobre a caracterização do personagem que diz o seguinte: *Alegrava-me porque compreendia como viver a vida de outra pessoa, e o que significa embeber-me numa caracterização. Isso é um recurso importantíssimo para o ator.* (Stanislavski, 2004, p. 48) De fato, é de suma importância para o ator saber o caminho para sua caracterização. Este caminho é construído, desenvolvido, criado a partir de provocações ao seu redor, ou seja, os traços sironianos também podiam ser o caminho para compreensão do ator diante de sua construção da personagem.

²⁸ Jerzy Grotowski, nasceu em Rzeszów na Polônia no dia 11 de agosto de 1933 e faleceu em 14 de janeiro de 1999. Foi criador da linguagem conhecido como Em Busca de um Teatro Pobre, conhecida também por Teatro Ritual, Teatro Santo e Teatro Pobre.

²⁹ Texto de Jerzy Grotowski publicado no livro: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Editora, Perspectiva no edição de 2010.

Para isso, podemos perceber o conjunto destes elementos na figura seguinte, é só tentarmos imaginar a atriz sem toda a caracterização que está a sua volta, em seu corpo etc.



Figura. 29 Matim Cererê. Fonte: Jornal O Popular de 1999

Percebe-se na figura 29 o quanto a imagem é forte pelo conjunto pintura corporal, expressão corporal e adereço cênico. Segundo Silvia Fernandes (2010), *a teatralidade é um termo polissêmico que depende da leitura de determinados espetáculos para se constituir*. Então, percebemos que características importantes destinadas à forma que o corpo se encontra no espaço pode ser um elemento de teatralização. Deste modo, a obra de Siron trouxe para os atores uma composição que conduziria a criação corpórea para uma teatralidade, como mostra a figura 30: com corpos pintados retratando índios, tapa sexos desenvolvidos para representar peles de animais e adereços de cena que representam o dia-a-dia de uma tribo indígena:



Figura. 30 Matim Cererê Fonte: Jornal O Popular 19 de Fevereiro de 1999

Outro pensamento que nos rodeia sobre a teatralidade é o que Oscar Conargo, diretor e pesquisador de teatro, expõe em seu artigo sobre os elementos de cena: *Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*³⁰. Conargo relata que o efeito de teatralização está nos elementos de cena dispostos na representação. Refletindo por esse lado, podemos assegurar que o trabalho desenvolvido por Siron Franco trouxe claramente um efeito teatral para a montagem do texto de Cassiano Ricardo. Adereços de cena desenvolvidos por Siron, já citados anteriormente, mas que também trazem certa representação imaginária do que seria uma vivência indígena. Objetos como: paus-de-chuva, maracá, plumas, cestos e tapetes conduzem o espectador para um mundo indígena, talvez hoje pouco conhecido.

Antes mesmo de começar, o espetáculo já mostra vigor com o enorme painel de Cobra Grande, um símbolo de mitologia brasileira, recriada por

³⁰ Artigo publicado na revista: Telondefondo: revista de teoria e crítica teatral disponível em www.telondefondo.org

Siron Franco – responsável também pelos cenários e painéis, como o da cidade pequena, uma imagem bucólica reproduzida nove vezes em telão e inspirada na obra de Almeida Júnior. É um trabalho tão interessante que bem mereceria ficar mais tempo exposto do que os rápidos minutos em que surge e imediatamente é substituído por outro painel, este com imensos arranha-céus das modernas cidades globalizadas. A contribuição artística de Siron Expressa visualmente toda a beleza e a força do texto de Cassiano Ricardo, o que se nota também na pintura corporal dos atores no papel de índios. De última hora, Siron preferiu modificar a arte testada dias antes, optando por inserir uma variedade maior de cores, o que deu um efeito impactante ao elenco, coreografado por Hugo Rodas (BEZERRA, O Popular, 22 de janeiro de 1999).

Portanto, percebe-se a teatralização da poesia de Cassiano Ricardo desenvolvida durante um período de pesquisa e experimentações, que agora seguia com o amadurecimento de todos os envolvidos no trabalho. Acredito que uma das características importantes do espetáculo foi o conjunto, o pensamento de Siron e Fayad em relação ao espaço, ao do corpo e aos dos adereços, como percebemos na figura 31:



Figura 31 Martim Cererê Fonte: Site da Companhia

A teatralidade se configura nos detalhes que conseqüentemente refletem no corpo geral de uma obra e isto é perceptível no trabalho de composição cênica,

criado por Marcos Fayad e Siron Franco no Martim Cererê, como relata o ator Bombinha³¹:

Acho que vendo o vídeo depois e um conjunto da obra, essa perspectiva de um traço bem feito some. E acho que o Siron realmente pensou nisso, ele não só pensou em uma pintura corporal baseado em algumas tribos, mas também, acho que ele pensou em uma coerência de como isso ficaria num espaço grande como o teatro pra criar uma imagem ao mesmo tempo poderosa e bela (BOMBINHA, 29 de Junho, 2011).

A obra sironiana compõe um todo, e para o ator se torna provocação cênica, um corpo normal no espaço, talvez não falasse tanto quanto um corpo pintado e ocupado pelos traços indígenas, prevalecendo o personagem. Estes traços são criados por um artista plástico movido pelo desejo, como Siron salienta em entrevista (2011): *“Não tem nenhum objetivo, tem desejo pessoal de fazer. E é verdade: Eu sou capturado por algumas ideias e vou embora”*.

Portanto, a corporeidade desenvolvida pelos atores para o espetáculo, contou com os elementos do Siron Franco para seu desenvolvimento e composição, acredito que agora o caminho sobre a teatralidade na obra do Siron está um pouco mais claro. Podemos, então, refletir o conceito sobre uma base teórica para depois encontramos de fato, o que pode ser a teatralidade sironiana. Contudo, no próximo capítulo estarei investigando primeiramente a base, ou seja, o que é teatro, para depois entendermos a teatralidade e por fim, a teatralidade sironiana.

³¹ Deixamos o nome de citação de Sebastião Silva Junior, ficou sendo Bombinha a pedido do mesmo.

CAPÍTULO 3: A TEATRALIDADE NA OBRA DE SIRON FRANCO

3.1 O QUE SÃO OS TEATROS

O teatro, enquanto compensação para a rotina da vida, pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança da magia que as transportará para uma realidade mais elevada. Isso é verdade, independentemente de a magia acontecer num pedaço de terra nua, numa cabana de bambu, numa plataforma ou num moderno palácio de multimídia de concreto e vidro.

(BERTHOLD, Margot)

Ao estudarmos os princípios que regem o fenômeno teatral, é comum remetermos aos seus conceitos e noções mais elementares. Poderíamos iniciar nosso exame especulando as seguintes questões: o que é teatro? Como se faz teatro? Indagaríamos se é possível conceituar uma forma de arte que durante os séculos resiste a prescrições e recria convenções. Notadamente, a partir do século XX, acompanhamos um número crescente de abordagens, não raro contraditórias, para o fazer teatral. A cada década, atores e encenadores reinventam o teatro, injetando-lhe novas roupagens e teorias. Essa multiplicidade de tendências repercute, pois, na ideia de teatro, e com frequência desconstrói seus conceitos mais caros. Seria esta uma arte passível de definição nos dias de hoje? O que caracteriza o teatro e quais os seus objetivos são questões também repensadas na esteira dessas rupturas.

Pelas linhas preliminares, constatamos uma problemática para definir e conceituar a arte teatral. “Será certo e verdadeiro tentar precisar seu significado se, desde a origem do homem, existe enquanto *processo* [...]?” (PEIXOTO, 2007, p. 10; grifo do autor). Para o crítico José Ortega y Gasset (2010), não obstante as transformações ocorridas no decorrer de sua história, o fazer teatral permanece como uma atividade humana imprescindível, dado que o homem necessita ser “farsante e farseado”, “voltar-se ou verter-se”, distrair-se numa “ultravida”.

O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, *trazer-se* a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este *trazer-se* da vida real para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica é *dis-trair-se*. O jogo é distração (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 55, grifos do autor).

* Jogo de palavras intraduzíveis, com *traerse* e *dis-traerse*, cuja raiz latina comum é *trahere*. (N. da T.)

A definição mais antiga da palavra teatro se encontra em sua raiz etimológica, do grego *theatron*: “lugar de onde se vê”. O teatro como forma de arte nasceu na Grécia antiga, quando a palavra surgiu no sentido arquitetônico de miradouro. Todavia, cumpre observar que este espaço é também usado para apresentações artísticas de outros gêneros, tais como: óperas, concertos, shows e, atualmente, com muita frequência, para a realização de eventos não-artísticos, como palestras, conferências, formaturas, congressos etc. Nessas situações, o teatro é entendido genericamente enquanto edifício, o que, para Ortega y Gasset (2010), descaracteriza a ideia pura de teatro. Além disso, para o referido autor, do mesmo modo que a exuberância de uma arquitetura teatral não pressupõe uma intensa atividade de espetáculos, a fortuna de um texto dramático não implica necessariamente grandes realizações cênicas. Assim, os teatros das grandes épocas seriam obras de um conjunto formado por autor, ator, espaço e público:

Pelo Teatro de Ésquilo, Shakespeare, Calderón entenda-se, ademais e inseparavelmente, junto com suas obras poéticas, os atores que as representaram, o palco em que foram executadas e o público que as presenciou (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 27-28).

Considerando-se as distintas acepções da palavra “teatro” e suas sucessivas mudanças no curso da história, deparamo-nos, então, com inúmeras possibilidades de enfoque para os nossos estudos. Como sabemos, “teatro” pode significar tanto o edifício cênico, como o espetáculo teatral, um conjunto de peças, ou a arte do ator. Empregamos esse termo inclusive para nos referirmos a um estilo de época, ligado a encenadores ou teóricos dessa arte, como teatro shakesperiano¹, teatro brechtiano², teatro aristotélico³ etc. Conquanto se evidenciem tais problemas

¹ Forma teatral atribuída a William Shakespeare: dramaturgo, encenador e poeta inglês do período elisabetano. Autor de comédias e tragédias que, até no tempo atual, são pesquisadas, como: *Macbeth*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma Noite de Verão* entre outras.

² Forma teatral atribuída a Eugen Bertolt Friedrich Brecht: dramaturgo e encenador alemão das primeiras décadas do século XX, nascido em 10 de Fevereiro de 1898, e falecido em agosto de 1956. Considerado por muitos diretores e críticos como um dos importantes nomes do teatro mundial e autor de peças como: *Galileu Galilei* (1943), *O Círculo de Giz Caucásiano* (1948), *A Exceção e Regra* (1938), entre tantas outras, é um dos criadores do Teatro Épico. Brecht caracteriza-o como uma técnica desenvolvida para possibilitar uma melhor relação entre o ator e o público de teatro, colocando o espectador dentro dos acontecimentos da peça em forma de pensador crítico e possível transformador de seu meio social. A arte teatral passou a ser precursora de uma transformação de meios sociais, não deixando de lado as características culturais do ser humano.

³ Teatro compreendido dentro das concepções de Aristóteles: filósofo grego considerado um dos grandes influenciadores do pensamento humano. A sua obra é vasta, aborda as ciências físicas e naturais, a lógica, a gramática, a moral, a política, a retórica e a poética. O seu tratado intitulado

conceituais, buscaremos examinar alguns princípios que regem o fenômeno teatral, voltando nossa atenção para o teatro enquanto edifício cênico e representação.

Etimologicamente a origem é o verbo grego *theastai* (ver, contemplar, olhar). Inicialmente designava o local onde aconteciam os espetáculos. Mais tarde serve para qualquer tipo de espetáculo: danças selvagens, festas públicas, cerimônias populares, funerais solenes, desfiles militares, etc. A idéia [sic] que a palavra hoje desperta em nós só aparece definida no século XVII (PEIXOTO, 2007, p. 12).

Da acepção espacial de “edifício”, a qual Ortega y Gasset (2010) denomina de “sentido forte” da expressão, desponta-se a primeira dualidade do teatro: a sala e o cenário. O espaço onde se encontram as poltronas e os camarotes forma o auditório ou a sala e se destina ao público, conduzido a assistir o que é feito na parte em nível mais alto. O outro espaço, em que se encontra o cenário, é aquele destinado aos atores. Ademais, essa dualidade é inerente ao teatro, independentemente do formato do palco, como observa o crítico brasileiro Sábado Magaldi:

A presença física do ator, além de definir a especificidade do teatro, importa na colaboração de várias outras artes. Antes de mais nada, cabe observar que ela supõe um espaço concreto, no qual se processam os deslocamentos do intérprete. Sobre o palco, a arena ou um simples estrado ergue-se o cenário, que sugere o ambiente propício à ação (MAGALDI, 2002, p. 9).

A partir da primeira dualidade que a definição de teatro enquanto edifício nos coloca – palco e plateia – chegamos aos agentes do fenômeno teatral, ou seja, aos homens e mulheres que ficam se movendo em cima do palco, agindo de forma que a plateia os veja. São os atores e atrizes que se caracterizam por uma atividade intensa, o que os diferencia do público que os assiste. Com efeito, à primeira dualidade analisada por Ortega y Gasset (2010) agrega-se outra, agora humana, formada pela relação entre público e atores. A divisão entre o espaço do público e o outro em que ficam os atores delimita os lugares que podemos chamar de sala e cenário, ou plateia e palco, respectivamente. Ambos os espaços se tornam um “corpo único” através do que está sendo feito no palco pelo ator diante do público.

Basta contemplar um instante este esquema do Teatro [...] para que salte à vista, como o mais característico de sua forma interior, que o espaço

demarcado, o 'dentro' que é um teatro, está, por sua vez, dividido em dois espaços: a sala, onde vai estar o público, e o cenário, onde vão estar os atores. O espaço teatral é, pois, uma dualidade, é um corpo orgânico composto de dois órgãos que funcionam um em relação com o outro: a sala e a cena (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 32, grifo do autor).

Como consequência das duas primeiras dualidades do teatro já examinadas (espacial/humana), Ortega y Gasset (2010) nos aponta uma terceira relativa ao papel do espectador e do ator: o público está na sala para “ver” e os atores para serem “vistos”. No teatro, público e ator estão em face um do outro durante o desenrolar do espetáculo, sendo que atualmente a disponibilidade desta formação pode ser de múltiplas formas, ou seja, a relação ator-espectador como fundamento do acontecimento teatral. Em linhas gerais, poderíamos afirmar que o fenômeno teatral nasce na medida em que alguém que “finge ser outro” se exhibe para ao menos um espectador. Entende-se aqui o estabelecimento de uma cumplicidade para que ocorra o evento teatral numa palavra: a consciência de uma simulação. Trata-se de uma tentativa de comunicação, a despeito de sua época e de seu local.

Para o homem primitivo, era uma tentativa de comunicação com um deus, ou espírito, e parte indissolúvel da vida comunal. No mundo moderno, é uma tentativa de comunicação entre homem e homem, entre o dramaturgo e a comunidade ou, como diria um psicanalista, entre o inconsciente do artista e o do público (COURTNEY, 2003, p.159).

Para Richard Courtney (2003), padrões dramáticos, sejam eles das danças primitivas ou da poesia de T. S. Eliot, refletem o pensamento e a vida de uma comunidade. Desse modo, como o espectador reage ao que vê, diz respeito ao seu tempo, à sua comunidade, sua classe social, sua cultura, ao seu conjunto de valores, à sua subjetividade etc. Aquilo que eu, espectador, entendo, talvez para o outro, ao meu lado, seja complexo. Evidentemente, o fenômeno da recepção está diretamente relacionado a “o que” é mostrado e “como” é mostrado. Ou seja, cada encenação, na singularidade de sua linguagem, visa atingir o espectador pelas mais diferentes propostas, tais como iludir, comover, estranhar, rir, questionar, criticar, satirizar, divertir, para citarmos apenas algumas.

Nessa dualidade, cabe colocar em questão o papel do ator. Até mesmo sua designação tem sido objeto de inúmeras controvérsias. Do grego *hipocrytes*, ele já foi denominado histrião, farsante, bufão, intérprete, comediante e, mais recentemente, *performer*. Nos dias de hoje, discute-se com muita frequência o seu ofício, compreendido em diferentes verbos, como interpretar, representar, atuar.

Permitimo-nos colocar alguma ordem nesse rol de designações a partir de uma proposição ainda bastante usual entre nós, segundo a qual o ator traz consigo a “verdade” de seu personagem. “Considera-se o ator um instrumentista que usa como instrumento o próprio corpo. Voz, expressão, autoridade cênica – tudo ele conjuga, para alimentar o público” (MAGALDI, 2002, p. 7). De acordo com essa asserção, o ator conjuga seu material expressivo – físico, intelectual, emocional, espiritual – para compor sua personagem e transportar o espectador a um mundo imaginário.

O fascínio do teatro ainda se exerce pelo contato direto do espectador com o intérprete. Admitido a testemunhar a ficção, o público se evade das amarras prosaicas, passando a comparsa de uma aventura superior. Ou será que ele procura mesmo resposta aos seus anseios, que a parca experiência de cada dia não lhe traz? (MAGALDI, 2002, p. 73).

Qual seria esse elemento que estabelece a ligação entre o ator e o público? Poderíamos aludir à conhecida tríade do teatro dramático ou declamado, formada por ator, texto e plateia. Assim, vemos que, do ponto de vista tradicional, esse elo corresponde ao texto dramático, usado como fio condutor para a criação teatral. “O texto deve ser escrito para a eficácia do espetáculo” (MAGALDI, 2002, p. 22). No trabalho de escrita de um texto teatral, é importante salientar a habilidade do dramaturgo em desenvolver os diálogos e conflitos, como nos lembra Sábado Magaldi:

Drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação, e por isso carece de teatralidade. Para se facilitarem a tarefa de fixar personagens agindo, os autores antepõem-lhes os obstáculos, cuja transposição conduz ao desfecho. Os obstáculos colocam-se no íntimo ou no exterior das personagens, e caracterizam o conflito, que a maioria dos teóricos julga essencial ao conceito de drama (MAGALDI, 2002, p. 12).

É claro que, pelas definições até aqui expostas, estamos aludindo a uma concepção notadamente tradicional de nosso teatro, com o objetivo de chegar até a teatralidade. Na cultura teatral do século XIX, por exemplo, o trabalho do ator ainda se encontrava bastante vinculado à palavra e sua ilustração. Poses e gestos impregnavam a cena teatral de clichês e estereótipos. Entretanto, em inúmeras tendências do século XX, o espaço, o espectador, o texto e o ator têm sido elementos amplamente questionados. O teatro pode se transferir para lugares como galerias, hospitais, lojas ou restaurantes. Basta aludir ao grupo “Teatro da

Vertigem”⁴, do diretor Antônio Araújo, que se rompe com o espaço cênico e se elimina as marcações do teatro tradicional, como também alguns *happenings*⁵ e *performances*⁶ que anulam o texto e até mesmo a figura do ator. Para melhor explanar essas rupturas em relação ao teatro dito “oficial”, debruçar-nos-emos um pouco mais sobre a *performance* nas linhas que se seguem, sem o objetivo de definição, e sim com o olhar de entendimento.

A forma como um espetáculo ou evento que se estrutura na *performance* é extremamente diversa do teatro dramático. Acompanha-se uma mudança total de mentalidade do valor da cena para a comunicação humana. O *performer* é considerado um ator total porque autor-ator é fruto de um adestramento muito mais amplo que aquele exigido do ator ou do dançarino isoladamente. O *performer* é geralmente criador e intérprete de sua obra. “Autor-ator-dançarino”, o *performer* exige o princípio da dramaturgia no sentido de “fato cênico” comunicado ao espectador. De acordo com Renato Cohen (2009), ocorre uma estreita passagem da representação para a atuação, “menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*” (COHEN, 2009, p. 97). Além disso, na *performance*, há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação, o que enfatiza o aspecto da “atuação”.

Talvez a marca mais forte que vá caracterizar, na atuação, o *performer* como alguém distinto do ator-intérprete é essa capacidade de *condução* do espetáculo-ritual, valorizando a *live art*, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente (COHEN, 2009, p. 109, grifo do autor).

⁴ Antonio Araújo e Teatro da Vertigem completam dez anos de uma trajetória marcada pela investigação do ator, da linguagem e dos limites da cena. É um percurso coerente de experimentação de ideias em espaços públicos, que se inicia com Paraíso Perdido, em 1992, e se desenvolve em processo colaborativo até Apocalipse 1,11, estreado em 2000. Segundo Silvia Fernandes (2010, p. 61), a marca mais radical dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador, em busca de resposta a questões urgentes do país, especialmente em grandes metrópoles brasileiras.

⁵ No *happening* interessa mais o processo, o rito, a interação, e menos o resultado estético final. Não existe um superego crítico. Os valores de julgamento foram abandonados; o contexto do *happening* é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa. O *happening* realiza a ideia de Artaud, ou seja, de um teatro que incorpore a vida e não seja somente autorreferente (COHEN, Renato, 2009).

⁶ *Performance*, segundo Jorge Glusberg (2009), é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais – seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc.

Em distinção ao ator dramático, o *performer* não tem necessariamente uma personagem para mostrar, mas terá que se “mostrar”. Segundo Cohen (2009), o trabalho de criação e preparação do *performer* aponta basicamente para dois caminhos: o desenvolvimento de suas habilidades psicofísicas e a busca de seu desenvolvimento pessoal. A propósito, o fato de o *performer* lidar muito com o “aqui-agora” e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com energia ganhe grande significação. “O que distingue o *performer* do ator-intérprete é que essa sua presença, pelo que já comentamos, será muito mais como pessoa do que como personagem” (COHEN, 2009, p. 109).

No tocante à concepção, é impossível atribuir uma linguagem pura à *performance*⁷. Ela é híbrida ou consubstanciada, se dá por releitura de propostas e justaposição com outras artes. Com efeito, este trabalho de construção (ou desconstrução) está integrado com as mídias utilizadas no espetáculo, que são as mais diversas possíveis: dança, vídeo, manequins, *slides*, telões, mídias etc. Ademais, o processo de criação, diversamente do teatro dramático, inicia-se pela forma, e não pelo conteúdo, ou seja, pelo significante para se chegar ao significado.

Após essas considerações sobre a *performance*, devem ser destacados outros fatores que desencadearam uma significativa transformação da cena desde finais do século XIX, sobretudo com o advento do encenador, que passa a submeter a dramaturgia e o intérprete ao seu arbítrio, imprimindo seu estilo pessoal. De fato, a partir desse período, o encenador afirma-se como um “guru”, fazendo sombra para o intérprete, nesse processo acomodado, cada vez mais reificado.

Por sua vez, o dramaturgo das últimas décadas pode se multiplicar em várias vozes e, com isso, dissolver sua autoria entre os vários profissionais da equipe. Poderíamos exemplificar essa forma de trabalho com uma tendência teatral contemporânea calcada na horizontalidade das relações criativas, o processo colaborativo. Neste, a partir da escolha de um tema, o grupo propõe um material de estudo, que deve ser acessível a todos os membros. Pesquisam-se leituras, imagens, sons, figurinos e adereços, num exercício de complementaridade. A

⁷ Tema complicado para uma definição pura, entretanto, sem dúvida, Josette Féral é uma das maiores estudiosas acerca do tema. É importante ressaltar as palavras da Professora da Universidade de São Paulo, Dr^a Silvia Fernandes, sobre o assunto definido pela Féral: *performance* define-se como uma força dinâmica, cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro, que atende a inscrever o palco numa semiologia específica e normativa. Caracterizando por estrutura narrativa e representacional, o teatro maneja códigos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, ao contrário da *performance*, que expressa fluxos de desejo e tem por função desconstruir o que o primeiro formatou.

princípio, não existe o texto dramático, mas um roteiro, construído a partir de um diálogo artístico. Somente então convida-se um dramaturgo⁸ ou dramaturgista⁹. Após esse período de experimentação, as ideias tomam forma, “propostas de cena são feitas por quaisquer participantes e a dramaturgia pode propor uma estruturação básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes” (GUINSBURG et al, 2009, p. 250).

Pelo estudo aqui realizado, percebemos que não existe uma poética estabelecida, ou um único ponto de partida para o nascimento da encenação teatral contemporânea. Ela poderá surgir das leituras de mesa de um texto dramático, assim como de vários outros estímulos criativos, tais como imagens, sons, jogos, improvisações ou ações propostas. Como reflexo dessas metamorfoses, a ideia de teatro também se transforma a cada encenação, a cada público, a cada leitura de mundo que um encenador pretende fazer. Não obstante às suas frequentes reinvenções, o teatro será assegurado pelo insubstituível diálogo entre atores e público, seja qual for o seu nome. Além disso, um dos caminhos para se refletir o fazer teatral é entender o contexto, os signos, o que envolve, o que constitui uma cena. Para tal efeito, discutir o conceito de teatralidade pode ser um dos caminhos férteis para o entendimento, ainda mais no que se refere à interlocução entre duas artes. Por conseguinte, a proposta deste texto é examinar o conceito de teatralidade desenvolvido por Josette Féral que, talvez, seja uma das maiores estudiosas do assunto e, sem dúvida, base para outras pesquisadoras sobre o assunto. A abordagem precede a reflexão sobre a teatralidade sironiana.

3.2 SOBRE A DEFINIÇÃO DE TEATRALIDADE

Com o objetivo de esclarecer o conceito de teatralidade, usaremos o artigo *Theatricality: On the Specificity of Theatrical Language*, da ensaísta Josette Féral, publicado pela primeira vez em 1988. Neste artigo, Féral recusa-se a definir a teatralidade como algo exclusivamente do teatro, ou só de uma outra área da arte,

⁸ No sentido moderno, dramaturgo designa atualmente o conselheiro literário e teatral, agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo.

⁹ O dramaturgista tinha por meta descobrir regras ou até mesmo receitas para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição. Portanto, designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer.

mas, pelo contrário, salienta que a teatralidade é produzida através do olhar que constitui a criação dos espaços e sujeitos. Isso significa que ela vai além do campo teatral. Sendo assim, se constitui em um importante foco para nossa reflexão sobre a obra sironiana, pois podemos perceber que a teatralidade não é algo só do teatro.

Como relatei no início deste capítulo, o teatro a cada dia se reinventa com múltiplas faces e se coloca a todo instante em interface com a dança, o cinema, as artes plásticas e tantas outras manifestações artísticas. Por isso, condensa-se uma difícil tarefa decifrá-lo. Todavia, a teatralidade aparece como um dos caminhos para nos conduzir ao entendimento do teatro contemporâneo, ou, pelo menos, a uma forte fundamentação reflexiva acerca do hibridismo teatral. Para tal efeito, Josette Féral coloca que as tentativas de conceituar teatralidade estão ligadas às recentes preocupações com a teoria do teatro (2002, p. 94). Contudo, os caminhos são pantanosos e, segundo Féral (2002, p. 95), “*theatricality is both poorly defined and etymologically nuclear*”¹⁰.

Ao investigar o conceito de teatralidade, Féral relata três situações que nos levam a uma reflexão didática acerca do termo. Ela os constitui como: “*Theatricality as a Property of the Quotidian*”¹¹, sendo importante para nosso entendimento. São elas:

*1st scenario: You enter a theater. The play has not yet begun. In front of you is a stage; the curtain is open; the actors are absent. The set, in plain view, seems to await the beginning of the play. Is theatricality at work here? If one answers in the affirmative, one recognizes that the set alone can convey a certain theatricality. Although the theatrical process has not yet been set in motion, certain constraints are already imposed, certain signs are already in place. The spectator knows what to expect from the place in which he finds himself; he know what to expect from the scenic design-a play.⁷ Because a semiotization of space has already occurred, the spectator perceives the theatricality of the stage, and of the space surrounding him. We can therefore draw a first conclusion: the presence of the actor is not a prerequisite of theatricality.⁸ In this instance, space is the vehicle of theatricality. The subject perceives certain relations within that space; he perceives the spectacular nature of the stage. Space seems fundamental to theatricality, for the passage from the literary to the theatrical is first and foremost completed through a spatial realization of the text (FÉRAL, 2002, p. 95 e 96)*¹².

¹⁰ Teatralidade é tanto pobremente definida quanto etimologicamente obscura. (Tradução nossa)

¹¹ Teatralidade como uma propriedade do cotidiano. (Tradução nossa)

¹² 1º cenário: Você entra em um teatro. A peça ainda não começou. Na frente de você é um palco; a cortina está aberta; os atores estão ausentes. O conjunto, à vista, parece aguardar o começo da peça. Teatralidade está a trabalho aqui? Se um responde afirmativamente, reconhece-se que o conjunto sozinho pode transmitir uma certa teatralidade. Embora o processo teatral ainda não tenha sido posto em movimento, certas restrições já foram impostas, certos sinais já estão em vigor. O espectador sabe o que esperar a partir do lugar em que ele se encontra; ele sabe o que esperar a

A citação anterior nos coloca o espaço como um veículo da teatralidade. Os signos que chegam até o espectador oferecem uma reflexão acerca dos signos ali distribuídos. Tal reflexão nos traz uma percepção para as instalações desenvolvidas fora do teatro enquanto espaço físico. Entretanto, segue-se outro exemplo relatado pela Féral que nos ajudará nesta investigação:

2nd scenario: In the subway, you witness an argument between two passengers. One is smoking and the other strongly protesting, reminding the first that smoking on the subway is against the rules. The first refuses to comply; insults and threats are exchanged; tension mounts. Spectators of this exchange, the other passengers watch attentively; several comment, taking sides in the argument. The train pulls into a station and stops in front of an imposing billboard advertising cigarettes. The smoker exits the train, and for the benefit of all the interested observers, points out the disproportion between the small NO SMOKING sign in the train and the huge billboard promoting smoking that occupies the entire wall of the station platform. Is theatricality present in this instance? One would probably say not, for the argument did not appear staged, nor had the non-participants been formally invited to watch. Furthermore, the exchange did not appear to be a fictional situation, for the parties seemed genuinely involved in the quarrel. However, spectators exiting at the same station would have discovered that the two antagonists were in fact an actor and actress taking part in what Boal defined as an "invisible theatrical production." Knowing this, and bearing in mind that the spectators' participation was involuntary, would one now claim that theatricality had been present? After the fact, it would seem so. We might conclude that in this instance, theatricality seems to stem from the spectator's awareness of a theatrical intention addressed to him. This awareness altered the way in which he looked at what was taking place; it forced him to see theater where before he saw only a chance occurrence.⁹ The spectator thereby transforms into fiction what he thought was a quotidian event. Re-semiotizing the space of the subway car, the spectator was able to displace signs and to interpret them differently, revealing both the fictional nature of the performers' behavior, and the presence of illusion where only commonplace reality had been expected. In this instance, theatricality appears as a result of the performers' affirmed theatrical intention. The spectator must be aware of the performers' secret; without such awareness there is misunderstanding and absence of theatricality (FÉRAL, 2002 p. 96 e 97)¹³.

partir da peça do esboço cênico. 7. Porque a semiotização do espaço já ocorreu, o espectador percebe a teatralidade do palco, e do espaço em torno dele. Podemos, portanto, chegar a uma primeira conclusão: a presença do ator não é um pré-requisito da teatralidade. 8. Neste caso, o espaço é o veículo da teatralidade. O sujeito percebe certas relações dentro desse espaço; ele percebe a espetacular natureza do palco. Espaço parece fundamental para a teatralidade, a passagem do literário para o teatral é primeiro e principalmente completada por meio de uma espacial realização do texto. (Tradução nossa)

¹³ 2º cenário: No metrô, você testemunha uma discussão entre dois passageiros. Um é fumante e o outro protesta contra, lembrando ao primeiro que fumar no metrô é contra as regras. O primeiro recusa a cumprir; insultos e ameaças são trocados; a tensão aumenta. Espectadores dessa troca, os outros passageiros observavam atentamente; vários comentários tomam partido na discussão. O trem arranca para uma estação e para em frente um imponente quadro de propaganda de cigarros. O

Outra importante reflexão sobre o tema estudado: muitas vezes nos perguntamos se isso ou aquilo é teatro. Ou seja, se homem que fica em um terminal de ônibus está fazendo teatro, ou se o ator que se apresenta em meio a multidão está representando algo teatral. Em uma reflexão primária, diríamos sim e não para as duas situações. Todavia, quando refletimos acerca do exemplo desenvolvido por Josette Féral, percebemos que há um momento no meio desta “apresentação” para o ator, diretor ou alguém que faça parte da equipe técnica esclarecer os reais motivos para tal desempenho e, assim, produzir o olhar teatral do observador.

Seguindo o pensamento da ensaísta para examinar o tema, temos outro exemplo que nos traz mais um olhar sobre os elementos teatrais:

3rd scenario: You are seated at a sidewalk cafe watching passers-by who have no desire to be seen, nor any intention of acting. As they pass, they project neither pretense nor fiction, nor do they behave as if showing-off. Only by chance might they be aware of the watchful eyes following them. However, your eyes perceive a certain theatricality in their figures and gestures, in the way they occupy the space around them. As a spectator, you inscribe this theatricality in the real space surrounding them. It is the simple exercise of watching that reassigns gestures to theatrical space. Considering the constraints that it imposes upon the spectator, this last example is perhaps the most marginal. Nonetheless, we can draw an important conclusion from it: theatricality has little to do with the nature of the invested object-the actor, space, object, or event-nor is it necessarily the result of pretense, illusion, make-believe, or fiction. Were such conditions prerequisites of theatricality, we would have been unable to identify its presence in everyday occurrences.¹⁰ More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a "gaze" that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the

fumante sai do trem e para o benefício de todos os observantes interessados, aponta para a desproporção entre o pequeno NÃO FUMAR na entrada do trem e o enorme cartaz promovendo o fumo que ocupa toda a parede de uma plataforma da estação. Teatralidade está presente neste exemplo? Alguém provavelmente diria não, porque o argumento não pareceu encenado, nem os não-participantes tinham sido convidados formalmente a assistir. Além disso, a troca não pareceu ser uma situação fictícia, pois as partes pareciam envolvidas genuinamente na discussão. Contudo, espectadores que saíram na mesma estação teriam descoberto que os dois antagonistas eram na verdade um ator e uma atriz participando do que Boal define como uma “invisível produção teatral”. Sabendo disso, e levando em conta que a participação dos espectadores foi involuntária, alguém poderia afirmar que a teatralidade esteve presente? Após o fato, pareceria que sim. Podemos concluir que, neste exemplo, teatralidade parece resultar da consciência do espectador de uma intenção teatral dirigida a ele. Esta consciência alterou a maneira em que ele olhou o que estava acontecendo; ele o forçou a ver o teatro de onde antes ele viu, apenas uma ocorrência fortuita. 9. O espectador, desse modo, transforma em ficção o que ele pensava ser um evento cotidiano. Ressemiotizando o espaço do vagão do metrô, o espectador foi capaz de substituir sinais e interpretá-los de forma diferente, revelando a natureza ficcional do comportamento dos artistas e a presença do imaginário onde somente a realidade comum tinha sido esperada. Neste exemplo, teatralidade aparece como o resultado da intenção teatral afirmada do artista. O espectador deve estar ciente do segredo dos artistas; sem tal consciência há um mal-entendido e ausência de teatralidade.

other, from which fiction can emerge. In our first examples, this space was created by the conscious act of the performer, understood here in the largest sense of the word to include the actor, director, designer, lighting director, and architect. In our last example, the spectator's gaze created a spatial cleft from which illusion emerged-illusion whose vehicle the spectator had selected from among events, behaviors, physical bodies, objects and space without regard for the fictional or real nature of the vehicle's origin (FÉRAL, 2002, p. 97).¹⁴

A teatralidade acontece sobre duas perspectivas: uma é a recolocação do intérprete no espaço e a outra é através do olhar do espectador enquadrando o outro espaço. É um processo de olhar ou ser olhado. (FÉRAL, 2002). Para tal efeito, percebemos o quanto a função de quem está diante da obra, ou seja, o espectador, é necessário. Este espaço também pode ser além dos muros de um teatro enquanto edifício; a teatralidade não necessita de regras acerca de sua espacialidade. Entretanto, nos conduz a uma reflexão. Será necessária a presença de um ator para ocorrer uma teatralização ou para ter uma teatralidade?

Ainda seguindo o pensamento da ensaísta Josette Féral (2002, p. 100), “*The actor is simultaneously the producer of theatricality and the channel through which it passes*”. Percebe-se que o ator codifica os sinais dentro das estruturas simbólicas do palco. Da instalação de qualquer lugar onde se refere a uma representação artística, ele pode conduzir o espectador ao significado, oferecendo um caminho reflexivo e ativo diante do imaginário da obra. Todavia, está sempre ameaçado por

¹⁴ 3º cenário: Você está sentado em uma calçada de um café assistindo transeuntes que não têm nenhum desejo em serem vistos, nem qualquer intenção de atuarem. Quando eles passam, eles projetam nem pretensão nem ficção, nem se comportam como se se mostrassem. Apenas por acaso eles poderiam estar conscientes dos vigilantes olhos seguindo-os. No entanto, seus olhos percebem uma certa teatralidade em suas figuras e gestos, na medida em que ocupam o espaço real em torno deles. Como espectador, você inscreve essa teatralidade no espaço real em volta dele. É o simples exercício de assistir que retribui gestos para o espeto teatral. Considerando os constrangimentos que se impõem sobre o espectador, este último exemplo é talvez o mais marginal. No entanto, podemos chegar a uma importante conclusão a respeito disso: teatralidade tem pouco a ver com a natureza do objeto-autor investido, espaço, objeto, ou evento- nem é necessariamente o resultado de pretensão, ilusão, faz de conta, ou ficção. Fossem tais condições pré-requisitos de teatralidade, não teríamos sido capazes de identificar sua presença em ocorrências diárias. Mais do que uma propriedade com características analisáveis, teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um olhar que postula e cria um espaço distinto, virtual, pertencente ao outro, do qual a ficção pode emergir. Nos nossos primeiros exemplos, este espaço foi criado pelo ato consciente do artista, entendido aqui no sentido mais amplo da palavra para incluir o ator, diretor, desenhista, diretor de iluminação, e arquiteto. Em nosso último exemplo, o olhar do espectador criou uma fenda espacial a partir da qual ilusão-emergiu-ilusão, cujo veículo o espectador havia selecionado entre os eventos, comportamentos, corpos físicos, objetos e espaço, sem se preocupar com a natureza real ou fictícia da origem do veículo.

uma falta de adequação com signos que compõem a cena, pois nem sempre o que se premedita fazer ocorre. O ator pode dialogar com tudo que está ao seu redor: espaço, tempo, história, cenário, música, iluminação e figurinos, trazendo a teatralidade ao palco. (FÉRAL, 2002). É importante resaltar que o ator pode fazer isso tudo porque é um condutor para os signos de uma representação, mas nem sempre isso acontece. Sua ação é estabelecida através de regras derivadas através de um conjunto de elementos que podem corresponder a pensamentos de outros profissionais. Ou seja, a teatralidade não surge através de uma forma passiva, como coloca Féral:

Theatricality does not emerge passively from an ensemble of theatrical objects whose properties one could enumerate at a glance, but as part of a dynamic process belonging to both the actor and the spectator, who takes possession of the action he watches (FÉRAL, 2002, p. 103)¹⁵.

É importante ressaltar diante desta reflexão que o ator é elemento importante para um encontro com a teatralidade, mas sua ausência não impossibilita a existência de signos teatrais, pois o processo ligado às condições da produção teatral também é um elemento que pode teatralizar uma encenação. Exemplo disso é a exposição *Voom Portraits* (2009), desenvolvida por Robert Wilson, que distribui em um espaço vários vídeos-retratos em alta definição, provocando o observador através do encontro entre fotografia, literatura e som. Nesta, não existe a participação real de um ator, mas, em seu conjunto de signos, como, sons, cores, objetos e ações, acaba sendo uma obra teatral.

Por fim, é de suma importância, nesta reflexão, salientar que o conceito de teatralidade, segundo Josette Féral, não é uma soma de propriedades ou características enumeráveis, mas podem ser discernidas por meio de manifestações específicas e deduzidas aos fenômenos chamados de "teatral" (2002. p. 105). No entanto, percebemos que este conceito não é limitado somente ao teatro, mas, como a ensaísta coloca, ele pode ser encontrado na dança, na ópera, em variados desempenhos artísticos e, inclusive, no dia a dia. O termo é uma ligação entre o espectador com alguém ou algo que é olhado. "*Without this gaze, indispensable for*

¹⁵ Teatralidade não surge de forma passiva a partir de um conjunto de objetos teatrais, cujas propriedades poderiam ser enumeradas num relance, mas como parte de um processo dinâmico pertencente ao ator e ao espectador, que toma posse da ação que ele observa. (Tradução nossa)

the emergence of theatricality and for its recognition as such, the other would share the spectator's space and remain part of his daily reality” (FÉRAL, 2002, p. 105)¹⁶.

Percebe-se, nessa definição, o quanto se faz importante a presença do espectador:

Theatricality produces spectacular events for the spectator; it establishes a relationship that differs from the quotidian. It is an act of representation, the construction of a fiction. As such, theatricality is the imbrication of fiction and representation in an "other" space in which the observer and the observed are brought face to face. Of all the arts, the theater is best suited to this sort of experimentation (FÉRAL, 2002, p. 103)¹⁷.

Talvez seja esse olhar que transforma, compõe ou cria uma situação teatral, seja ela onde for, como for. É mister dizer que o espectador seja o ponto principal para uma teatralidade, tornando-se receptor de elementos que constituem um imaginário fictício para o real, ou até o real para o fictício, como percebemos em algumas instalações de Siron Franco, como “Intolerância”, citada na página 27.

Nesse ponto de reflexão acerca da teatralidade, podemos agora refletir, com mais aptidão, sobre os aspectos teatrais que a obra de Siron nos oferece e, assim, entendermos a teatralidade sironiana. Portanto, seguimos agora para uma reflexão sobre o conceito voltado através do olhar diante dos traços do artista.

3.3 TEATRALIDADE SIRONIANA

Para reunirmos os elementos teatrais existentes na extensa obra do Siron, dividi-la-emos em três partes. Primeiro, examinaremos os traços pictóricos, depois as instalações e, por último, sua criação estética para o espetáculo “Martim Cererê”.

¹⁶ Sem esse olhar, indispensável para o surgimento de teatralidade e para o seu reconhecimento como tal, o outro compartilharia o espaço do espectador e permaneceria parte de sua realidade diária. (Tradução nossa)

¹⁷ Teatralidade produz eventos espetaculares para o espectador; esta estabelece uma relação que se difere do cotidiano. É um ato de representação, a construção de uma ficção. Como tal, a teatralidade é a imbricação de ficção e representação em um “outro” espaço, no qual o observador e o observado são trazidos face a face. De todas as artes, o teatro é mais adequado para esta espécie de experimentação. (Tradução nossa)

3.3.1 Os traços pictóricos

Falar sobre teatralidade nos faz pensar sobre o ato da representação, a partir do olhar externo de quem está ali para observar. Ou seja, é um elemento externo que constitui o fato que ali está oferecido. Fernandes (2010), ao analisar o mesmo artigo aqui estudado, atribui teatralidade como um termo polissêmico, determinado pelos olhares. Assim, percebemos uma pluralidade de sistemas, nos quais o termo enfatiza elementos, como a ação, o espaço e o olhar externo.

Esse olhar externo da obra incita-nos a meditar sobre o primeiro desenho feito por Siron Franco aos onze anos de idade, o qual retrata a “Última Ceia de Jesus Cristo”. Ele pinta os apóstolos com uma postura vertical diante da mesa, sendo que, originalmente, eles estão sentados, conforme relato na página 21 deste trabalho. Siron (2011)¹⁸ afirma que ele é conduzido pelo desejo. Nesta pintura, ainda sem nenhum conceito estético formalmente desenvolvido, ele traz uma perspectiva real para o desenho. Naquele contorno, os apóstolos estavam a sua altura, ou seja, ele podia se comunicar melhor com o quadro. Entretanto, poderíamos aqui, em folhas e folhas, pensar o sentido que Siron trouxe para a pintura, mas não podemos negar que, ao crescer, aumentar e dilatar o tamanho do desenho, ele traz uma maior comunicação para o mundo no qual ele se encontrava. Dentro da pluralidade do conceito de teatralidade, podemos constatar um efeito teatral na obra sironiana, conforme relata Oscar Conargo (2008, p. 15)¹⁹ “*Quando mais esse olhar se torna presente na representação do ator, na representação plástica ou literária, mas teatral a consideraremos*”.

Diante da grande produção do artista, acredito que seria um trabalho difícil analisar obra por obra para refletirmos a teatralidade, mesmo porque poderíamos encontrar um elemento em cada trabalho que se distingue teatral e talvez, poderíamos nos perder neste campo tão fértil e ao mesmo tempo pantanoso. Também, ao analisarmos obra por obra, teríamos uma ideia do que é teatral, e não uma investigação sobre a teatralidade sironiana. Pensando assim, já temos um aspecto interessante, que é a busca pela comunicação, radicada em sua primeira obra.

¹⁸ Entrevista em anexo.

¹⁹ Artigo “Teatralidade e Ética”, publicado em português na revista *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. (Organização Fátima Saadi e Silvana Garcia)

De acordo com a Josette Féral²⁰ (2002, p. 105), “É mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção”. Sendo assim, é importante refletirmos os caminhos para a criação, nos quais Siron desenvolveu durante sua carreira. Para isso, é de suma importância pensarmos os traços no início da produção e os últimos trabalhos, não com o objetivo de comparar o melhor ou pior (com certeza este não é o caminho), mas sim percebermos o quanto os aspectos teatrais foram aparecendo com o decorrer de sua produções.

Começar a reflexão a partir da figura 2, “Cavalo de Tróia”, é dar um ponto de partida através de uma obra premiada e, tendo como referência as obras atuais, revela traços simples. Talvez ainda não encontrássemos nada efetivamente teatral, no sentido de cores, elementos cênicos, traços fortes, objetos. Todavia, existe algo teatral; se refletirmos sobre a teatralidade como algo que alguém atribui, seria possível alguém atribuí-la para este quadro? Sim, é claro. Há uma fundamentação, pois qualquer artista, em um momento de criação, poderia claramente se provocar através desta imagem. Se depararmos com as obras atuais, perceberemos o quanto os elementos provocativos cresceram. O próprio Siron fala sobre este momento pictórico:

É, porque como naquela época era a ditadura, eu sempre usei metáforas. Então foi uma experiência, e a discussão inteira era muito forte. E eu era garoto, estava começando ali, ainda pensar esteticamente certas questões. E usei acrílico sobre tela, mas desenhando e não pintando, era uma coisa absolutamente gráfica, com alguns tons de cinza, basicamente gráfica. Eu me sentia... Achava que como pintor eu ainda estava... Enfim, era muito novo (continuo até hoje), mas naquele momento eu ainda estava “tateando” uma série de questões na pintura (FRANCO, 21 de Out. 2011).

Como ele cita, ainda estava tateando uma série de questões na pintura e os traços sironianos não pararam por aí. Conforme consta no primeiro capítulo, sua carreira foi intensa e cheia de trabalho. Ele foi se consolidando enquanto artista e sua obra passou a receber vários elementos, nos quais foram compondo seus traços. Exemplo disso seria a figura 5, na qual podemos ressaltar outra característica teatral na obra sironiana. Onde se destaca a relação do ser humano

²⁰ Josette Féral é professora na Escola de Teatro da Universidade de Quebec desde 1981. Publicou vários livros e artigos sobre teoria e prática teatral, entre eles: Teatro, Practica y Teorica: Más allá de las fronteras (2004). A sua investigação centra-se na *performance* e performatividade: novas formas de teatro, interdisciplinaridade e multiculturalismo. Também escreveu sobre Teatralidade no ensaio *Theatricality: On the Specificity of Theatrical Language* (1988).

com o animal, talvez em uma proporção de metamorfosear animal em humano, ou humano em animal, não sabemos onde começa ou termina. Assim, destacamos a ligação com a *performance* quando se usa animais, talvez em busca de uma semelhança com os ritos dionisíacos, ou com o objetivo de chocar o espectador ou até mesmo buscar algum tipo de liberdade, como cita Roselee Goldberg²¹ (2006, p. 154): “Esses atos ritualizados eram um meio de liberar essa energia reprimida, bem como um ato de purificação e redenção por meio do sofrimento”. Há um questionamento sobre quem é realmente o animal, que aparece em outras exposições de Siron Franco, intitulada “Semelhantes” e retratada no primeiro capítulo, figura 7.

Nesse caso, já encontramos um certo desenvolvimento nos elementos teatrais, como as cores, os espaços retratados, os símbolos e signos referidos, principalmente na segunda figura citada. Nesta, percebemos que existe um diálogo entre dois seres, que não sabemos se são humanos ou animais, algo como um lençol dividindo esta dúvida e em volta um olhar, como se estivesse avaliando a cena. Todavia, isto é particular e poderíamos ter várias outras ideias a respeito, mas não podemos deixar de apontar mais um passo diante da comunicação ao espectador: cores, signos e elementos imaginários, que instigam o observador.

É importante ressaltar que o colorido da figura 6 e suas viagens para diferentes lugares demarcam o surgimento de uma característica importante na obra sironiana. Depois de experiências profissionais e seu amadurecimento pictórico, o colorido²² começa a ser força motriz nos quadros do artista, sendo mais um elemento para refletirmos acerca da teatralidade. Como relata na citação seguinte, é a busca pela sua infância:

Eu estava como prêmio de viagem do salão nacional de arte moderna eram dois anos, eu fui para Espanha e depois fiquei girando na Europa, fui até a Rússia, em fim. Primeiro eu fui para a Espanha fiquei envolvido vendo El Greco; depois fui ver Gaudir; e entrei no barato de ver não a arte moderna mas a Espanha um pouco mais antiga; e claro via tudo que estava acontecendo, os artista da época, até porque nesse mesmo ano eu ganhei a o prêmio internacional da Bienal de São Paulo. Então, Canal gara era um artista da época (em 1975) muito forte, muito político, era uma arte muito política que tudo isso eu estava vivendo. Mas que queria ver de perto tudo

²¹ Roselle Goldberg, ex diretora da galeria do Royal College of Art, em Londres, e do espaço The Kitchen, em Nova York, ela hoje é docente da New York University e curadora de vários projetos internacionais na área da performance.

²² *Idem* p. 31.

aquilo que povoava a minha infância, que era através dos livros de arte. E tudo isso foi uma experiência muito importante (FRANCO, 21 de Out. 2011).

A cada reflexão sobre a obra de Siron, percebe-se que se trata de um artista que coloca seus sentimentos mais introspectivos dentro de sua produção. A busca pelos fatos que o marcaram em determinado momento e sem sombra de dúvida a sua carreira foi acentuada pelos registros e indignações acerca das catástrofes urbanas, sendo o acidente com o Césio-137 uma das mais conhecidas. O envolvimento do artista foi intensamente produtivo, tendo o objetivo de ajudar as vítimas e mostrar para o cenário nacional que nem tudo estava contaminado na cidade de Goiânia.

Para conseguir alcançar o objetivo proposto, Siron usou novos elementos, como terra e tinta automotiva na criação dos quadros, trazendo uma realidade do sofrimento enfrentado pelas pessoas contaminadas, conforme verificamos na figura 13, no primeiro capítulo. Percebemos um envolvimento descomunal por parte do artista, uma mistura de medo e provocação interna, que o conduziu ao enclausuramento, onde nasceu a série Césio-137:

Então, houve uma mistura de medo, e depois na minha adolescência veio a revolução, e tive amigos como todo mundo da minha geração: teve um amigo que alguém empurrou e falou que ele pulou. Quando eram presos sempre era assim: ah, o cara pulou, e tal. Então todos esses conflitos se juntaram ali. E no Césio: [...] acho que aí marca; acho que uma divisão de águas (assim, do ponto de vista estético); de ter um outro olhar [...], embora estava falando de um acontecimento, a estrutura e que eu usei para falar, [...] eu acho que ela trouxe uma contemporaneidade também [...] (FRANCO, 21 de Out. 2011).

Há três aspectos teatrais para serem analisados. Primeiro, o uso de elementos, como terra, tinta automotiva e cores, de forma com que pudesse contar a realidade, o sofrimento que as vítimas estavam vivendo, trazendo uma realidade do fato para dentro do quadro. Segundo, o imaginário, ou seja, o que isso poderia provocar no espectador, salientando traços da realidade vivida pelo povo goiano diante do acidente. Por fim, a ruptura estética que ele mesmo retrata na entrevista citada, ou seja, a busca pelo novo, pelo desconhecido, a criação com o desejo de se dizer algo.

Teve um corte inclusive ne toda aquela pintura que eu fazia que tinha na minha cabeça ja um pensameto que a ditadura ia acabar, e eu utilizei aquela técnica, até clássica, [...] hoje eu vejo como uma coisa clássica [...], porque eu sabia que era um período; eu sentia que era um período que a gente ia romper rapidamente com ele. Então eu usei todas aquelas cores terrosas, e todo aquele ambiente de hospício do qual também faz parte da minha infância [...] porque eu vi assassinato muito cedo da família Mateucci [...]. Então, houve uma mistura de medo, e depois na minha adolescência veio a revolução, e tive amigos como todo mundo da iha geração: teve um amigo que alguém empurrou e falou que ele pulou. Quando eram presos sempre era assim: ah, o cara pulou, e tal. Então todos esses conflitos se juntaram ali. E no Cesio: [...] acho que ai marca; acho que uma divisão de águas (assim, do ponto de vista estético); de ter um outro olhar [...], embora estava falando de um acontecimento, a estrutura e que eu usei para falar, [...] eu acho que ela trouxe uma contemporaneidade também [...] (FRANCO, 21 de out. 2011).

Percebe-se, na citação, que todo o efeito que Siron desejava criar com a inserção de novos elementos em sua obra era para expressar algo que já vinha em sua formação social, como se tivesse algo gritando dentro de si diante dos fatos obscuros. Esses elementos nos faz perceber uma maior aproximação com o espectador, numa tentativa adicional de produzir um imaginário em quem pudesse estar diante da obra: “Uma obra de arte pertence tão estreitamente àquilo com o qual tem relação, que enriquece o ser daquele outro como que através de um novo acontecimento do ser” (GADAMER, 1997, p. 238). Assim, vejo que a linguagem teatral vai criando forma nos traços do artista:

Por exemplo: eu gosto daquela séire do Cesio, porque independente se você falar que aquilo é de um acidente radioativo ou não, ela se sustenta pela própria linguagem, e eu acho que é isso é que conta em tudo, fora isso você vai está fazendo ilustração [...] (FRANCO, 21 de Out. 2011).

Portanto, de acordo a citação, os traços que chamamos de teatral na obra de Siron trazem à obra uma linguagem genuína, que se sustenta pela sua força. Sobretudo, é importante ressaltar que uma obra de arte, seja ela qual for, está sujeita aos olhares e adjetivos intitulados pelo observador, e isso confere diversas definições.

Da mesma forma, a obra de arte termina por ser muito mais do que aparenta ser, pois, como objeto imanente, evoca ainda, e simultaneamente, sentidos que não estão propriamente nela mesma, mas nos juízos de valor que o homem costuma fazer sobre ela (CAMARGO, p. 84, 2008).

Nessa citação, advém uma reflexão importante sobre nosso trabalho. O olhar teatral sobre uma obra de arte vai além dos adereços, objetos, das músicas, dos

figurinos e cenários combinados para uma ação nos espetáculos teatrais. Significa pensá-los como expressões tangentes quando se entra o jogo do olhar, do participar e do inserir-se na obra, principalmente a capacidade do homem de representar, significar, interpretar, ou seja, criar caminhos para que este jogo entre observador e obra aconteça em suas múltiplas linguagens. Assim, discutiremos a seguir sobre um dos caminhos que Siron encontrou para estar mais próximo de seu desejo de fazer, comunicar e mostrar as instalações.

3.3.2 Instalações

Nos tempos atuais, encontramos diversas definições para o conceito de teatralidade. Uma das mais frequentes é que este conceito está associado ao que é agregado ao texto quando se é encenado. Por outro lado, podemos perceber este conceito voltado para a construção de imagens, a partir de provocações culturais, como verificamos na figura 14 deste trabalho. Um conjunto de símbolos culturais vem de diversas pesquisas, como os animais da fauna e flora do cerrado, as cores que trazem uma brasilidade e a disposição no espaço, criando, assim, uma instalação. Acredito que quando pensamos em uma instalação artística, seja ela qual for, só a sua distribuição já nos oferece aspectos teatrais. Dessa forma, podemos pensar sobre o que salienta Féral (*apud* Fernandes 2010, p. 123:) “argumenta que a teatralidade é consequência [sic] de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos”. Portanto, ao analisarmos a imagem da instalação representada na figura 14 percebemos traços característicos de teatralidade na obra de Siron Franco. Isso significa que, ao preencher este espaço com figuras que provocassem um olhar atento para a obra com o objetivo de trazer a realidade com cores e formas e, principalmente, a forma de ocupação do espaço, o artista produziu vários signos teatrais.

Para investigar o caminho teatral das instalações de Siron Franco, não podemos deixar de citar as instalações intituladas de “Cela Forte” (1989), “Cela de Proteção” (1989), “Nações Indígenas” (1992) e, por último, “Ver o peso” (2012). A primeira traz uma relação entre a exposição de um fato social (chacina do 42º DP) e o espaço. Este trabalho relatou uma chacina de dezoito presidiários, em 5 de fevereiro de 1989. Para tal, foram apinhados cerca de cinquenta detentos em uma

cela fechada e sem ventilação. Segundo Bertazzo (2009, p. 65), “A obra, colocada no metrô Jabaquara, constituía-se de uma cela de ferro com 2 m de altura, 3,5m de comprimento e 1,4m de largura, abrigando 18 cabeças humanas de fibra de vidro”. Colocada em uma estação de metrô, a obra ocupou um espaço não convencional para uma representação artística, oferecendo uma perspectiva diferente para o espectador. Todavia, “*a obra interfere no espaço e o espaço interfere na obra, e cada objeto cria seu espaço infinito*” (GENET, 2001, p. 22).

A segunda instalação, intitulada “Cela de Proteção”, também de 1989, mostra um ator interpretando um presidiário no meio de uma estação de metrô da cidade de São Paulo, como citado anteriormente, prevalecendo, assim, a união das duas essências artísticas. Seguindo o relato de Bertazzo (2009, p. 65), “A obra, consistia em uma jaula de 1,5 x 1,5m, rodeada por outras quatro jaulas com vinte cães de guarda feitos de gesso”. O ator Odilon Camargo representou um empresário, que tinha como desejo a bolsa de valores e questionava os espectadores sobre quem estava preso, ele ou o povo que o via de fora. Na instalação, houve alguns espelhos que projetavam a imagem de quem estava de fora para dentro da cela. (BERTAZZO, 2009)

A terceira instalação traz uma perspectiva artística diante das causas indígenas: o “Monumento Nações Indígenas”, construído em 1992 (fig. 16). O monumento constituía-se por 500 colunas de 2,10m de altura, feitas com placas de cimento, espalhadas pelas colunas, havendo três mil cópias de objetos indígenas e 3.500 inscrições rupestres. (BERTAZZO, 2009)

Além da função tradicional de homenagem própria dos monumentos, a obra oferece outras características que a compõem, como uma instalação, por exemplo, de sua espacialidade, que oferece um labirinto para o espectador e, ao mesmo tempo em que ele caminha, encontra artefatos indígenas afixados nas colunas que formam o monumento. Portanto, faz o observador meditar sobre a situação indígena brasileira. Ao olhar uma foto aérea da instalação, percebemos o formato da bandeira nacional, fortalecendo ainda mais a ideia da brasilidade sironiana.

Por último, mas não menos importante, o trabalho que nos oferece uma percepção acerca da teatralidade em sua obra nos tempos atuais é a instalação que recebe o nome de “Ver o peso” (2012). Este iniciou sua circulação pela cidade do Rio de Janeiro no Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia, onde, segundo Siron Franco, há um grande fluxo de pessoas por dia.

Após ser surpreendido em sua casa pela sua mulher intoxicada por remédios para emagrecer, Siron compilou vários elementos e criou uma instalação que conduz o espectador a repensar sobre a busca desacelerada pelo corpo belo que a sociedade vende em suas propagandas.

Eu sou capturado por algumas ideias e vou embora. Por exemplo, a minha última instalação que chama “ Ver o peso”, nasceu dentro da minha casa: a minha mulher tomando remédio para emagrecer (eu não sabia), e de repente ela se intoxica com isso, e eu chego em casa e vejo um pedaço de chocolate com uma cápsula de remédio, ali. Isso desparou em mim uma coisa, e eu comecei a: primeiro fiz um pé; o pé ficou aqui uns três anos. A coisa vai assim, é como a frase daquele poeta que deixa na gaveta (essa frase é até interessante: ela vai ficando e depois ela se junta sozinha). Aí eu comecei a comprar as balanças, comprei quatrocentas balanças; fiz pés de açúcar; de sal; de chocolate, com pratos de cápsula. E ela foi inaugurada no Rio e percorreu um circuito que não tem nada a ver com circuito de arte, tem a ver com circuito de doença, que ela vai para os hospitais (FRANCO, 21 de Out. 2011).



Figura: 32 “Ver o peso”. Fonte: Foto de divulgação, arquivo Siron.

Esse desejo de fazer, demonstrar e compartilhar a sua indignação interior é inserido pelo artista na instalação, oferecendo-nos possibilidades para refletirmos sobre o conteúdo e, para isso, nesta obra, traz outro elemento que se fez presente

durante suas criações: o corpo humano. Este elemento leva-nos ao nosso próximo tópico de discussão da teatralidade: o espetáculo teatral “Martim Cererê”.

Todavia, antes caminhararmos, é necessário destacar os vários signos teatrais nas instalações aqui relatadas, como: objetos, disposição em locais não convencionais e união entre teatro e artes plásticas, desenvolvendo aspectos teatrais com múltiplos objetivos. A comunicação plena com o observador que ali estava passando é um ponto importante para salientar, porque talvez estes observadores nunca teriam a oportunidade de ir até uma galeria de arte. Por conseguinte, o ponto forte da teatralidade nas instalações de Siron advém dos espaços criados para tal, ou seja, sua ocupação estética e organizacional para se comunicar com o público, tornando o espaço tradicional em espaço cênico. Portanto, o preenchimento artístico sironiano para o espaço, no caso das instalações, seria um caminho para que este espaço normal se tornasse espaço cênico, ou seja:

Um espaço cênico pode, potencialmente, ser todo e qualquer espaço apto a se transformar naquilo a que a encenação se propõe, não dependendo, por essa razão, da exigência de qualquer lugar arquitetonicamente pensado para este fim, a despeito da adequação e necessidade de tais lugares para o desenvolvimento de muitas formas de ação dramática. Daí decorre o fato de um espaço cênico ser capaz de comportar e representar outro espaço (CAMARGO, 2008, p. 58).

Ainda seguindo o pensamento do pesquisador Carlos Avelino Camargo, esse espaço cênico não pode ser considerado algo autônomo, ou seja, precisa de uma contextualização.

Todavia este espaço cênico não pode ser considerado algo autônomo, porque a eficiência de sua contextualização depende de uma articulação entre aquele que dentro dele se insere, o ator, e aquele que assiste à ação dramática, o público. Deste modo, a transformação de um espaço em um outro possível pode ser pensada como o resultado de uma permissividade ilusória conduzida pelo ator e compactuada pelo público (CAMARGO, 2008, p. 58).

Nessa questão desenvolvida por Camargo (2008), espaço cênico é contextualizado por aquele que está dentro, o ator, e aquele que está assistindo a ação dramática, o público. Todavia, partindo do pressuposto defendido pela ensaísta Jossete Ferál (2002) de que a teatralidade não é um fenômeno estritamente limitado ao teatro, poderíamos aprofundar o pensamento da citação anterior, substituindo o ator por um objeto no espaço: uma escultura, um quadro, um cenário teatral ou até

um animal, sendo que até o público poderia ter sua presença física contestada. Por exemplo: uma *performance* transmitida via *internet* para o mundo inteiro, mas acontecendo em um espaço fechado, sem ninguém presente, além dos envolvidos na ação.

Por fim, percebe-se que as instalações investigadas nesse trabalho oferecem ricos elementos teatrais para o fortalecimento da ação desenvolvida. “Eu acho que arte é provocação, arte é pensamento, no mundo de hoje a arte tem esse poder, você pode em um espaço mesclar tudo” (FRANCO, 21 de Out. 2011).

3.3.3 Martim Cererê

Os signos teatrais criados por Siron Franco em sua participação nas montagens do Martim Cererê foram cheios de intensas possibilidades estéticas. Diversos elementos compuseram sua criação, tanto na primeira versão como na segunda, uma obra rica e diversificada.

Essas possibilidades estéticas estiveram presentes no espetáculo em geral e nos trouxe uma reunião de signos, elementos que compunham uma teatralidade. São eles: objetos, figurino, cenário, iluminação e, por último, mas não menos importante, a corporeidade construída para criar o imaginário da obra de Cassiano Ricardo. Para isso, criaram-se, pela equipe chefiada por Siron Franco, elementos como paus de chuva, tapas-sexo, painéis e pinturas corporais. É preciso voltarmos ao primeiro exemplo percorrido pela ensaísta Josette Féral (2002), no qual ela define a teatralidade diante da disposição dos signos no palco antes de uma apresentação. Ou seja, a espacialidade desenvolvida por Siron trouxe para o público uma aproximação à obra apresentada. Criou-se, assim, um jogo entre o observador e o observado, caminho já experimentado por ele em suas instalações e monumentos públicos.

Outro ponto interessante para examinar foi o “ritual²³” desenvolvido entre os atores para pintar uns aos outros durante a temporada. Como foi colocado pelos atores Newtom Murce e Adriana Brito, o processo da nudez não foi fácil, até por que estavam pela primeira vez no palco com o corpo completamente exposto para a plateia. Por outro lado, ambos também salientaram que o processo desenvolvido

²³ Termo usado pelos atores da Companhia Martim Cererê para o processo de pintura corporal.

nas pinturas foi de suma importância para uma confiança sobre o que estavam criando, e o momento da pintura era como uma concentração e confiança.

O Siron apareceu umas duas semanas antes da estréia para testar em alguns corpos os desenhos. Mas a coisa mais interessante que eu acho no trabalho do Siron, é que ele não tem rascunho, ele já chegou no corpo e já pintou..., a esposa do Siron ajudava nas pinturas. Ele passou aquilo para gente, para futuramente uma atriz pintar a outra, era como se fosse um ritual antes do espetáculo, até um ritual de concentração (para a gente começar a se concentrar, então uma pessoa pintava o corpo da outra) (Adriana Brito, 25 de Maio, 2010)²⁴.

Seguindo nesta abordagem, é necessário citar as palavras do ator Julio Vann quando ele coloca o quanto as formas criadas por Siron foram ricas para o espetáculo:

E um pessoal que assistiu a apresentação, um pessoal da produção do Hector Babenco, e aí nós fomos convidados a participar daquele "Nos campos do senhor" (aquele filme que o Hector Babenco fez, sobre índios na Amazônia) porque ele achou que nós éramos índios. Só que quando o produtor veio nos conhecer só tinha uma atriz com cara de índio o resto era tudo igual a mim: branco, tinha gente loira. [...] Mas eu acho que tinha muito a ver como o ritual de construção se dava, que a gente conseguia passar para as pessoas com aquilo, a idéia [sic] de que nós éramos uma tribo, uma tribo que se identificava pela cor, pelas formas. Formas que tinham sido criadas e recriadas pelo Siron em função do que era a história do Martim Cererê (Julio Vann, 04 de Agosto, 2011)²⁵.

Encontramos, nesse ponto de investigação, aquilo que Féral salienta no seu exemplo 3 sobre a teatralidade, reforçando-o ainda no final do seu artigo. Ou seja, a importância do olhar diante da obra, neste caso, a partir do ato em que o ator se coloca em processo de concentração diante dos traços ali criados por Siron com o objetivo artístico. Na verdade, ele está fazendo uma relocação do intérprete no espaço que ele ocupa; não é mais só um local de ensaio ou preparação. Isso se torna a atmosfera da obra de Cassiano Ricardo e, ao mesmo tempo, salienta um ponto muito forte: a corporeidade construída por Siron Franco, algo que já vem sendo percebido desde seus traços pictóricos embrionários.

Na segunda versão também deparamo-nos com o quadro de signos construídos através dos traços de Siron, mas, diante das mudanças estéticas pontuadas nas entrevistas e pesquisas desenvolvidas, faz-se necessário levarmos nossa pesquisa para a corporeidade, como já começamos uma reflexão

²⁴ Entrevista em anexo. Anexo D.

²⁵ Entrevista em anexo. Anexo F.

anteriormente. Entretanto, dessa vez, com um elenco e uma equipe técnica amadurecidos (como citado no primeiro capítulo), conduziu-se um trabalho pautado em experimentações entre o artista plástico e os atores.

Segundo Féral (2002), o corpo do ator semiotiza tudo ao seu redor: espaço, tempo, história, diálogo, cenário, música, iluminação e figurinos, trazendo teatralidade ao palco. Dos elementos que podem compor uma teatralidade, o corpo é sem dúvida um dos mais expressivos. Nesta percepção, podemos afirmar que o corpo criado para o espetáculo *Martim Cererê* foi sem dúvida um dos pontos mais fortes para sua teatralidade; exemplo disso é a figura 33 desta pesquisa.

No espetáculo *Martim Cererê* (1999), Siron, após alguns experimentos, decidiu pintar os corpos dos atores com tinta acrílica azul para as mulheres, no sentido vertical, e vermelho para os homens, no sentido horizontal (figuras 28 e 29). Segundo Rousseau (1980, p. 37), a cor azul é uma cor fria, a cor do céu ou do ar, ao contrário do vermelho, que é uma cor quente, representa o sangue e o fogo. Ainda seguindo o pensamento do Rosseau, o vermelho é o símbolo e expressão do “Eu”, que também é símbolo e expressão da sexualidade masculina, implicando a ideia de prodigalidade, ou seja, de perda de substância que pode ir até a morte. Percebe-se que este jogo de cores trouxe aquilo que o ator Bombinha (2011) relatou em entrevista: “tinha que ter uma realidade na pintura, uma verdade”. Assim, o corpo do ator esteve disponível para além de um desempenho, pois foi transformado em sistema de signos.

A partir dos relatos compilados através das entrevistas com o elenco da peça e também com Siron Franco, percebemos uma teatralidade sendo construída pelo processo de criação das personagens. Cada ator, tendo orientações tanto de Siron como de Fayad, nos ensaios, foi, passo a passo, compondo seu personagem, e a pintura também foi caminhando como forma provocadora de signos corporais, se entendermos a teatralidade como um processo que, acima de tudo, é ligado às condições de produção teatral. Féral (2002) percebe que a teatralidade, sendo construída nos corpos através dos traços sironianos, também é responsável pelo signo geral do espetáculo, ou seja, o imaginário da obra de Cassiano Ricardo. Teatralidade na verdade pode ser construída como teatralidade sironiana. Exemplo disso é a foto seguinte:



Fig. 33. Elenco da segunda montagem do Martin Cererê. Fonte: livro, Marcos Fayad: *A poética do cerrado*.

Dessa forma, para chegarmos a uma conclusão sobre a teatralidade sironiana depois de percebermos todos os elementos teatrais em sua obra, é só pensarmos na figura acima sem nenhuma estética e nenhum elemento de cena. A cena ficaria sem vida, sem sentido e força. Tendo como pressuposto toda esta estética, não saberíamos qual seria o objetivo que a cena quereria oferecer.

Assim, o corpo, ferramenta principal do ator, que é constituinte da tríade desenvolvida no começo deste capítulo, se torna, a partir das investigações desenvolvidas, em um elemento fundamental para a teatralidade sironiana, sendo que:

O fenômeno teatral, porém, apresenta-nos ainda gêneros nos quais a cena não é dominada pelo homem, mas por objetos inanimados que de certo modo, podem ser considerados atores potenciais que ganham vida pelas mãos de manipuladores (CAMARGO, 2008, p. 59).

CONCLUSÃO

*Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho de minha altura...*

*Fernando Pessoa*¹

Um longo caminho foi percorrido, iniciado ainda durante a graduação, depois, experiências vivenciei na cidade de São Paulo, estudos na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) e participação em *performances* com artistas locais, estudos em grupos de pesquisa, como *Maskara* e Rede Goiana de *Performances* Culturais, e, então, inseri-me no curso de mestrado em História, na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Mas, qual o objetivo? Investigar a teatralidade na obra de Siron Franco, visando uma contribuição para o processo criativo do ator. Logo, perguntas surgiram, como: o que é o teatro? O que é teatralidade? Estas foram me cercando para uma reflexão, em busca de uma base sólida para identificar o elemento teatral na obra do artista plástico Siron Franco. Ou seja, a teatralidade sironiana.

Nem todas as perguntas foram respondidas ao longo desta pesquisa e, talvez, encontramos mais questionamentos do que, de fato, respostas. Entretanto, investigar a obra sironiana foi olhar muito além dos traços pictóricos, dos objetos criados, das instalações, de sua passagem pelo teatro; foi olhar mais a frente do que nossa própria altura para o que não se vê e, na verdade, está se vendo, mas não se vê.

Nessa abordagem, para traçar o objetivo pleiteado, constituiu-se uma metodologia que me norteou para o levantamento de dados acerca da vida artística de Siron: bibliografias com base no assunto, entrevistas com o elenco que compunha a Companhia Martim Cererê na época, orientações, discussões e debates em congressos, festivais de teatro e encontros acadêmicos e, por fim, entrevistas, encontros e várias ligações ao artista Siron Franco.

O primeiro capítulo contribuiu de forma sistemática para se conhecer o desenvolvimento do trabalho de “Gessiron Alves Franco” (Siron Franco) e, ao mesmo tempo, encontrar vários traços teatrais em sua obra ao logo da construção de sua carreira enquanto artista. Faz-se necessário salientar que o artista investigado possui uma produção intensa e fervorosa, cheia de provocações sociais.

¹ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 1998, p. 208.

Em suma, o primeiro capítulo já começa a mostrar que a teatralidade na obra de Siron Franco vai além de um traço pictórico ou de um objeto criado (escultura, monumento etc.). Percebe-se, ao longo de suas inúmeras experiências, que os elementos teatrais nascem aos poucos, como se construísse um corpo teatral dentro dos seus traços artísticos. De sua primeira manifestação, ainda quando criança, quando ele desenhou “A Santa Ceia dos apóstolos”, até sua última instalação “Ver o peso” (que neste momento não será mais a última), nota-se que os signos que compõem uma teatralidade estão mais intensos.

No segundo capítulo, investigou-se a contribuição do artista plástico para a teatralização da obra de Cassiano Ricardo, juntamente com a direção de Marcos Fayad e toda a pesquisa desenvolvida pelo elenco das duas versões do espetáculo *Martim Cererê*. Na primeira montagem, o foco da pesquisa foi a criação dos espaços cênicos e dos elementos de cena; já a segunda montagem direcionou-se à construção corporal dos atores diante das provocações estéticas desenvolvidas pelo artista. A primeira investigação nos proporcionou um “encontro” entre o teatro e as artes plásticas, através dos olhares do diretor Marcos Fayad, de sua equipe técnica, dos atores e de Siron Franco, que contribuíram com sua imaginação e seus traços pictóricos. É pertinente ressaltar o envolvimento sironiano para compor toda a estética do espetáculo, envolvendo o espectador no mundo imaginário da obra de Cassiano Ricardo com elementos que levavam sua assinatura, como objetos de cena, cenário e pintura corporal.

Os adereços e o cenário que compunham as cenas do espetáculo ofereceram ao público um fio condutor às entrelinhas da obra, ou seja, aquilo que não podia passar somente através do texto, mas precisaria de algo a mais para preencher todo o enredo do *Martim Cererê*.

O segundo momento de investigação, que corresponde à segunda montagem do espetáculo, em 1999, nos trouxe uma percepção da corporeidade do espetáculo, criada através da provocação estética sironiana. Em suma, os atores entrevistados relataram o quanto o processo de pesquisa, as pinturas e a obra finalizada ao corpo foram importantes para a construção de todo o imaginário que a companhia pretendia para o espetáculo. Ou seja, os traços sironianos não só preencheram o espetáculo, como também foram estímulo para a pesquisa de cada ator que buscava uma construção para seu personagem. Um exemplo interessante para esta reflexão é a figura XX, que demonstra uma cena do espetáculo, na qual o elenco se

encontra todo reunido. Se pensarmos esta figura, como foi dito, sem toda a estética, talvez não se conseguiria entender o enredo, ou, talvez, usando uma técnica do Jogo Teatral da Viola Spolin², *O que*, *O quem* e o *Onde*, ou seja, o que estavam encenando, quem eram em cena e onde estavam. Portanto, percebe-se toda a teatralidade sironiana, tanto no preenchimento de cena – atribuindo a este conceito o pesquisado Pedro Barbosa – quanto na provocação de sua pintura para o ator criador, pensando no conceito de teatralidade desenvolvido por Jossete Féral, no qual ela coloca o olhar de quem se vê.

A terceira e última parte deste trabalho, sem dúvida, constitui-se como o fio condutor de toda a dissertação, oferecendo um entendimento sobre os elementos teatrais existentes na obra de Siron Franco e, conseqüentemente, sua teatralidade. Por isso, acredito que se poderia pensar por que não começaríamos o trabalho pela última parte, ou seja, definiríamos o conceito de teatralidade e, depois, começaríamos a investigação. Na verdade, esta pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de investigar-se a teatralidade na obra de Siron Franco, no sentido de se perceber o conceito em sua obra, e não de defini-lo. Por seguinte, o objetivo não se constituía em explicar teatralidade, e sim investigá-la na obra do artista plástico goiano através do seu desenvolvimento enquanto artista e sua participação no espetáculo *Martim Cererê*. Dessa forma, estaria contribuindo para o campo de pesquisa teatral. Mesmo não esgotando o campo de análise, pode-se afirmar que sua obra ainda oferece caminhos para novos olhares e promete se diversificar cada vez mais:

O ato de fazer para mim é: eu tenho que fazer; eu não consigo ficar sem fazer; venho no ateliê todo dia, chega domingo você me encontra aqui; eu gosto; eu sou muito imperativo; eu tenho que está lendo; eu tenho que está vendo; eu tenho que está fazendo; eu fotografo; eu preciso disso; e isso me mantém vivo. Se isso vai ter uma função ou não, ai já não é mais problema meu. Eu sinto que eu tenho que fazer, e faço e refaço, e faço e refaço, e fotografo, e de repente vou lá e mexo e vejo que, o que eu filmei, o que desmanchei na verdade estava pronto, era antes, e tem sido assim. Isso faz com que eu me sinta muito vivo, e com tesão mesmo de fazer, não tem outra palavra, eu preciso de fazer essas coisas que eu faço (FRANCO, 21 de Out. 2011).

² Viola Spolin (1906 – 1994), autora e diretora de teatro, conhecida pela pesquisa desenvolvida sobre o teatro improvisacional nos Estados Unidos da América. Ao longo de sua carreira, dedicou-se a sistematizar os Jogos Teatrais, metodologia de atuação que é muito usada para o ensino-aprendizagem do teatro. Publicou livros como: *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin*, *Jogos Teatrais na Sala de Aula*, *O jogo Teatral no Livro do Diretor* e *Improvisação para o Teatro*.

Portanto, estudar a teatralidade sironiana não é só fazer uma pesquisa sobre teatro e/ou artes plásticas, ou sobre técnicas propícias para se chegar a algum lugar. Pesquisar a teatralidade e suas interfaces é acreditar na transformação que a arte pode fazer no ser humano e que a arte teatral pode chegar a lugares que ninguém imagina, como por exemplo, o olhar de um homem diante de uma obra de arte. Sendo assim, este trabalho é apenas uma provocação provisória. Finalizando,

“Nada é impossível de mudar
desconfiai do mais trivial,
na aparência singela.
Examinar, sobretudo, o que
parece atual.
Suplicamos expressamente...
Não aceites o que é de hábito
como coisa natural, pois em tempo
de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desanimada,
nada deve parecer natural,
nada deve parecer impossível de mudar”

Bertolt Brecht (1986, p.20)

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Org. J. Guinsburg, Silvia Fernades Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ADES, Dawn. *Figuras e Semelhanças – Siron Franco*. São Paulo: Index, 1995.

ANTHONY, F. Janson; JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2º Ed. São Paul: Martins Fontes, 1996.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica / problema da ética*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AQUINO, Tacilda. Martim Cererê visto por um público especial. *O Popular*. Goiânia, 27 abril, 1988, p. 19.

AYALA, Walmir. FRANCO, Siron. *O Forasteiro: Artes para crianças*. São Paulo.: Berlendis, 1998.

_____. *Revista goiana de artes*, Goiânia, GO, v. 2, n. 1, p.3-7, 1981.

BARDI, P. M. Siron Franco. *Revista goiana de artes*, Goiânia, GO, v. 2, n. 1, p.1-2, 1981.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRECHT, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro (tomo1)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

_____. *Estudos Sobre o Teatro*. 2º.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Poemas, 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora. 2001.

BARBOSA, Pedro. *Teoria do Teatro Moderno: a zero hora*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. São Paulo, Huicitec, 1979.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

BERTAZO, Lucia. *O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco, 1986 – 2008: a arte como estratégia de divulgação*. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Virtuais, 2009.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEZERRA, Valbene. *Estréia hoje nova versão de Martim Cererê*. O Popular, Goiânia, 19 de fev. 1999, p. 10.

_____. *Maturidade marca releitura da peça*. O Popular, Goiânia, 4 de fev. 1999, p. 7.

_____. *Espetáculo amadurecido*. O Popular, Goiânia, 22 de fev. 1999, p. 7.

BRITO, Adriana Magre. Adriana Magre Brito: depoimento [Maio 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (20m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: Editora Edusc, 2004. 264p.-. (Coleção História). ISBN 8574601926.

CAETANO, Helenita. Helenita Caetano (Lenita Caetano): depoimento [março 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (10m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Católica de Goiás (PUC-GO).

CAMARGO, Carlos Avelino de Arruda. *Do lugar de onde se vê: aproximações entre as artes plásticas e o teatro*. São Paulo: Unesp. 2008.

CAMARGO, Robson Corrêa de; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (Org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec. 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo. Perspectiva, 2006.

CORNAGO, Óscar. *Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. In: Telondefondo. N° 1 Agosto. 2005.

_____. *Teatralidade e Ética*. Próximo ato: São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro & pensamento – as bases intelectuais do teatro na educação*. Trad. Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHAUL, Nasr N. Fayad. *A construção de Goiânia e a Transferência da Capital*. “Coleção Documentos Goianos n. 17”. Goiânia. Centro Editorial e Gráfico da Universidade Federal de Goiás. 1988.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo. Martins Fontes, 2002.

FRANCO, Siron. Gessiron Alves Franco: depoimento [outubro 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (40m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

_____. *Siron Franco: pinturas*. Porto Alegre: MARGS-Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1999. 94 p., il., fotogr. colors. Bibliografia e índice.

_____. *Cocoons/Siron Franco*; catálogo. Editor: Alfredo Aquino; texto, Cláudia Ahimsa. São Paulo. Animãe, 2000.

_____, Siron. *Casulos/Siron Franco*; texto Cláudia Ahimsa. São Paulo: Instituto Takano, 2000.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *Coisas vistas ou coisas inventadas?* São Paulo: JC Editora, 2007.

_____. *Siron Franco*. Goiânia. Funarte, 2007.

FERREIRA, Gular. FRANCO, Siron. *A Vida Bate – Vozes e Imagens do Brasil*. Goiânia. Impsat, 1999.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. In: WERNERCK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. (Org.). *Texto e Imagem: estudos de teatro I*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P. 9-28.

_____. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. 2010.

FÈRAL, Josette. *Theatricality: the specificity of theatrical language*. Substance, issue 98/99, v. 31, n. 2 e 3, 2002.

_____. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: hurtubise, 1985.

FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

FIGUEREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá. Edições UFMT/MACP. 1979.

JULIANO, Savio. *Martim Cererê de volta*. Jornal Gazeta, Goiânia, 10 a 16 de jan. 1999, p. 4.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. Madrid. Fundamentos. 1983.

_____. *La Théâtralité em Avignon*. In Voix ET imagens de La scene, p. 317-337. 2001.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Eliane Martins Camargo Manso. *O realismo maravilhoso de Siron Franco: uma arte critica a mentalidade dominadora na America Latina*. Dissertação de mestrado (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás Goiânia, 1990.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo; [Brasília, DF]: Perspectiva; CNPq, 1987. vii, 217, il. il. - Bibliografia: p. [211]-217.

PINTO, Fernando. *A menina que comeu Césio*. Brasília: Ideal, 1987.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Ed. Unesp. 2009.

RESTON, Marco António. Marco António Reston: depoimento [junho 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (25m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

RICHTER REIMER, Ivoni. *Como fazer trabalhos acadêmicos*. 2º Ed. Goiânia: Ed. UCG, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad.: Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A Linguagem das Cores*. Trad.: J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Ed. Pensamento, 1980.

SANTOS, Julio César dos. Julio César dos Santos (Julio Vann): depoimento [agosto 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (20m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

SILVIA, Maria Abadia. *Cabeça, cauda* / Maria Abadia Silva; [capa e ilustrações de Siron Franco]. - São Paulo : Massão Ohno, 1987.

Stanislavski, Constantin. *A construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

JORGE, Miguel. *Os frutos do rio*. Goiânia: Ed. Oriente, 1974.

JUNIOR, Sebastião Silva. Sebastião Silva Junior (Bombinha): depoimento [junho 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (20m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

LEÃO, Ursulino. *Salmos da terra: poemas Itapaci (GO)*: Policor, 1985.

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo; Cosac Naify, 2007.

LISBOA, António. Em Goiás, cultura deu alguns passos importantes e o saldo é positivo. *O Popular*, Goiânia, 31 Dez. 1989, p. 23

MAGALDI. Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002.

MUNIZ, Alethea. *Índios no Palco*. *Correio Braziliense*. Brasília, 12 Mar. 1999, p. 6.

MOURA, Antonio Jose de. *Dias de fogo*. Trad. Antonio Jose de Moura. 3º Ed. [ilustração: Siron Franco]. São Paulo: Global, 1989.

MORAES, Karla Jaime. A estética da magia. *O Popular*, Goiânia, 26 abril, 1988, p. 18.

_____. A escolha dos melhores no teatro. *O Popular*, Goiânia, 17 agosto, 1989, p. 16.

_____. Atrativos estéticos. *O Popular*, Goiânia, 27 Maio, 1989, p. 19.

_____. Novas formas na volta do “Martim Cererê”. *O Popular*, Goiânia, 25 Maio, 1989. p. 21.

MURCE, Newton F. Filho. Newton Murce F. Filho (Newton Murce): depoimento [maio 2011]; Entrevistador: Luiz Davi Vieira. Goiânia. HD (25m), digital. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado de Luiz Davi Vieira desenvolvida no programa de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

IACocca, Liliانا. FRANCO, Siron. *Eu Você e Tudo que Existe: Fabula Ecológica*. São Paulo. Ática, 2001.

GADAMER, Hans-George. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Marcos Fayad: A poética do cerrado*. Goiânia. Talento, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMES, Margareth. Cortinas se abrem para o amanhã. *O Popular*, Goiânia, 03 Dez. 1989, p. 10.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

ORTEGA Y GASSET. José. *A idéia do teatro*. Trad. J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Estética da Catástrofe: cultura e sensibilidades*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) Universidade Federal de Goiás. 2008.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 14^o.ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

VIDOR, Heloise Baurich. *Drama e Teatralidade: o ensino do teatro na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2010.

VIEIRA, Emilio. *O expressionismo em Bernardo Elis e Siron Franco*. Goiânia: UFG, 2000.

VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Gestos, 2000.

Werneck, Maria Helena. Brillhante, Maria João. *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

MOSTRAS E VÍDEOS

TAVARES, Olívio; PITANGA, Helio; FERNANDES, Eliane. *Artes plásticas*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999. Videocassete (30 min.), color.

AMORIM, Paulo Henrique. *Globo Repórter: 500=quinhentos anos da America; Ulisses Guimarães; Cristovão Colombo; Exposição de Siron Franco /Paulo Henrique Amorim*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1999 - Video-cassete (85 min.)

Semana do Livro e da Biblioteca (*Semana do livro e da biblioteca*; Palestra com Vera Tietzmann; Palestra com Maria das Graças; Exposição de livros e obras de Siron Franco) Goiânia: UFG, 1992 Video-cassete (65 min.)

FRANCO, Siron. *Siron Franco: pinturas dos 70 aos 90*. Curadoria: Charles Cosac; texto, Gabriel Pérez-Barreiro com a contribuição de Lidia Blanco; Centro Cultural, Banco do Brasil; Pinacoteca do Estado. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Centro Cultural Banco do Brasil: Pinacoteca do Estado, 1998.

_____. *Siron Franco: 18 maio/04 julho 1999*; Museu de Arte do Rio Grande do Sul. 1947.

_____. Catálogo das exposições realizadas: de 16 de setembro a 19 de novembro de 2006, Museu Oscar Niemeyer (PR); de 06 de dezembro de 2006 a 04 de fevereiro de 2007, Instituto Tomie Ohtake (SP); de 06 de março a 06 de maio de 2007, Centro Cultural Banco do Brasil (RJ). São Paulo: Instituto Thomie Ohtake, 2006.

Memorial da Liberdade: (*Siron Franco - Intolerância - 2001/2002* / curadoria Emanuel Araújo; fotografia Rogério Mesquita, Gláucio Dettmar. São Paulo: Secretária de Estado da Cultura, São Paulo, 2002.

INTERNET

CAMARGO, Robson Corrêa. *Teatro e fragmentos: construindo emoções, pensamentos e razões*. Disponível em <<http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers>> . Acesso em Novembro de 2010.

_____. *O Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*. Disponível em <<http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers>>. Acesso em 2010.

CONARGO, Oscar. *Qué é teatralidad? Paradgmas estéticos de la modernidad*. Telón de Fondo I. Disponível em <<http://www.telondefondo.org>> Acesso em 2010.

FRANCO, Siron. *Cerâmica/Siron Franco*; texto Frederico de Moraes. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/sironfranco/ceramica/text.htm>>. Acesso em 14 de Abril de 2010.

_____. *Cronologia e Principais Prêmios de Siron Franco: 1947 á 2002*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 14 de Abril de 2010.

_____. *Siron/por Mauricio Lima*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 16 de Abril de 2010.

BIOGRAFIA: Siron Franco. Disponível em <www.escriitoriodearte.com>. Acesso em 22 de Abril de 2010.

Depoimento: *Um grito no Escuro por Washington Novaes em 1/1/2000*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 18 de Abril de 2010.

Depoimento: *Carla Lencastre em 1/1/2000*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 18 de Abril.

Depoimento: *Ferreira Gullar em 1/1/2000*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 18 de Abril de 2010.

Depoimento: *Jayme Mauricio em 1/1/2000*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 18 de Abril.

Depoimento: *Nancy Baele, jornalista canadense*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 18 de Abril de 2010.

Depoimento: *Siron Franco em 1/1/2000*. Disponível em <www.sironfranco.com/>. Acesso em 18 de Abril de 2010.

Depoimento: *Luiz Zanin Oricchio*. Disponível em <www.uol.com.br/depoimentos>. Acesso em 18 de Abril de 2010.

Alfredo Aquino: *Siron Franco: artista internacional, pintor do Brasil*. Disponível em <www.uol.com.br/sironfranco/texto01.htm>. Acesso em 20 de Abril de 2010.

Entrevista especialmente concedida a Luiz Zanin Oricchio, no atelier do artista em Goiânia e publicada no jornal O Estado de São Paulo - Caderno 2, páginas 6 e 7, na edição de 19 de julho de 1999. Disponível em <www2.uol.com.br/sironfranco/> Acesso em 22 de Abril.

PASSOS, Calos Sena. *Siron Franco: Goiânia, Rua 57, outubro de 1987* . Disponível em <carlossenapassos.blogspot.com/2009.hatml>. Acesso em abril de 2010.

Siron Franco: *Atividades e Cronologia*. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Siron_Franco>. Acesso em Abril de 2010.

Instituto Art Déco Brasil: *O que é Art Déco*. Disponível em <<http://www.artdecobrasil.com/home.php>> Acesso em Março de 2012.

ANEXOS

ANEXO A

Ficha Técnica do Espetáculo *Martim Cererê* (1988)

Diretor: Marcos Fayad

Elenco: Adélia Rassi, Adriana Veloso, António Zayek, Arilton Rocha, Bruno Ottoni, Charlene Brito, Divino César, Duda Paiva, Fred Benedini, Graça Motta, Humberto Cesar, Jamile Ribeiro, Jorge Cosmo, Júlio Vann, Lirian Mascarenhas, Lu Paiva, Marcilene Moura, Márcia Sibéria, Marco Antonini, Marco Lúscor, Marco Reston, Miriam Mascarenhas, Máximo Nunes, Nágila Pires, Newton Murce, Rosângela Camilo, Samuel Baldani, Sérgio Palo Crescente, Valteno de Oliveira.

Preparação Vocal: Joana Azevedo

Produção Executiva e Viagem: Shell Junior

Assistente de Produção: Carlos Gouveia

Cenótecnico e Aderecista: Ilson Araújo

Cenografia: Siron Franco

Assistente de Direção: Shell Junior

Operação de Luz: Ilson Araújo

Sonoplastia: Clovis Wanderley

Camareira: Ana Maria Ferro

Contra Regra: Janus Carvalho

Figurino: Siron Franco e Marcos Fayad

Confecção de Figurinos: D. Anália

Fotos do Programa e Programação Visual: Stylus Max Propaganda

ANEXO B

Ficha Técnica do Espetáculo Martim Cererê (1999)

Diretor: Marcos Fayad

Elenco: Julio Vann, Marcela Moura, Newton Murce, Renato Livera, Delrei Diogo, Eliana Santos, Simone Caetano, Clayton Brasil, Diógenes Araújo, Ana Karla Lacerda, Juliana Soares, Lenita Leão, Luiz Félix, Mozar Ornelas, Giovane Lorenzetti, Dionízio B. Junior, Gleiton Cesário, Adriana Brito, Valéria Vieira.

Cenografia: Siron Franco

Maestro: José Eduardo morais

Preparação Vocal: Joana Azevedo

Produção de Imagens: Mara P. Veiga Jardim

Coreografia: Hugo Rodas

Violão/ Viola: J. Alberto

Percussão: Lan Diniz

Ass. de Direção: Julio Vann

Ass. de Produção: Eliane Santos

Iluminador: Dalton Camargos

Programação Visual: Marco Aurélio chagas, Marcos Fayad e Siron Franco

Contra-Regra: Gleiton Cesário

ANEXO C

Entrevista de **Gessiron Alves Franco**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa: A Teatralidade na Obra de Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 a 1999).

Data: 21 de Outubro de 2011

Luiz Davi: Siron, eu queria que você falasse para mim um pouco sobre a sua primeira exposição como que foi? Foi no Hotel Bandeirante, né?

Siron Franco: Foi, foi desenho sobre papel, e foi em 1968 no Hotel Bandeirantes, exatamente. E no mesmo ano eu ganhei prêmio, que também não recebi: que foi a Bienal da Bahia, a segunda Bienal nacional da Bahia.

Luiz Davi: O cavalo de Tróia?

Siron Franco: O cavalo de Tróia, e tudo aquilo.

Luiz Davi: Deu-me uma dor de cabeça para achar essa figura do cavalo de Tróia, foi até a 'Lúcia Bertazzo' que conseguiu para mim.

Siron Franco: É, porque como naquela época era a ditadura, eu sempre usei metáforas assim, né. Então foi uma experiência..., e a discussão inteira era muito forte. E eu era garoto, estava começando ali, ainda pensar esteticamente certas questões. E usei acrílico sobre tela, mas desenhando e não pintando, era uma coisa absolutamente gráfica, com alguns tons de cinza, basicamente gráfica. Eu me sentia... Achava que como pintor eu ainda estava... Enfim: era muito novo, estava experimentando (continuo até hoje), mas naquele momento eu ainda estava tateando uma série de questões na pintura.

Luiz Davi: É bom você falar isso, porque vai dar uma base para mim lá na frente, para eu poder dizer o que eu quero dizer sobre o seu trabalho. Como foi sua passagem por São Paulo?. Pela biografia, pela pesquisa, pelo que eu estou lendo. Eu percebi que você foi e teve um contato com o Surrealismo?

Siron Franco: Foi o seguinte: eu fui para São Paulo garoto em 1970. E curiosamente aconteceu um pequeno acidente, [...] e graças a Deus esse pequeno acidente aconteceu [...]: foi que eu estava com uns quadros debaixo do braço na Avenida São João, ali na esquina com a Ipiranga [...] Parece até música do Tom Zé [...]. E caíram uns quadros no chão, e o cara falou assim: - Quem fez isso aí?. E eu falei: - fui eu. – Olha, eu estou apressado (Era um senhor enorme) vai lá em casa a noite. E eu peguei li Túlio de Lemos. Mas eu era muito garoto, nem sabia quem era esse cara. Esse cara foi importantíssimo na rádio no Brasil.

E fui á noite no apartamento dele (ele morava no Copan). E lá eu fiquei impressionado com vários artistas que tinha pintado ele: Lasar Segall. E ai cara, eu estava casado, enfim, duro, mulher grávida, aquela coisa toda. E eu sempre tive na cabeça que o meu negócio era viver de arte, que eu não iria entrar para a publicidade, e que a história era essa mesmo.

Bom, estou te dizendo isso que para situar a situação econômica que eu vivia naquele momento lá em São Paulo. Sair daqui achando que eu ia viver de arte em São Paulo. Ledo engano, claro. Mas enfim, eu acho [...] que o que me ajudou muito foi minha ingenuidade, aquela pureza[...].

Ai, eu mostrei todo o trabalho para ele, e ele ficou muito entusiasmado e ligou para a Nydia Licia (para quem não sabe: Nydia Licia é uma atriz que está viva ainda, e ela era casada com o Sérgio Cardoso. Sérgio Cardoso havia morrido recentemente). E ela tinha um programa na TV Cultura que chamava “ *Presença: arte no Brasil*” (eles convidavam artistas, e tal). E enfim, eu era um garoto que estava ali. E ele foi me apresentando essas pessoas; a mãe dele morreu, e ele me colocou para morar em uma cobertura, a onde a mãe dele... Eu que estava ali num hotelzinho horroroso lá em baixo. Ai fui morar lá, e pagava ele com quadros: “ o Túlio de Lemos (depois olha para você ver na internet que é uma figura interessantissima).

E ai, ele era amigo do Flávio de Carvalho que tinha um estúdio lá no Copan. E ai foi o primeiro contato que eu tive com o Flávio de Carvalho. Ai eu fui convidado para uma exposição chamado “Surrealismo e arte fantástica” que tinha um simpósio, tinha uma mesa redonda sobre Surrealismo.

Tem que voltar, que nesse época a Garcia Marques; o Castanheda com toda aquela coisa das mescalina dos alucinógenos. Era muito isso aqui no Brasil, Arte Fantástica, e tal.

E ai eu fiquei super feliz, porque era só artistas muito importante da época, ja artistas consagrados. E quem escreveu o primeiro texto sobre o meu trabalho em São Paulo foi o "Mário Chamie" (que foi um querido amigo também). Então curiosamente eu convivi pouco com a minha geração, sempre eram os caras mais velhos. O "Mário Chamie" foi um cara que me ajudou muito, o Túlio de Lemos. E convivio que eu tive com o Flávio de Carvalho (leia sobre ele também que é uma figura muito interessante. Criou uns trages de saia para o homem dos trópicos, um artista muito interessante; fez uma série sobre a mãe dele morrendo).

E ai, eu participei com dois quadro que era (*Eros e Thánatos*) E até teve um problema sério, eu nunca recebi estes quadros, e depois de muito tempo em uma entrevista que eu dei para a Veja: que eu tinha levado tanto cano de marchã, e acabei contando essa história do cara (e esse cara até ja morreu). Era até uma galeria importante chamava-se "*Galeria Seta*". Então foi isso.

E o que eu fazia era retrato para viver, porque ninguém queria aqueles trabalhos meus, mas em seguida comecei a ganhar prêmios. E foi uma coisa curiosa, quando terminou o programa da Nydia Licia, ela falou: - Olha, eu gostaria que vocês guardassem esse nome, porque nós vamos covida-lo para vir aqui daqui a dez anos. E em dois anos eu ja estava lá de volta porque eu tinha ganho um prêmio de viagem ao México.

Luiz Davi: Qual foi a cidade?

Siron Franco: Eu fui para a cidade do México e fiquei lá viajando por ali. Me interessei muito pela questão do museu de antropologia do Chapultepec. Uma coisa curiosa: toda vez que e saia do Brasil como prêmio, curiosamente, em vez de eu envolver com museu de arte moderna. Engraçado assim, por exemplo: eu fui para Paris eu fui para o museu de arte moderna praticamente na volta, eu fiquei tão alucinado com o museu do homem com tanto de peças antropológicas da arte pré-cabralina; arte Carajas que ja vi vários elementos escultóricos dos quais eles faziam, ja haviam desaparecido; a (Familia Matarazo) parece que mais de quatro mil peças.

Só para colocar isso ai. Nesse período eu estava como prêmio de viagem do salão nacional de arte moderna eram dois anos, eu fui para Espanha e depois eu fiquei girando na Europa, fui até a Rússia, em fim. Primeiro eu fui para a Espanha fiquei envolvido vendo El Greco; depois fui ver Antoni Gaudí; e entrei no barato de ver não a arte moderna mas a Espanha um pouco mais antiga; e claro via tudo que estava acontecendo, os artistas da época, até porque nesse mesmo ano eu ganhei a o prêmio internacional da Bienal de São Paulo. Então, Canal gara era um artista da época (em 1975) muito forte, muito político, era uma arte muito político que tudo isso eu estava vivendo. Mas que queria ver de perto tudo aquilo que povoava a minha infância, que era através dos livros de arte. E tudo isso foi uma experiência muito interessante.

Mas quando eu cheguei em Paris o museu do homem: ali conteceu uma coisa comigo, e conscientemente naquele momento eu estava criando o monumento das nações indígenas. Acho que nasceu naquele momento lá. Ai nós estamos falando de 76. [...] Porque eu sou muito prolixo porque minha vida é assim, minha vida foi sempre assim: ta pra cá ta pra lá, o giro[...] a ponto que uma vez eu fiz um trabalho: uma vez eu estava em Amsterdan e acordei, por 15 segundos, eu não sabia onde eu estava. Porque eu estava viajando muito, uma excursão a cada um ano, um ano e meio. Era uma coisa muito intensa.

Uma vez eu fiz uma série chamado “Os pisos por onde passei”. Comecei a anotar, comecei a fotografar, anotar os materiais. Eu estava em um Hotel chamado Rafael, que fica perto do Arco do Triunfo, e acordei lá, era piso vermelho, tapete grosso e vermelho. E quando eu acordei lá em Amsterdan era cerâmica medieval. Então eu comecei a entrar nesse barato, tanto é que até hoje eu tenho mania de fotografar o chão, eu fotografo muito chão.

Luiz Davi: Mas eu acho que o chão e o céu com a gente: onde a gente está, e talvez o sonho que a gente quer ir , fica aquela dialética de você e o sonho. Eu percebo também, que você viajou e tal. E ai veio o Cesio, é fato que o Cesio foi um marco registrado na tua carreira. Eu encontrei alguns relatos de você falando que o Cesio tocou, até pela sua vivência.

Siron Franco: É porque foi ali, né. Eu conheço de memória cada casa daquela ali.

Luiz Davi: E eu estou entrevistando algumas pessoas. Na verdade eu vou começar entrevistar agora, estava querendo falar com você primeiro. Só que ai, eu falei com o Carlos que é amigo do Roberto, e todos eles faram assim: não o Siron está com a gente. Está engajado, etc.

Mas eu percebo Siron, que no Césio (ou se você tiver feito isso antes você me fala), apareceu a questão de algum uso de outros materiais na sua obra, como por exemplo a terra.

Siron Franco: Claro, fundamental. Teve um corte inclusive na toda aquela pintura que eu fazia que tinha na minha cabeça já um pensamento que a ditadura ia acabar, e eu utilizei aquela técnica, até clássica, [...] hoje eu vejo como uma coisa clássica [...], porque eu sabia que era um período; eu sentia que era um período que a gente ia romper rapidamente com ele. Então eu usei todas aquelas cores terrosas, e todo aquele ambiente de hospício do qual também faz parte da minha infância [...] porque eu vi assassinato muito cedo da família Mateucci [...]. Então, houve uma mistura de medo, e depois na minha adolescência veio a revolução, e tive amigos como todo mundo da minha geração: teve um amigo que alguém empurrou e falou que ele pulou. Quando eram presos sempre era assim: ah, o cara pulou, e tal. Então todos esses conflitos se juntaram ali. E no Césio: [...] acho que ai marca; acho que uma divisão de águas (assim, do ponto de vista estético); de ter um outro olhar [...], embora estava falando de um acontecimento, a estrutura e que eu usei para falar, eu acho que ela trouxe uma contemporaneidade também.

Luiz Davi: E qual é o seu objetivo com isso? De criar toda essa atmosfera .

Siron Franco: Não tem nenhum objetivo, tem desejo só, tem desejo pessoal de fazer. E é verdade: Eu sou capturado por algumas ideias e vou embora. Por exemplo a minha última instalação que chama “ Ver o peso”, nasceu dentro da minha casa: a minha mulher tomando remédio para emagrecer (eu não sabia), e de repente ela se intoxica com isso, e eu chego em casa e vejo um pedaço de chocolate com uma cápsula de remédio, ali. Isso disparou em mim uma coisa, e eu comecei a: primeiro fiz um pé; o pé ficou aqui uns três anos. A coisa vai assim, é como a frase daquele poeta que deixa na gaveta (essa frase é até interessante: ela vai ficando e depois ela se junta sozinha). Ai eu comecei a comprar as balanças, comprei quatrocentas balanças; fiz pés de açúcar; de sal; de chocolate, com pratos

de cápsula. E ela foi inaugurada no Rio e percorreu um circuito que não tem nada a ver com circuito de arte, tem a ver com circuito de doença, que ela vai para os hospitais, começou no Inpe. Que, quinze mil pessoas vizitam lá, porque é um instituto de traumatologia e ortopédia (é referência no Brasil); ali passam quinze mil pessoas por dia; e segundo os médicos, ocorre que: 85% vem pela obesidade. Então quem vê aquela instalação; você não esquece da questão, porque você lê alguma coisa sobre obesidade você acaba esquecendo; mas você vê, pesa. Então, eu emprestei para o ministério da saúde para que isso fosse para o Brasil inteiro, e fosse para um lugar onde nunca teve arte, que é só sofrimento, medo, e tal, E tá sendo uma experiência muito interessante.

Luiz Davi: Acho que a recepção do público para isso, né...

Siron Franco: Criou estranheza, mas ao mesmo tempo: - Que isso?. E ai eles começam, né... [...] É muito engraçado [...].

Luiz Davi: É, no teatro a gente estudando às vezes questionam muito isso, que talvez: ficam fazendo teatro para pessoas do teatro, e fica aquela comunidade.

Siron Franco: Até mesmo em arte acontece isso, sempre que se escreve sobre alguma coisa é da área, né? Então essa área cria uma coisa muito parecida com o poema do Drumond, que fala: a alma presa o corpo; o pássaro preso no céu. E [...] eu acho que é importante deslocar, tirar isso desse. Por exemplo: eu gosto daquela série do Cesio, porque independente se você falar que aquilo é de um acidente radioativo ou não, ela se sustenta pela própria linguagem, e eu acho que é isso é que conta em tudo, fora isso você vai está fazendo ilustração [...].

Agora, comigo tem uma coisa meio alto biográfica. Porque tudo que aconteceu comigo foi muito casual, por exemplo: Você lembra quando eu fiz uma coisa sobre a vaca louca lá em Londres? Aquilo foi um amigo meu que me ligo, cara, eu estava em casa: - Ninguém está vendendo carne aqui. – Cara eu estou aqui em Londres, estou pintando, que que é que eu posso fazer aqui em Londres? Você ficou louco compadre? (falei para ele assim). E ele falou:-sei lá cara, inventa aquelas coisas para colocar essas questões. Ai eu falei: - Mas o que que está acontecendo?. Ai fui ler, né. Que na verdade foi uma sacanagem da Bombardier, que tinha um sobrinho do ministro que soltou isso porque tinha coisa aqui com a Embraer. Então eu fiz uma

carta aberta ao governo do Canadá, e uma amiga minha lá em Londres (jornalista) passou para as maiores agências do mundo. E de repente a gente estava lá com máscaras de vaca, de boi; e um amigo nosso que foi com uma máscara de urso, com o hino nacional, e com aquela carta na mão.

Outra vez eu estava de carro, quando eu escrevi (não sei se você lembra) “Liberdade Venezuela” (chegou á ver? Ah não, é gigantesco, gigantesco, assim. Tá tudo na internet, da pra você buscar. Eu vou pedir pro menino aqui pra passar esse link, mas tá tudo lá). Ai eu escrevi “Liberdade Venezuela” quando começaram a bater em gay, fechar a televisão. E eu estava lá (eu sou neto de um Venezuelano), e tudo tem uma... entendeu?

Luiz Davi: É uma teia.

Siron Franco: É, é uma teia. Que hora eu puxo, hora eles me puxam. Mais ou menos como um cachorro, quem é que tá levando?, é o cara, é o cachorro que tá levando; quem tá puxando quem? né.

Então, eu estava dentro do carro, cara. Ai pá! Bateu aquela ideia, comprei 700 metros de pano, arrumei uma turma, fui para Brasília (tem isso filmado tudo direitinho, eles filmaram lá de cima). Então eu comecei a usar aquele espaço de Brasília, e hoje eu fico muito feliz. Porque a minha ideia de fazer usar ali alguns elementos estéticos para provocar sobre questões de corrupção; mortalidade infantil; violência contra a mulher. Mas eu queria mesmo, é que a sociedade fizesse aquilo. Então, no começo foi um ato solidário, hoje as pessoas ja vão pra lá, elas já sacam que uma passeata não da tanta imagem interessante. Então, foram lá agora mesmo, ja levaram papo-de-anjo, levaram mil coisas, levaram as vassouras coloridas. Quer dizer, isso é muito interessante, porque você cria uma imagem e ela vai para o mundo inteiro, para o Brasil inteiro, né. Então, pra mim isso foi muito interessante perceber que aquele espaço a própria sociedade depois começou a utilizar esse mecanismo.

Luiz Davi: Siron, sobre as instalações. O meu trabalho é a teatralidade na obra de Siron Franco. Eu acredito que na tua obra tenha algo teatral, e acredito que isso vem nascendo durante o teu desenvolvimento, a tua carreira, e cada exposição, cada momento foi nascendo um teatro, algo teatral na sua obra. E eu vejo que o momento que nasce as instalações, que a instalação torna um projeto do Siron Franco: é a

onde o teatro está mais presente (eu vejo muito o teatro, eu vejo muito a vida, [...]) acho que é onde comunga as duas artes na tua obra, na minha opinião[...]. E aí, tem dois trabalhos que para mim são prato feito para poder analisar, que é: o Martim Cererê com a sua participação. Mas eu não vejo a sua participação no teatro como um cenógrafo, como uma pessoa que vai lá e faz um painel, claro, isso é de suma importância [...] eu acho que a tua cor, os traços Sironianos para o espetáculo foram maravilhosos [...]. Mas eu percebo que os traços Sironianos para a criação do ator, ele também é provocador. Então eu queria te perguntar, você acredita que sua obra hoje, o desenvolvimento do Siron tem algo teatral? E como que foi a sua participação no Martim Cererê?

Siron Franco: Bom, tudo tá lá na infância. Eu era garoto, e sempre gostei muito de teatro; fazia cineminha; eu fiz Super 8 garotos já com 15 anos (graças a Deus achei uns aqui agora que eu filmei e 1972 no México em Super 8). Depois eu fui trabalhar na Cannes publicidade e eu fazia desenho pra Tv Anhanguera, tipo cartão: Não percama amanhã o Zorro às duas horas da tarde. Aí não existia gravadora ainda, só pra te mostrar que o que eu estou fazendo agora é uma coisa que estava lá atrás já. Essas vídeos instalações: agora eu fiz uma pro Greenpeace (não sei se você chegou a ver essa, chamada: "Para Tauari in memóriam", é um pedaço de 15 metros de uma madeira chamada Tauari, que tem nove imagens em lúpia. Não foi coisas que eu vim a experimentar agora, eram técnicas diferentes mas isso já estava na minha cabeça.

Houve coisas que no "Martim Cererê" eu não consegui realizar bem, porque naquela época até grana agente punha ali. Então quando ele chega na cidade grande eu tinha bolado... eu nem tinha... Era uma loucura aquela correria de fazer aquilo, né; o Marcos que vivia 24 horas por dia ali dentro; eu ainda tinha que fazer outras coisas, saía, viajava, voltava. Então, por exemplo: quando ele chega na cidade grande, o que eu criei não conseguiram reproduzir, que era o seguinte: a ideia era um painel fixo de uma cidadezinha do interior, e esse painel depois vinha sendo achatado por um outro painel de prédios gigantescos, ele ia sendo dobrado até ficar ao chão. E, eu sofri muito com isso, porque o que eu pensava não dava, a gente não tinha grana; foi tudo feito por amor mesmo e botando dinheiro, e tals. Então, eu também quando garoto, eu ia no teatro de emergência daqui de Goiânia, que na época o Oliveira, o D.J Oliveira tinha um estúdio lá, tinha um estúdio no

teatro, uma história bem interessante. Então lá tinha o João Bênio, passava por lá o Bernado Eli, poetas da época. Então eu garoto ficava antenado ali com aquele pessoal, e ai teatro é uma paixão.

Eu pensei, a minha ideia quando eu vim pra cá era fazer um galpão para um teatro experimental. Mas ai, infelizmente o Carlos Fernando morreu, foi um amigo querido, um cara que [...] eu acho que todos nós devemos muito a ele no teatro aqui em Goiás [...]. É um sonho meu ainda de uma hora: porque a minha ideia era ter um espaço que ele pudesse ser móvel, que fosse sustentado por empresas, e o teatro experimental que fosse para próprios funcionários dessa empresas, então por exemplo, se vendia espetáculo por um ano, para várias empresas, já estavam ali. Para que assim, esses atores pudessem ter um salário mensal, mas que também fosse um campo de experimentação para trazer outras pessoas para falar do teatro; trazer um cara para falar sobre a história do grafite na humanidade, do conceito a partir da caverna. Eu pensava muito em uma coisa assim. E na morte dele... Porque tudo isso nasce com um grupo, e eu sou leonino, eu gosto muito de gente, eu estou sempre com muitos amigos, falo pelo mundo a fora com todos os meus amigos.

Mas o teatro é uma grande paixão. E eu acho que o teatro da possibilidades enormes. Eu agora mesmo fui convidado para fazer cenografia de uma peça do Ferreira Gullar, que é dirigida por um jovem diretor. Que é um monólogo; possivelmente vai ser feito pelo Osmar Prado, e é: "O homem com a invenção de se próprio" (me parece que o título é u pouco isso, mas a ideia é essa). Eu acho uma coisa muito interessante. Eu sempre fui fascinado por teatro, [...] eu acho que teatro tem uma coisa única, única, única, única que aquele momento, com as pessoas pulsando ali, errando ou não, entende. E isso pra mim é único, não tem nada que... ali junta tudo.

Luiz Davi: Mas você acha que a sua obra, ela também faz isso, ela também pulsa, ela também erra?

Siron Franco: Eu não sei se tem esse poder não, não sei, não sei. Eu tenho uma coisa muito de índio de espanhol e índio junto. E eu sou movido ao fazer. Assim, [...] eu acho que só o ato de fazer é um grande privilégio, você poder viver em qualquer canto do mundo de arte já é um grande privilégio. Então pra mim o ato de fazer já é um grande privilégio, né. Assim, ter pretensão se isso toca ou não, eu te falo que

não passa pela minha cabeça. [...] Eu acho o seguinte: que quando você já tem 30 anos, depois você tem 40, depois você tem 50 tudo isso, todas essas idades elas são fundamentais; mas quando você tem 60 anos você pensa nos limites que você tem de vida. Então, portanto você mergulha mais, e quer aprofundar mais no seu trabalho. Então eu sinto assim, cada vez mais o meu... Tanto é que eu só faço exclusão quando eu estou afim, e quando tem algo novo para mostrar. Graças a Deus consegui sair daquele ritmo que era duas exposições, e tals. E naquele momento era verdade, era verdade daquele momento, hoje as minhas dúvidas são muito maiores.

ANEXO C - PARTE II

Siron Franco: Eu sou muito prolixo. A minha vida foi sempre muito assim, por exemplo: Eu desde garoto viajo muito; eu comecei a sair de Goiânia muito cedo, meu irmão morava em Ribeirão Preto (E tem até algumas coisas assim, quando eu vou dar entrevista biograficamente, ai eu esqueço de muito coisa, igual agora que eu estou lembrando de muitas histórias aqui: que eu ia lá ver aquela casinha do Portinari lá, que é em Brodowski, e tal.

Luiz Davi: Não. Mas não sei, talvez seja a arte, é a forma que você lida com a vida, conseqüentemente a tua arte, é o que você desenvolve. [...] Eu não vejo isso como certo ou errado, eu vejo isso como uma característica [...].

Siron Franco: Mas é isso que eu estou dizendo: é minha maneira, foi minha vida, foram os caminhos que eu trilhei mesmo.

Luiz Davi: Talvez se a gente quisesse colocar você em uma cronologia, ai não ficava Siron.

Siron Franco: Eu acho que não, porque é um vai e vem danado. Eu me considero uma pessoa que caminha, e que de vez em quando chega num lugar que não tem ponte, tem que construir uma ponte, e depois caminha. Porque eu acho que o desenvolvimento (se é que pode chamar assim: de qualquer coisa) é curiosidade, e arriscar, né. [...] Eu acho que o grande barato da arte é arriscar. Você tem aquele período ainda, quando você está mais novo, de afirmação, de ir para os salões

ganhar não sei o que, e tal. E depois vem o período de reflexão sobre o que você produziu e vem uma crítica muito forte sobre aquilo que você produziu, e o que você está produzindo [...]. Quer dizer, a ignorância é mais fácil quando você... quanto menos você conhece mais coisas você afirma definitivamente, né. É uma coisa muito curiosa isso. Eu vi um dia desses um rapaz falando assim: - Não existe mais o pintor, existe o artista. São afirmações que: e daí? Qual o problema? Um dia desses, eu estava lendo um artista sobre isso. E isso, também não é nada disso, é como dizer que agora não existe mais a música, existe o músico; ou não existe mais o músico existe a música.

Eu acho, até porque o seguinte: eu tenho vários lados do meu trabalho; que um lado é o lado da contra mão mesmo, enquanto todo mundo falava da morte da pintura, e que o Brasil tem um pré-conceito com a pintura (coisa que não acontece lá fora, que aqui tem certo pré-conceito mesmo). E eu gosto da pintura pelo limite que ela te impõe, ela é muito limitada, mas ao mesmo tempo ela como um xadrez, ela tem coisas extremamente sofisticadas através da própria história da arte da pintura (de todos esses períodos). E para mim a investigação logo após o chamado pós-pictórico. Então eu vou muito pela contra mão mesmo, eu vou, no pictórico depois retorno, depois eu vou, no pop, faço essa mistura. E isso é feito por uma necessidade, eu tenho tesão, eu preciso fazer isso, enquanto eu tiver tesão eu vou fazendo. Mas, eu acho que as idéias: tem idéia que não é bidimensional, tem idéia que é teatro não adianta você levar para o cinema, se vai levar para o cinema vai ser metalinguagem, uma outra história[...].

Luiz Davi: Eu estou passando por isso. Eu dirijo um espetáculo, e trabalho com poesias de um rapaz de Pirenópolis. E é uma instalação; eu pego um espaço, eu não fico no palco, se você me der um teatro: eu vou para o fundo do teatro, eu vou para traz do teatro, vou para frente, vou para cima, coloco o público no palco, faço um negócio na platéia. E são poesias. Então tem poesias para todo lado, no corpo pintado, na voz, no espaço. E para gravar isso, para mandar para um festival. Porque eles querem uma coisa, ai fica aquela coisa, e agora?

Siron Franco: Claro, desloca, né.

Luiz Davi: Quer tentar talvez enquadrar, ou colocar um pensamento dentro de um conceito, agora. Você tem que pegar sua forma de trabalhar e colocar nisso.

Siron Franco: Tem uma coisa muito engraçada, uma vez estava o Washington Novaes lá no Xingu com o Egberto Gismonti e eles tinham tocado muita flauta a noite anterior, e ele falou (eu não me lembro bem se foi para Tabarta), ele perguntou: - E aquela música de ontem?- Mas como música de ontem? aquela é de ontem.

Então para um preço universo mágico que não é o nosso universo. A arte no Xingu ela tem um outro caráter, a arte africana também feita ritualisticamente tem outro caráter. Agora, uma das coisas que eu acho muito legal no mundo contemporâneo foi a quebra de pré-conceitos, em várias manifestações, todas as manifestações. A pintura abriu a cabeça, depois ela mesma foi... depois o pessoal começou também, tipo: chutar cachorro morto. Então, eu acho que arte é provocação, arte é pensamento, no mundo de hoje a arte tem esse poder de você pode em um espaço mesclar tudo [...].

O próprio... quando ele começa a girar, ali é a cor que está girando no corpo, depois aqueles penetráveis. Essas experiências elas foram muito importantes, e hoje não há estranheza mais nisso, o tempo domesticou ela. Todas essas experiências dos anos 70 e 60 foram domesticadas (não te mais), depois de 11 de setembro vai chocar com o que? Agora arte [...] eu acho que é invenção, sempre [...]. Como diz o poeta: Não arte revolucionária sem forma revolucionária. Mas às vezes a forma revolucionária pode ser até aquele clichê, por isso é que eu te digo: em arte não dá pra ninguém falar, bater o martelo em algo absoluto. Quando Bowie fala que a pintura estava morta nasce os novos selvagens, os novos expressionistas.

Então, arte é isso. É bom que, por exemplo: quem pintou hoje também; quem está levando a pintura como arte; como investigação; (dentro de cada cabeça) se ele está procurando uma questão ótica; enfim, se ele está criando um universo caótico; está criando um universo clim. [...] Acho que é uma forma de resistência também [...]. E ao mesmo tempo a relação do ser humano com a pintura é muito forte, é muito forte, os museus dão filas, as crianças pintam, e [...] eu acho que o barato da pintura é isso mesmo, ela é complicadíssima; ela é limitada; ela te limita; é mais ou menos falar assim: dança moderna agora ninguém pode cair [...]. E aí, como é que fica?

Luiz Davi: Na verdade é a provocação que eu coloco, porque ela é maravilhosa para o ator criar. Pra mim, enquanto ator, se colocar três quadros; um aqui, um aqui,

um aqui, e fala assim: cria. Pra mim é bem mais rico que fala assim: não, faz isso, e isso, e isso.

Siron Franco: Claro, você precisa de um elemento que é um trampolim para sua viagem. [...] Eu acho que arte. Acho que o homem inventou arte porque é um território que não pode ter não [...]. Porque na arte você é demônio, você é Deus, você é diabo, você é tudo na arte, e não mata ninguém, parecido com desenho animado: todo mundo morre, mas ninguém morre. Quer dizer você refaz, no desenho animado: ele leva uma porrada, ele levanta sacode e ele concerta. E [...] acho que arte é isso mesmo, é um território a onde não pode haver não [...]. Não é? Você não acha?

Luiz Davi: Siron, o que é criar para você? Ou se você fosse falar para alguém, ensinar alguém criação, o que seria? O que é criar?

Siron Franco: Olha, eu recebo muito email de jovens artistas, e a maioria das vezes muito interessantes. Eu sempre mando eles lerem Rainer Maria Rilke " Cartas a um jovem poeta". Eu acho que nesse livro, quando ele escreve e pergunta: - Como é que são meus poemas? O Rilke responde: - Pergunte a você na hora mais íntima se lhe vedasse o direito de escrever você ainda continuaria vivendo? É uma frase mais ou menos assim. Eu sempre mando, eu digo: - Olha, leia isso. [...] Primeira coisa que eu acho, é que o mais fundamental é o desejo de fazer [...]. Eu num sei se é porque eu nasci com muito tesão, graças a Deus mantenho esse tesão, essa curiosidade muito acesa na minha cabeça.[...] O ato de fazer para mim é: eu tenho que fazer; eu não consigo ficar sem fazer; venho no ateliê todo dia, chega domingo você me encontra aqui; eu gosto; eu sou muito imperativo; eu tenho que está lendo; eu tenho que está vendo; eu tenho que está fazendo; eu fotografo; eu preciso disso; e isso me mentem vivo [...]. Se isso vai ter uma função ou não, ai já não é mais problema meu. Eu sinto que eu tenho que fazer, e faço e refaço, e faço e refaço, e fotografo, e de repente vou lá e mexo e vejo que o que eu filmei que o que desmanchei na verdade estava pronto, era antes, e tem sido assim. Isso faz com que eu me sinta muito vivo, e com tesão mesmo de fazer, não tem outra palavra, eu preciso de fazer essas coisas que eu faço.

Luiz Davi: E depois que você faz isso com tesão, com vontade, com desejo. Se fosse possível você sair de você e olhar tua obra, distanciar. O que seria Siron Franco para você?

Siron Franco: Pois é cara. Eu estava falando do índio. Minha mãe era adventista do sétimo dia, e eu ficava muito impressionado com uma coisa que ela falava, e que eu fui ler sobre as estatuas de sal, você olha para traz. E se eu olhar para traz eu queimaria seguramente uns 98% das minhas obras. Porque quando eu era garoto eu pintava e queimava, no final do ano eu queimava tudo, sobravam poucas paisagens. Porque a criação para mim ela em também um caráter misterioso, de que você vai avançando na linguagem, você vai entendendo mais a linguagem com o tempo e menos o discurso. A coisa da linguagem específica que você vai enxugando, às vezes eu tenho formas que eu vou sintetizando e outras que eu vou fazendo o contrário com elas, vou fazendo uma coisa mais barroca até.

Então é isso, quer dizer, eu deixo muito também o meu sistema nervoso atuar na coisa gráfica. Eu tenho uma obra gráfica que pouca gente conhece, mas ela é muito extensa, fiz muito e ainda faço cartazes que é uma coisa que eu fiz ao longo da minha vida, sempre quis fazer cartaz tipo: da pecuária, por exemplo, (para propor uma outra questão, não essas desses cartazes). Porque quando eu era garoto eu vi os cartazes, fotos, depois do anos 60 os cartazes da Yugoslavia, cartazes incríveis; e [...] acho que é uma linguagem maravilhosa [...]. Eu faço, as pessoas me pedem e eu sempre faço cartazes, já fiz para a psicanálise, fiz de Barretos, (não consegui fazer da pecuária de Goiânia ainda, mas um dia eu faço). Mas fiz lá em 92, eles toparam coisas bem avançadas, depois fiz mais recentemente (acho que há dois anos atrás) a festa do Zebu. A festa de 75 anos do Zebu. Eu acho interessante quando você sai desses eixos e você é convidado para uma coisa que aparentemente você vai quebrar a cara. Então eu gosto desses desafios.

Luiz Davi: Eu também gosto, talvez seja uma das nossas provocações enquanto artistas. Porque fazer arte para quem está no meio da arte é legal.

Siron Franco: Isso já está sendo, já está incluído.

Luiz Davi: Agora imagine você. Igual eu penso, pegar um ator e colocar no meio da praça universitária, com o corpo pintado e falando um texto. E eu fiz isso, eu fui fazer

um trabalho de corpo com uma tanguinha, fui ao Areião e o cara quis me prender, estava eu e um amigo, estava de roupa de trabalho normal do ator, e coloquei uma lona para começar a aquecer, e lá na frente tinha um casal com um lençol no chão, e os dois deitados abraçados. Ai eu falei: - Mas não, porque que eu não posso fazer um aquecimento de voz, de corpo aqui, e eles podem ficar deitados, abraçados lá debaixo da árvore. – Mas não... E ele falou, falou, falou e chamou os guardas para poder prender. Peguei as coisas botei no carro, e fui para a Praça Universitária, pensei: - não estou indo para um lugar que é uma praça universitária, tem universitários que são pessoas de mentes abertas. Ai nós fomos, fizemos o trabalhos lá na Praça Universitária, e acabou que pela provocação das pessoas a gente foi ali pro bar que é cheio ali á noite e as pessoas entraram no meio, ai não teve ninguém querendo prender. [...] Eu acho que talvez essa seria uma provocação, né, enquanto artista [...].

Siron Franco: Claro, claro. [...] Eu acho que a arte é uma provocação também. Ela também é provocação. Eu acho que ela cabe todos os adjetivos de sensações humanas, assim, eu acho que cabe tudo. Porque você tem essas nuances na sociedade, e nas pessoas também. Então, eu acho que quando um ator, um performer chega num lugar onde está todo mundo correndo e consegue dar uma deslocada naquilo, eu acho que é muito legal [...]. No Japão tem muito isso, em Tóquio, eles estão andando e de repente vem um cara todo vestido com umas roupas incríveis, tudo parece que de linho amarrado, e ele vem andando, ele vem andando bem calmo, e aquele povo louco, e sabe um mantra: plan, plan. Tem um tempo.

Luiz Davi: É teatro Nô.

Siron Franco: Exatamente, é teatro Nô. E é maravilhoso, cara. E nos anos 80 eu comecei a pensar numa peça, que era o seguinte: Era o teatro inteiro cortado por lona plástica meio transparente, por exemplo, pega o Cine Goiânia e traz ele em cima, divide o palco: então, essa linha vem aqui; aqui o palco foi dividido e tem essa linha; aqui vai ficar só homens e aqui só mulheres. A onde tem mulheres tem um ator, a onde tem os homens tem a mulher; e eles ficam um num apartamento conversando. E era eu aqui, e uma namorada que eu tinha no Rio; e a gente comentava: - Olha, liga aí, ta acontecendo... Ta acontecendo eu não sei o que. E ás

vezes também havia sexo por telefone. A idéia era mostrar; também quando ela desligava ficava só a luz no homem, lá na parte masculina. Ai mostrava assim, as inseguranças; e o homem que via era só as mulheres. Então ao mesmo tempo você o via, e como era essa coisa meio transparente você também via, mas via como um box enfumaçado, visualmente era uma coisa muito...

A princípio eu queria que o Millôr fizesse, escrevesse. Eu tinha a idéia, mas eu queria um texto que tivesse realmente o poder, assim. Na época eu falei até com o Paulo Bette que era muito meu amigo. E isso depois eu acabei esquecendo dessa história. Mas era exatamente isso, era pra gente tirar, quer dizer: o homem tentar ver a fêmea sem esse caráter só do macho vendo a fêmea no sentido sexual. A idéia era de mostrar a solidão, a distancia, a comunicação, e as impossibilidades, e ao mesmo tempo a solidão de ambos ali. Eu me lembro que de vez em quando ele estava falando no telefone passava um carro lá de fora (porque isso aconteceu, era meio alto biográfico), não tinha ainda cortina, ai vinha uma luz. Tinha todo um jogo assim, e acabou.

Um dia desses, eu encontrei com o Paulo Bette, e ele falou: - Pô, e aquela peça, vamos fazer? E eu falei: - Mas aquilo já passou. Tem coisas que nasce muito atrasadas, e que depois de um certo tempo aparece alguém pega aquilo limpa, e mostra aquilo totalmente diferente. Você o caso, por exemplo, Vincent Van Gogh, que era apaixonado por ele, e olhava para aquele cara, só faltou da li for olhar pelo olho do Van Gogh. Então arte tem esse negócio maravilhoso que é um resgatando o outro, entende, é um dando a mão para o outro, e de vez em quando vem um corte, tudo bem o outro pega a sua maneta e vai embora. Mas no geral [...] eu acho que arte é isso mesmo, ela se alimenta dela mesma, também mais do que nunca a contemporaneidade é isso [...].

ANEXO D

Entrevista de **Adriana Magre Brito**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa: A Teatralidade na Obra do Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 à 1999).

Data: 25 de Maio de 2011

Luiz Davi: Como foi o processo de trabalho desenvolvido para construção do espetáculo Martim Cererê?

Adriana Brito: Durante todo o processo do trabalho que nós tivemos para começar a pesquisar sobre o Martim Cererê, nós tivemos muitas atividades físicas, nós assistimos muitos filmes, e a gente estudou mais afundo os rituais (vários tipos de rituais): rituais africanos; rituais indígenas. E também nós pesquisamos alguns costumes indígenas, as reuniões, as danças. E depois desse processo começamos há estudar um pouco a pintura, o motivo das pinturas quando era guerra, quando era uma pintura para beleza, uma pintura para a caça. Agente começou a estudar as cores e o processo do porque da pintura e porque dele ter pintado naquele momento, dos rituais.

E ai depois as músicas, a gente começou um trabalho com a Joana Azevedo – professora de música da Universidade Federal de Goiás, a Joana pode passar pra gente muito com relação ao tipo musical, ao tipo corporal (pois ela ensinava você a cantar já dançando, você de cabeça para baixo, ela tem essa habilidade de fazer o trabalho musical e já teatral ao mesmo tempo). E a gente começou a fazer o trabalho das músicas e das danças indígenas, e tinha toda aquela pesquisa do Martim Cererê com a presença do Português com a vinda da coroa portuguesa, a situação do índio. Então veio a parte da historiografia da chegada dos colonizadores e dos Bandeirantes também, a gente também trabalhou essas fases históricas.

Então foi bem interessante esse processo antes da gente começar mesmo os ensaios, a gente teve toda uma pesquisa. E o Marcos nesse ponto e muito bacana trabalhar com ele, porque tudo que ele tem de informação ele passa para você, ele não fica com aquilo tudo para ele – tudo que ele vê que é bacana, que ele tem de

novidade, que vai fazer parte e é importante no processo ele passa isso para gente –, e isso é muito importante em um processo de pesquisa para um espetáculo de teatro.

E nesse processo a gente tinha várias reuniões na casa dele, ele passava os filmes para gente, inclusive o “BARACA” (que é um dos filmes que a gente assistiu), e também filmes do antigo Martim Cererê (a gente teve algumas referências da primeira parte do Martim Cererê), até mesmo algumas pessoas que fizeram parte desse primeiro processo entraram em contato com a gente, conversaram com a gente.

Luíz Davi: Qual foi o período desse processo de pesquisa, e quem são essas pessoas: (Newton Murce)?

Adriana Brito: Sim, o Newtinho participou da segunda fase, ele participou como narrador; o Júlio Van [...] eu me lembro que ele não participou do primeiro, mas ele se lembra muito do processo [...]. Do primeiro para o segundo a única pessoa em comum foi a Marcela Moura, ela começou a fazer no lugar da Elenita em algumas cidades, mas foi a única pessoa que teve contato com a gente, que falou com a gente sobre o processo ([...] uma pessoa bem generosa, falava muito sobre os processos dos espetáculos [...]). Durante esse processo, devem ter sido uns cinco meses.

Luíz Davi: E o Siron participou desse processo?

Adriana Brito: Sim, ele fazia algumas visitas sempre quando ele podia, ele ia até a casa do Marcos conversar com a gente: Mostrar algumas gravuras já com algumas idéias de pinturas; desenhos indígenas; as pesquisas dele (ele não participava de todas as reuniões, mas ele pesquisava na casa dele). A gente teve muito contato presencial com ele, foram algumas visitas do Siron.

Luíz Davi: E quando começou efetivamente o trabalho com o Siron, o trabalho com a pintura dos corpos?

Adriana Brito: Esse trabalho já foi mais próximo da estréia, ele começou a pintar mesmo bem próximo da estréia, acho que faltando umas duas semanas para a estréia (Porque a gente já pediu para ele ir já para fazer). E outra pessoa que

também ajudou foi a Carmelinda Guimarães, ela fazia umas visitas, levava materiais, livros (materiais didático, teórico).

Agora o Siron, apareceu umas duas semanas antes da estréia para testar em alguns corpos os desenhos. Então ele teve a pesquisa do vermelho para os homens e o azul para mulheres, daí ele começou a testar que tinta ele poderia usar, a fixação dessa tinta no corpo, e ele começou a levar esses desenhos. [...] Mas a coisa mais interessante que eu acho no trabalho do Siron, é que ele não tem rascunho, ele já chegou ao corpo e já pintou [...], a esposa do Siron ajudava nas pinturas. Ele passou aquilo para gente, para futuramente uma atriz pintar a outra, era como se fosse um ritual antes do espetáculo, até um ritual de concentração (para a gente começar a se concentrar, então uma pessoa pintava o corpo da outra).

Luíz Davi: Então, quer dizer que nas apresentações nem sempre ele estava presente para fazer esse trabalho?

Adriana Brito: Não, nem sempre (pois ele tem uma agenda bem cheia), mas na estréia ele estava lá com a gente. Eu me lembro que ele me pintou ([...] foi uma maravilha ele ter feito isso, e assim eu me concentrei e me acalmei [...]).

Luíz Davi: Como que foi esse contato da atriz Adriana com a obra, com o trabalho do Siron Franco?

Adriana Brito: [...] Eu sempre gostei muito da obra do Siron [...], fizemos algumas visitas no galpão onde ele trabalha (na chácara ateliê dele). [...] Eu fiquei impressionada com as obras, já gostava e passei a gostar mais ainda [...].

O contato muito forte com a natureza, isso passa para você. E durante esse processo, você vai querendo mais, você vai querendo chegar mais perto ainda da natureza, e ficar próxima do mato. E quando você vê o trabalho dele, você vê essa proximidade, essa beleza do trabalho. E depois das visitas a gente começou a lembrar dos desenhos, dessas criações, para depois por em prática nos corpos [...] foi bem legal, o contato com ele, foi muito importante [...].

Luíz Davi: E para você enquanto atriz, como que foi esse corpo pintado, essa tinta no corpo, esse contato da pele com a tinta, se foi um trabalho fácil ou difícil: Como foi isso para você?

Adriana Brito: Foi muito difícil na época, inclusive a idéia, o Marcos queria que as mulheres raspassem o cabelo (ficassem todas carecas). E eu fui meio contra na época, com essa coisa de raspar a cabeça, [...] e eu falei a pintura no corpo tudo bem, mas raspar a cabeça eu ficava com um receio, disso [...].

Ai eu lembro, que fiz umas tranças, fiz um aplique para o cabelo ficar comprido. Ai a hora que eu cheguei, eu mostrei para o Marcos e ele disse para que eu tirasse aquilo (e eu tirei as tranças). E eu e uma amiga minha do elenco (a Eliana), criamos um gel (gel com urucum) e passava esse gel no cabelo, daí dava aquela impressão daquela pasta que o índio usa (e não precisou raspar o cabelo). Só que parte do elenco raspou, como por exemplo: A Helenita, a Valéria, a Simone. Então algumas mulheres tinham o cabelo raspado e outras usaram a pasta.

E a gente usava tapa sexo e pintava o corpo algumas horas antes, eram mais ou menos um ritual de duas horas antes de entrar em cena. [...] Mas nunca me incomodou a tinta, exatamente pelo contrario, porque me deixou mais próxima do personagem, do índio, da história. Eu achei que acrescentou e que foi muito importante, então eu não tive problema nenhum com isso [...].

Luíz Davi: Esse trabalho foi em 1999! Como foi á recepção do público diante desse trabalho?

Adriana Brito: Foi muita mídia, saiu em muitos jornais, foram muitas fotos, (inclusive a primeira vez que coloquei tapa sexo já foi para o jornalista) ai eu tive um pouco de dificuldade, mas justamente nesse dia o Siron viu que eu estava nervosa e decidiu me pintar. E nesse processo eu fui me acalmando e já entrei preparada.

A platéia já ficou na expectativa por causa do outro “Martim Cererê” que foi muito assistido e fez muito sucesso, inclusive no primeiro “Martim Cererê” eles foram para França, ficaram por um tempo na Europa (e com isso alguns atores ficaram na Europa e não voltaram). E um dos atores que ajudou a gente foi o Samuel Baldane: O Samuel era do primeiro elenco, ele ficou na França, e por coincidência quando ele voltou, eu tive um contato com o trabalho do Samuel na Universidade Católica. E nesse tempo, ele também deu essa contribuição no “Martim Cererê”, de ir lá; de conversar; de falar sobre o processo para explicar um pouco as imagens que estavam sendo exibidas, do primeiro Cererê.

Nesse tempo a platéia já estava na expectativa de um segundo “Martim Cererê”, tanto por causa da mídia como também por ser um espetáculo bacana que eles já tinham assistido (muitas pessoas que já tinham assistido foram assistir de novo, e assim o teatro lotou).

Luíz Davi: Como foi á passagem do espetáculo para outra cidade?

Adriana Brito: Foi muito bacanas, em Brasília nós ficamos lá um tempo e a recepção foi maravilhosa, [...] eu acho que nunca teve problema do fato de ter nudez no espetáculo [...] sempre foi muito bem recebido. Também a iluminação foi muito bem feita, então nunca teve nada apelativo. E no final, o espetáculo tinha um porque da nudez (tudo tinha um porque) e o trabalho foi muito bem pensado na cabeça do Marcos, foi uma criação maravilhosa e um trabalho que deixou saudades. Foi um grupo muito bom, homogêneo, todos eram muito amigos (a gente se ajudava muito).

E teve até um processo indígena, porque os homens pitavam os homens e as mulheres pintavam as mulheres, e isso estava dentro da tradição, então a gente já entrava no clima, é bem o espírito do índio, foi muito bem aceito.

Eu cheguei a viajar para algumas cidades com eles, [...] só não pude ficar no Rio durante um mês. Porque na época eu apresentava um programa aqui em Goiânia todas as quintas, e eu tive que sair do espetáculo por conta do programa [...].

“Eles ficaram um mês no Rio, que também foi super bacana e muito bem aceito”.

ANEXO E

Entrevista de **Sebastião Silva Júnior (Bombinha)**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa: A Teatralidade na Obra do Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 a 1999).

Data: 29 de junho de 2011

Luiz Davi: Muita gente está no Rio?

Bombinha: Tem o Fred, tem a Marcela Moura que são da primeira montagem, e que tiveram mais mergulhado nesse processo, pelas histórias que eu ouço, pelos relatos que eu vi na época da primeira montagem. Primeiro que foi uma novidade, em uma cidade que já tinha o teatro não muito efervescente na época (apesar de ter muita gente trabalhando). Mas o Martim Cererê veio com outra visão sobre teatro, o Marcos trouxe outro jeito, outro meio de se fazer e de se ver o teatro.

Luiz Davi: Isso na primeira montagem?

Bombinha: Sim, isso na primeira montagem, porque o pessoal mergulhou em um espaço que era ainda inabitável, estava todo estragado. Uma proposta muito interessante (o pessoal fazia de baixo de luz de lampião).

Luiz Davi: - Você acompanhou a montagem dessa primeira versão, mesmo estando de fora?

Bombinha: Não, na verdade eu não em interessava por teatro nessa época, eu estava me formando mais eu não estava estudando ainda. Estava quase me formando em história, e minha cabeça estava em outro lugar. Então eu não ouvi falar, eu só fui ficar sabendo (apesar de já ter conhecido o Marcos, eu tinha feito um trabalho com ele), mas eu fiquei sabendo depois, quando eu voltei para Goiânia ([...] sei lá quanto tempo depois, ou 1ano depois, eu acho [...]).

Luiz Davi: E como que deu sua inserção no grupo; como que foi; como que o Marcos te ajudou; como que você topou a empreitada no Martim Cererê?

Bombinha: Então, eu e o Marcos somos da mesma cidade (Catalão). E eu estava passando férias lá e ele também estava passando férias (isso antes de vir pra Goiânia). E resolveu montar um espetáculo, fazer um bico, levantar uma grana nas férias (estava em Catalão passando férias e resolveu montar um espetáculo nos modos do cabaré Goiano). Aquela coisa de ter bar, de ter mesas espalhadas e acontecer coisas muito próximas da platéia (aquele estilo cabaré).

E aí juntou uma galera da cidade para essa montagem. E estava com aquela dificuldade de encontrar gente disponível. Aí um amigo me chamou ([...] vamos lá tá precisando [...]), ele ficou insistindo e eu fui. Daí eu conheci o Marcos (isso foi na metade de 1985). Então eu vim para continuar meus estudos, e depois ele veio para Goiânia para fazer esse projeto do Martim Cererê, e ficou sabendo que eu estava aqui. Daí ele me chamou, mas já me chamou na pós-montagem do Martim Cererê. Foi na época que ia inaugurar o centro cultural, e aí ele começou com essa idéia de também fazer um cabaré lá.

Luiz Davi: E você tinha experiência em teatro antes disso?

Bombinha: A minha primeira experiência foi em Catalão com o Marcos, aí realmente eu tomei gosto. Mas na verdade eu nunca procurei o teatro, o teatro que me achou.

Luiz Davi: Como foi para você o processo de criação, mesmo você entrando já com o bonde andando?

Bombinha: Bom, o processo de criação no meu caso (já estou falando da relação com o Cabaré Goiano, porque eu entrei para o Cabaré Goiano. Até então o espetáculo tinha parado mesmo, não ia se fazer mais, então esse era um investimento que o Marcos queria fazer, que era o Cabaré Goiano).

Assim. Foi difícil porque eu não tinha experiência nenhuma, e apesar de estar junto, eu entrei no grupo meio de supetão, o Marcos me chamou; o grupo já tinha uma certa convivência, quanto tempo que eles já estava montando o espetáculo, viajando com espetáculo pelo Brasil; então eles já tinham algumas intimidades. E foi um pouco difícil essa adaptação.

Luiz Davi: Eu tenho como investigação, como foco, como objetivo, essa relação do teatro com as artes plásticas. E quando você fala [...] não Davi, eu não tive um

processo tão intenso com o Siron, eu já entrei em um momento que já tinha sido desenvolvido a parte de pintura, etc. com ele [...]. Mas para você como que foi enquanto ator se deixar ser pintado, (porque pelo que relatam no processo de apresentação os atores se pintavam), e como foi para você, até nessa perspectiva de primeira montagem na tua experiência, despir o corpo pra poder ser pintado; como foi isso?

Bombinha: O processo de nudez é bem difícil (não é fácil, assim), apesar de que a gente tinha tapa sexo. Mas, enfim, era um corpo basicamente seminú, e às vezes é muito difícil você raciocinar muitas coisas que acontecem durante um espetáculo tão potente que é o Martim Cererê, na verdade por mais que você assista ao espetáculo, ver vídeo é muito diferente de você está lá dentro, às vezes você se concentra muito mais em outras coisas, principalmente em voz, trabalho de corpo. Mas eu diria que as primeiras pinturas que eu fiz eu fiquei meio frustrado, porque eu não sou muito dono de traços, e você fica querendo ver uma perfeição na coisa. Acho que vendo o vídeo depois e um conjunto da obra, essa perspectiva de um traço bem feito some. E acho que o Siron realmente pensou nisso, ele não só pensou em uma pintura corporal baseado em algumas tribos, mas também, acho que ele pensou em uma coerência de como isso ficaria num espaço grande como o teatro pra criar uma imagem ao mesmo tempo poderosa e bela.

E também depois com o tempo que o teatro te deu essa oportunidade de estar repetindo várias vezes pra poder fazer as coisas, a frustração deixou lugar para o gosto de estar fazendo aquilo. Era um momento extremamente bacana porque você está junto com pessoas; um bando de gente (mais de 20 pessoas); todo mundo com seu corpo a mostra e ao mesmo tempo todo mundo com certa intimidade com aquele corpo. Que pintava um, e ajudava a pintar um terceiro, e um vai sendo pintado pelo outro, a gente acaba criando uma energia interessante ali (por traz da pintura), a gente estava ali com a proposta de pintar e ser pintado, com a proposta de fazer algo que seja plausível a vista de quem ver falar: aquela pintura é xavante, aquela pintura é outra. Então tinha que ter uma realidade na pintura, uma verdade.

Luiz Davi: Tem um autor (que estou fundamentando na pesquisa) que é “*Gilbert Durand*” que tem um livro que fala sobre o imaginário. E ele coloca que toda imagem, toda pintura provoca o imaginário. E você enquanto ator, essa pintura feita

em você (o ator como tela), até que ponto ela provocou o teu imaginário pra criação do ator; como foi esse imaginário no teu corpo; dessa pintura; foi o mesmo que talvez você colocar um figurino convencional, uma calça e uma camisa; como que é esse imaginário pra função do ator, porque uma coisa é você criar um figurino e outra coisa é você criar com o seu corpo sendo pintado; queria ouvir um pouco sobre isso, como que foi pra você ator?

Bombinha: Eu já tinha pensado em algumas coisas sobre isso, quando eu assisti ao vídeo de que...

A gente faz muita relação de figurino com o tecido ou com uma coisa que possa lembrar algo que é uma roupa. Enfim, a gente faz muita essa relação. Mas realmente essa pintura é um figurino. [...] Agora eu acho que automaticamente foi acontecendo na gente, e é claro que quando você me instiga, eu penso sobre isso (e tem muita razão nisso; essa pergunta é muito legal; essa história do figurino) você se deixando transformar como tela, deixando que alguém transforme sua pele, e também você ao mesmo tempo sendo pintor, criando lá [...].

A gente também tinha um extremo cuidado com a sessão de pintura, era muito bom ver gente que tinha mais dificuldade que eu, muito mais jacu pra pintar, que já tinha uma habilidade que a pintura já estava ficando muito legal. E aí a gente começou a dar umas pinceladinhas por conta, achar uns outros pontos, porque a gente acabou decorando certo lealt do corpo, aonde ia tal coisa, o que era circular, o que era um traço maior ... Mas depois a gente começou a achar ponto do corpo que também ficava interessante, aí a coisa começou a criar um prazer realmente de poder pintar.

E essa consciência de como aquilo era um figurino, [...] acho que ela não partiu de um consciente real, mas ela partiu de um consciente imaginário entre a gente, que acabou se transformando em um figurino. Tanto é que era perceptivo o cuidado que as pessoas tinham a partir de um determinado momento do espetáculo (quando ele amadureceu) [...].

Luiz Davi: - E você acredita que essa pintura se tornou uma "teatralização no corpo"?

Bombinha: É possível que alguns momentos, sim, eu creio que sim. Tanto é que eu te disse que quando se ver a imagem do espetáculo, que parece que aquelas cores

e aquelas formas se preenchem, se fundem, e aí cria uma imagem maior muito interessante. Talvez nesses momentos sim, mas o ruim é não poder assistir ao vivo.

Luiz Davi: Inclusive até, eu perguntei para o Newton (eu estou ainda passando por alguns atores para depois falar com o Marcos. O projeto visa também uma performance com o Siron, então eu e o Siron já estamos conversando, arquitetando, já pensando sobre isso. Agora o Marcos eu estou esperando eu estar bem calejado das informações para poder conversar com ele, e dialogar bem com ele, diante dos fatos.).

Muitos me relataram que a imprensa coloca que o Martim Cererê, tanto a primeira quanto a segunda foi um marco no teatro em Goiânia. E você se lembra de alguém comentar com você sobre o que foi esse espetáculo na época; você encontrou com algum espectador, e a pessoa falou alguma coisa. O que foi provocado diante dos olhos do ator?

Bombinha: Eu me lembro assim, de muitas reações pós-espetáculo ali no palco quando a gente recebia a platéia. Mas era bem visível no olho das pessoas não só o que o espetáculo provocava, mas o que aquela junção de atores da região, da terra podiam fazer. [...] Então acho que ele provocou muita gente querer fazer teatro. E acho que são pontos de vistas, porque pra mim realmente acho que é um marco no teatro daqui da região nossa, no nosso estado, e para outros já vão achar que é exagero. Enfim, são pontos vista [...]. Mas era bem plausível o olho das pessoas de como o espetáculo tocava muito. E eu viajei um certo período com o espetáculo, fiz uma temporada no Rio, e lá também era a mesma reação de como o espetáculo tocava as pessoas. Tanto é que a primeira foi um sucesso total no Brasil.

Luiz Davi: E é bom você falar isso. Porque não sei se é uma coisa do Brasileiro valorizar o que é de fora. Então eu encontro em alguns jornais que o espetáculo aqui em Goiânia foi a revolução enquanto no Rio e na França foi uma coisa normal, porque eles estavam acostumados e talvez a gente não, em termos de teatro.

Bombinha: É, pode até ser. Porque a verdade é que as pessoas lá, tem uma cultura mais teatral e podem receber isso de uma forma mais filtrada. De repente por ter mais oportunidade de estar vendo montagens do mundo a fora que desembarcam no Rio, ou em São Paulo, ou outras cidades um pouco maior, então talvez já tenham

visto alguma coisa parecida, ou um tipo de energia que tenha esse espetáculo e que outro também tenha, porque as idéias circulam. Então assim, se eu estou aqui agora fazendo teatro de rua com um determinado tipo de visão e tem uma pessoa lá na Nova Guiné também com essas histórias na cabeça, fazendo a mesma coisa.

Mas enfim, [...] acho que isso acontece, acho que aqui a gente não está tão acostumado á receber produções e produções o tempo inteiro, é uma gama muito grande [...].

Luiz Davi: Eu sei que você era um na época e hoje enquanto profissional, enquanto ator já tem uma outra visão. Eu queria que você pontuasse para mim da forma que você quiser, tendo como base o Martinho Cererê ou tendo como base o teu momento agora enquanto artista, o que é criação teatral para você?

Bombinha: Eu sou muito intuitivo nas coisas e principalmente em teatro (estamos falando de teatro, e eu sou bastante intuitivo). Não tenho formação acadêmica, então as coisas que eu me vejo fazer ás vezes eu me pergunto de onde eu tirei isso, como que essa coisa foi criada, como que isso apareceu, e ás vezes eu fico muito perdido nisso, porque a gente acaba ficando muito confuso, né. Não sei se a falta de ter uma base acadêmica, ou se ela também não me faria diferença nenhuma ou não.

Mas enfim, parte da minha criação eu sei que é pura intuição, e parte eu sei que é pura imitação (que eu vi alguém fazer, e em algum momento, eu pensei inconscientemente uma hora: eu quero fazer isso em algum lugar, ou aquilo foi guardado inconscientemente e depois vem á tona). [...] Então para mim parte muito da minha intuição o meu processo criativo, se eu não tivesse intuição eu acho que possivelmente eu não conseguiria ser artista, não [...]. E essa intuição tem uma coisa que acompanha ela (e disso eu tenho consciência), que é uma coisa que eu gosto muito de fazer, que é improvisar.

Então, [...] acho que tem dois ingredientes nesta questão de criação, que é essa intuição que é muito forte e uma coisa de arriscar, de trabalhar com o improvisado. Então acho que isso dá uma qualidade melhor no meu processo criativo [...].

ANEXO F

Entrevista de **Júlio César dos Santos (Júlio Vann)**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa: A Teatralidade na Obra do Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 a 1999).

Data: 04 de Agosto de 2011

Luiz Davi: Como que foi para você, enquanto ator, esse processo de construção diante desse encontro que você teve com a obra do Siron: a pele estar para a obra, o teu corpo estar para obra?

Júlio Vann: O processo no Martim Cererê primeiro passava por uma questão (falando principalmente dessa parte dois, quando eu deixei de ser narrador) de que você tinha que colocar o seu corpo á disposição do espetáculo, isso já era uma questão que mexia muito com a maioria das pessoas, a nudez. Comigo até que nem tanto, porque eu já tinha vindo da faculdade de teatro no Rio de Janeiro, já tinha ficado pelado umas meia dúzia de cenas, então isso: o ficar nu não era uma coisa que me provocava muito problema não. Mas você ficar nu você fica juto de outras pessoas, ai tem toda uma relação. Então, lá tinha o processo feito com o diretor, que era questão da nudez, que todo mundo representava (principalmente na primeira parte) índios, e no final a gente termina o espetáculo todo mundo nu mesmo, absolutamente nu.

E a incorporação do trabalho do Siron, que é um trabalho muito diferente é uma coisa de figurino (ele ganhou uma Mambembe de figurino com o Martim Cererê. Foi o único prêmio desse nível que o espetáculo ganhou que foi o figurino dele), que não é exatamente um figurino teatral, no sentido de uma formação de teatro. Mas é um figurino de artista, um artista plástico, que vai colocar sobre o corpo do ator uma obra plástica.

Daí tinha toda uma pesquisa, tanto nós quanto ele, tinha uma pesquisa principalmente na relação do índio com a pintura, então todo o processo que ele criou ele criou a pintura sobre o corpo das pessoas. Essa pintura ela foi evoluindo, ela não foi feita um croqui desenhado no papel e vai lá e pinta no corpo, não, ele foi com pincel e a tinta e trabalhou sobre o corpo das pessoas. Depois de ter chegado á um final dessa pintura ai que se fotografou e a partir da fotografia nós reproduzimos no nosso corpo a pintura, então a gente ia reproduzindo a pintura dele. Logicamente que nenhuma reprodução é exatamente fiel, então tinha uma certa intervenção do que nós mesmo pensávamos (nunca que a faixa que eu pintava no meu peito ficava com a mesma dimensão da que ele tinha feito: ou ficava mais fina, ou ficava mais grossa).

E isso era muito interessante pela questão do índio, por exemplo: ele tem uma relação ritualística com a questão da pintura, então a preparação para entrar em cena, a preparação das personagens com a pintura também adquiria esse sentido ritualístico. Por exemplo, tinha coisas, como: as mulheres eram mais elas, conjunto, elas ficavam em um espaço e elas todas pintavam elas, e era um meio mais inspirado do que propriamente um padrão. Tinha um padrão, mas elas refaziam o desenho, então elas tinham que entrar em um espírito daquela coisa. Os homens já era um pouco diferente, eram mais duplas, então tinham acordos, por exemplo: eu e você, cada um fazia a pintura do outro, então cada um tinha que aprender a pintura do outro, porque pouca coisa dava para você mesmo fazer, pois tinha que pintar as costas; pintar o peito; pintar a perna; pintar braço, ai um fazia a pintura no outro e era um processo bastante ritualístico.

Mas isso também está associado ao próprio trabalho do espetáculo, toda pesquisa do Marcos Fayad, do Hugo Rodas que também trabalha com essa coisa do teatro físico, do corpo no teatro [...] acho que mais do que essa terminologia teatro físico [...]. Então todo esse processo que revertia em uma imagem, porque a idéia que a

gente tinha parecia muito história e quadrinhos, parecia muito uma sucessão de quadros.

Tem uma coisa até interessante: que quando a gente foi para Europa, apresentar lá, a gente acabou não apresentando o espetáculo (quando eu fui à primeira vez em 89), acabou não apresentando o Martim Cererê, porque todas as peças de figurino e cenário forma parar em Frankfurt, se desviaram da rota, a gente desceu em Paris e o resto foi para Frankfurt, ai a gente acabou fazendo um espetáculo improvisado, nós compramos tinta e fizemos as pinturas, e fizemos um espetáculo improvisado. E um pessoal que assistiu a apresentação, um pessoal da produção do Hector Babenco, e ai nós fomos convidados a participar daquele “Nos campos do senhor”(aquele filme que o Hector Babenco fez, sobre índios na Amazônia) porque ele achou que nós éramos índios. Só que quando o produtor veio nos conhecer só tinha uma atriz com cara de índio o resto era tudo igual a mim: branco, tinha gente loira. [...] Mas eu acho que tinha muito a ver como o ritual de construção se dava, que a gente conseguia passar para as pessoas com aquilo, a idéia de que nós éramos uma tribo, uma tribo que se identificava pela cor, pelas formas. Formas que tinham sido criadas e recriadas pelo Siron em função do que era a história do Martim Cererê [...].

Luiz Davi: Eu percebo que a cada espetáculo, a cada dia de apresentação é como se fosse uma criação nova, uma pintura nova. Então aquele ritual da pintura: as mulheres e as duplas trazem um imaginário, trazem uma concentração, trazem um ritual para a cena.

Júlio Vann: E vice versa, [...] porque eu fico pensando o seguinte: o Martim Cererê o grande lance como eu estava te falando, a gente virava uma tribo; era uma tribo; todo mundo junto; passava muito tempo junto; ensaiava muito. E ai o próprio trabalho do Siron acabava virando como uma espécie de tradição daquela tribo, então a gente se sentia no direito de fazer ligeiras alterações, sem que o trabalho deixasse de ser do Siron, porque era o estilo dele, era a pintura dele, a maneira dele em que a gente foi gradativamente introjetando [...], e isso, assim com ensaios, com a supervisão dele, dele ir lá ver as pinturas, até de ensaiar no próprio ateliê dele. Ai, ele ver uma pessoa e aquela pessoa tinha aquela pintura e a partir daquela nova que estava fazendo o personagem ele fazia alteração, porque ele falava assim: --

Não agora o corpo é outro, é outro corpo então a pintura tem que ser outra. Então isso é muito das artes plásticas que a obra depende um pouco do suporte.

Luiz Davi: É interessante quando você fala dessa pintura, desse encontro das artes plásticas com o teatro através dessa teatralização do Siron sobre o espetáculo. E você que teve experiências antes e depois, também de inúmeras peças e trabalhar com um figurino teatral (como você pontuou no início) e trabalhar com esse figurino vindo das artes plásticas, por exemplo, que é o corpo sobre a obra, a obra sobre o corpo; como foi para você enquanto ator na construção no desenvolvimento, com esse estilo de figurino; para você enquanto ator no palco; para você enquanto ator de construção de pesquisa. Qual é a diferença (se tem diferença) entre um figurino teatral tradicional, bem do senso comum, com um figurino lindo das artes plásticas?

Júlio Vann: Eu não sei te dizer se tem explicitamente uma diferença, que tem uma diferença tem. E para eu fazer isso provocou uma alteração na minha visão do que era figurino, porque até então, mesmo tendo trabalhado em peças que já se pensava até um figurino pós-moderno, aquelas peças quase performance, e outras coisas assim, coisas bem de vanguardas para a época. Ao trabalhar com um artista plástico que tinha um trabalho voltado para uma outra dimensão, provocou um estranhamento, era como se colocasse o corpo ir ao figurino, e eles estavam de tal forma associados que não era uma vestimenta, que não era um vestuário, era uma obra em que uma coisa complementava a outra, estava ligada a outra, principalmente a questão das pinturas corporais.

Mas mesmo os outros figurinos, por exemplo, eu fiz um dos gigantes que são os Bandeirantes, e eles eram representados por capas gigantescas de couro até no pé. Tem uma fotografia que faço um dos personagens que é o Raposo Tavares (quando eu fiz, eu fiz vários personagens), e eu fiz o Raposo Tavares que tinha um chicote estralava no ar, e não era simplesmente um gigante era um ícone, ele era iconizado pelo trabalho do Siron.

Enquanto eu fazia também a cobra grande que é um mito (um personagem que faz parte da mitologia indígena, e que tinha todo um trabalho de concepção muito interessante que juntando os três, não só o Siron, mas também os diretores) em que eu tinha o corpo pintado, mas aquele corpo que estava ali era como se quase não fosse meu mais, primeiro porque tinha a pintura que transformava ele em uma outra

coisa, e depois todo o trabalho da expressão corporal que partia daquela pintura, que estava ligado aquela pintura, um jeito estranho de andar de se locomover, uns movimento que eu levei um tempo para conseguir atingir.

E os conjuntos, quando fazia os conjuntos principalmente dos índios ou dos Bandeirantes. Mas dos índios principalmente, com aquelas pinturas com aquelas cores, tudo aquilo era um organismo, transformava a gente em um organismo.

Então assim. Diferente é, mas a minha percepção que eu acho que mudou em relação á figurino (porque eu faço figurino, até hoje eu sou figurinista). Então hoje eu faço figurino mais com essa concepção de que é uma obra plástica e não um vestuário apenas, então eu costumo dizer que hoje depois dessa experiência, em que o figurino, ele é uma obra em si só, ele te que ser capaz de ser uma obra isolada (sozinha). Mas quando ela veste o ator [...] eu uso que, ela precisa ter visibilidade quando ela se associa ao ator [...], ela tem que se transformar em uma outra coisa, ela tem que partir para uma outra coisa. Como ás vezes quando você vai ver peça de teatro você vai ver quase um desfile de moda, [...] o ator não é um cabide para exibir figurino [...], ou o contrário, ás vezes se tem um figurino muito bem pensado e o ator absolutamente não consegue dialogar com o figurino, não veste o figurino. Ai o Siron Franco mudou para mim nessa concepção, não tinha nada que não fosse de propósito, nada que não tivesse um propósito desde a pintura do corpo, desde as coisas amarradas, dos objetos reais, os objetos criados. Tudo isso dialogava de modo a construir uma idéia geral, tanto que era um espetáculo sem estrelas, não tinha assim (tem bons atores) aquele personagem principal, aquela figura principal.

Luiz Davi: Eu percebi isso nos jornais que eu venho encontrando: que a estrela é o conjunto. E vendo também, que não tem assim: Estréia fulano de tal, não, estréia Martim Cererê.

Agora a partir do pressuposto dessa teatralização, dessa pintura, desse figurino. Como que foi a recepção do espectador tanto na primeira montagem quanto da terceira?

Júlio Vann: Eu não fiz a primeira turnê, eu fiz as outras. E onde quer que a gente chegasse, mesmo aqui em Goiânia o espetáculo provocava sempre um: óh! Porque visualmente era muito chocante, muito bonito, e junta tudo, junta todos os

elementos. A visualidade do espetáculo era uma coisa que provocava admiração das pessoas. A gente não precisava fazer nada, porque começava com uma cobra gigantesca enrolada e depois termina com aquela cobra com todo mundo com as cabeças embaixo. Tudo é muito visual, por isso que eu falei que às vezes parecia história em quadrinhos, meio cinema, tudo muito visual. E aí junta as músicas, porque as músicas a maioria das pessoas nem se quer sabia as letras porque são músicas ritualísticas.

E muita gente que assistia o espetáculo, sacava o Siron sem a necessidade de dizer que era o Siron, porque tinha a cara do trabalho dele, ficava evidente, era muito evidente que era ele que tinha feito a programação visual do espetáculo, e isso ficava muito claro para as pessoas. Nós chegamos a apresentar lá em São José do Rio Preto “São José dos Campos” (que é a terra do autor do *Matim Cererê*: o Cassiano Ricardo) lá na fundação mesmo, do Cassiano Ricardo, e as pessoas ficavam muito admiradas, porque são mais de sessenta anos de diferença entre a publicação do livro e concepção do espetáculo. [...] E visualmente é como a semana de arte moderna, eu acho [...]. O Siron faz uma outra visão de vanguarda mais de 50 anos depois que aconteceu a semana de arte moderna, que o *Martim Cererê* fica meio a margem mais está incluído, por questões políticas que fico meio a margem, mas ele faz parte desse nacionalismo, dessa visão nacionalista, e tudo mais. E o Siron conseguiu captar essa pós-modernidade esse vanguardismo da cultura Brasileira, meio Macunaímico, e da essa cara do *Martim Cererê*, que é o espetáculo. Mas aí entra também o Fayad e o Hugo Rodas.

Luiz Davi: Eu percebo que foi uma equipe maravilhosa, o Siron, o Hugo e o Fayad. Mas também tem a experiência de atores junto com atores que estavam começando. Acho que foi um trabalho bom e lindo por isso, teve o grande nome do Siron, o *Júlio Vann* também tinha uma experiência, gente começando...

Júlio Vann: Mas sabe, [...] que eu acho que a coisa mais importante aí são os novos, eu acho que se esse espetáculo tivesse sido feito com atores como eu, o Mauri, que tinha uma experiência assim, um pouco maior, talvez o espetáculo não tivesse sido tão bom. Porque tinha que ter muito desprendimento ou então uma inocência mesmo [...]. Aqueles atores jovens, eles estavam pró, aquilo era tudo muito novo para eles: a coisa da nudez; a coisa de expor o seu corpo; a coisa de ter

o seu corpo como suporte para uma pintura, para uma obra; a responsabilidade, porque as figuras que estavam na direção eram grandes figuras, e figuras polêmicas todos eles, que tinham um histórico de trabalho polêmico. Então, [...] eu acho que a inexperiência dos atores foi o ponto fundamental para o sucesso do trabalho [...].

Luiz Davi: E vendo isso, poderia dizer que a montagem, a criação da companhia Martim Cererê, a montagem do Martim Cererê e também a inauguração do espaço cultural Martim Cererê. E perguntando a você que fez parte de quase todo esse processo, o Martim Cererê espaço, companhia e espetáculo, eles foram um marco para a cultura teatral?

Júlio Vann: Eu acho que em Goiás, não falando em termos de Brasil, mas em termos de Goiás, [...] eu acho que existe um antes e um depois Martim Cererê [...]. Sinceramente, eu tenho um histórico razoável de trabalho, eu já fiz bastante coisa. Para você ter uma noção, eu como ator de teatro, depois que eu fiz o Martim Cererê eu só trabalhei com o Fayad, eu não trabalhei com outros diretores. Eu até brinco: - Que o povo aqui em Goiânia tem medo de me chamar para trabalhar como ator, e eu não sei nem o por que. Mas o Martim Cererê, se você me perguntar assim: dos espetáculos que eu fiz ao longo da minha carreira, qual foi o espetáculo que mais me marcou? O que mais me deixou marcado foi o Martim Cererê. Para mim, na minha carreira existe um antes e um depois de ter feito o Martim Cererê, e conhecendo um pouco através do trabalho do Hugo Zorzetti, de outras pessoas que fazem teatro aqui, [...] eu acho que tem um momento do Otavinho Arantes, que tem um antes e um depois do Otavinho Arantes, do próprio Zorzetti tem um determinado momento que tem um antes e um depois. Mas eu acho que nesses trinta anos, o Martim Cererê é marca, cria um ponto que não tem jeito, e vou além, porque eu acho que é na tríade mesmo (como você está colocando) que tem a marca. Porque depois que o Martim Cererê, depois que o espetáculo passou, depois que a companhia Martim Cererê saiu do centro cultural Martim Cererê nós nunca tivemos mais nada. Nós tivemos uma tentativa que foi muito boa mais não teve a mesma repercussão, que foi a "Escuta Zé" também feita pela companhia Martim Cererê. E aí, eu estou até puxando a latinha para a minha sardinha, porque eu fui o figurinista, é uma outra concepção, que também poderia, mas já tinha passado um pouco o tempo da companhia com grandes elencos, manter uma companhia com grandes

elencos. Naquela época do Martim Cererê tudo era pró, a companhia tinha 35 a 40 pessoas, (para você ter uma noção) quando a gente foi para a Europa à gente foi com 35 pessoas na companhia, hoje isso é quase que inviável para um trabalho com aquele naipe, com aquele porte.

E aí entra também (como perguntou falando) o centro cultural, entra o apoio do estado na época do Governo Santillo (que estava na época) que estava muito pró, teve muito gente que fez manifestação contra dizendo que: o Martim Cererê estava monopolizando o centro cultural Martim Cererê. Mas mesmo com todas essas críticas nesses últimos tempos existe um tempo de divisão, um marco de divisório do antes e do depois. Pelo que eu vejo, depois que o centro cultural Martim Cererê foi criado mudou-se a idéia do que era teatro aqui em Goiânia principalmente. E isso foi a tal ponto sendo acirrada as discussões, que nós chegamos a profissionalização, até então não se falava e profissionalização aqui. Eu já conhecia o histórico de Goiás porque eu conhecia Sandro de Lima já de antes, eu era membro da federação de teatro amador, com a Fenata (federação nacional) porque eu era de Minas (da Fetemig), aqui tinha Feteg na época (que existe até hoje, mas hoje não é de teatro amador mais, tirou a palavra amador). A concepção de profissão se alterou as pessoas começaram a se dedicar exclusivamente ao teatro, coisa que era feita esporadicamente, por exemplo: o Otavinho Arantes foi o último que fez isso, que se dedicou realmente ao teatro. Mas, a maioria das pessoas faziam o teatro amador, faziam outras coisas para sobreviver (faziam teatro amador). E aí retoma essa idéia, e acontece essa virada. E tem uma virada estética também ([...] que eu acho que ela é fundamental [...]), porque até então existe um certo tradicionalismo no teatro que é produzido aqui, e a partir desse momento aí ocorre uma queda, uma mudança, porque você imagina o que pode provocar um Siron Franco virar figurinista, virar programador visual (porque chamar de figurinista é pouco), mas como a peça não tem cenário tem elementos cenográficos, mas ele é o cenógrafo figurinista da coisa. Mas quando coloca ele nisso realmente tem que haver alguma modificação. Eu cheguei aqui em Goiânia para isso, eu vim para Goiânia convidado para poder entrar na companhia Martim Cererê, eu mudei para Goiânia em função da companhia Martim Cererê, eu mudei minha vida.

Luiz Davi: Eu até escrevi isso no trabalho, e tem uma entrevista no jornal que relata isso, um trecho de você falando que veio para Goiânia á convite.

Júlio Vann: Mudou tudo. Eu me casei em julho e mudei pra cá em outubro, e até a minha filha nasceu aqui, minha filha ficava ajudou, ficava entre as meninas pintando, tem foto dela pintando as meninas. Até tem uma passagem engraçada, que o Siron estranhava porque ela ficava lá no meio daquele tanto de gente pelado, todo mundo pelado e ela lá no meio. Quer dizer, mudou muita coisa, minha filha foi criada nos bastidores do Martim Cererê.

Luiz Davi: Eu percebo que é um espetáculo, é um marco teatral que influenciou e influencia gerações. Isso que você está falando é o que eu estou percebendo, eu nasci em 84 e entrei na faculdade em 2004, e quando eu entrei na faculdade eu não tinha nem tanto conhecimento do que tinha sido feito. E agora pesquisando á nível de mestrado, eu estava pesquisando correndo atrás, conversando com as pessoas, e lendo os jornais e conversando com os atores do teatro da época, eu que não tive contato direto com essa montagem eu percebo isso, essa força teatral que nasceu em Goiânia, esse pensamento profissional também tanto é que do elenco (o elenco gigante, 28 pessoas no palco), boa parte dessas pessoas estão ativos, estão influentes no meio teatral Goianiense: Mauri de Castro, você, Bombinha, Newton Murce, Adriana Brito

Julio Vann: E tem gente que foi para Europa.

Luiz Davi: Tem pessoas que foram para o espetáculo e ficaram na França, tem pessoas que estão no Rio de Janeiro que forma para o espetáculo. Então eu acho que o espetáculo para o estado de Goiás é um marco.

Júlio Vann: Eu também considero isso, eu falo assim: que independentemente de qualquer coisa eu sinto sempre essa virada que foi ter conhecido o Fayad, que eu conheci ele no Rio de Janeiro e vi espetáculo dele no Rio de Janeiro, depois eu conheci pessoalmente em Governador Valadares em um festival que eu fui fazer oficina com ele (ele ia dar oficina lá e eu fui fazer essa oficina). Ai ele me convidou para trabalhar com ele no Cabaré Goiano, na época. E quando ele mudou para Goiânia eu estava trabalhando em Uberaba na fundação cultural de Uberaba (eu já tinha saído do Rio), e ele me ligo porque o Mauri queria sair e, ele pensou em mim para substituir o Mauri. E ele me convidou primeiro para fazer o Cabaré Goiano, eu

participei do primeiro Cabaré Goiano em 88 (era uma doidera porque eu morava em Uberaba, trabalhava em Uberaba e vinha fazer espetáculo em Goiânia, de ônibus). E aí eu resolvi mudar, no final de 88 eu me mudei pra cá, aí eu vim na época do governo Santillo me ofereceram emprego no centro cultural Martim Cererê, meu primeiro emprego em Goiânia foi no centro cultural Martim Cererê. E aí eu vim pra cá para fazer o espetáculo, e realmente foi um choque. Eu já tinha visto os trabalhos do Fayad, eu sabia que com ele as coisas eram sempre além do normal, e ao juntar os três, a coisa foi bem mais longe do que eu já mais tinha ido.

Luiz Davi: E aí tendo contato com a obra do Siron e percebendo, depois de vim morar em Goiânia e estando aqui até agora. Você percebe elementos teatrais na obra do Siron?

Júlio Vann: Com certeza. Eu gosto muito daquele trabalho dele da época dos bichos, aquela coisa do Césio. Quando você vê aquelas camas de cimento aquilo é performance pura, o próprio trabalho dele é muito teatral, e eu já o vi trabalhando, porque a gente foi muitas e muitas vezes para o ateliê e às vezes ficava lá e ele ficava trabalhando e a gente ficava vendo. Ele é muito teatral nesse sentido da gestualidade, ele vai criando camadas, o trabalho dele vai aparecendo camadas. O último trabalho dele que eu assisti que eu fui ver na exposição: é um absurdo, é negócio maluco, ele usa coisas imensas, pedaços, coisas em cima de graxa. Então o Siron é teatro puro, ele muito dramático, a obra dele é extremamente dramática, e que tem essa teatralidade no sentido em que coloca você na posição de espectador, não tem essa coisa de te deixar passivo diante da coisa, é uma obra que não te deixa passivo, você realmente está ali. Então eu acho assim, e não sei por que ele não enveredou mais pelo caminho do teatro mesmo (das artes cênicas). Também porque o cara é um grande artista plástico e gosta disso, é isso que ele gosta de fazer. Mas eu acho que tem muito teatro na obra dele, acho que cada obra dele seria possível fazer um espetáculo (a partir das obras do Siron).

Teve uma época que eu estava com o cabelo maior, e quando eu fico com o cabelo maior a gente é meio parecido no tipo físico. E aí a gente estava brincando uma vez que ia fazer um documentário, um filme. Então eu falei que eu queria fazer ele mais novo, acho que hoje não dá para fazer tão mais novo, mas na época mais novo, magro era muito parecido com ele. A gente falava assim: que ele era um teatro ambulante. E quando ele falava a própria história da vida dele, o que levou ele a se

tornar um artista plástico, você podia transformar em uma performance, a própria história dele é uma performance.

ANEXO G

Entrevista de **Helenita Caetano (Lenita Caetano)**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa de mestrado: A Teatralidade na Obra do Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 à 1999).
Orientando:

Data: 25 de Março de 2011

Luiz Davi: Como foi sua inserção no grupo Martin Cererê e no elenco da peça Martin Cererê de 1999?

Lenita Caetano: Meu primeiro contato com o grupo Martin Cererê, foi quando fui convidada pelo ator e diretor de teatro Júlio Van, (o qual fazia parte do elenco de Martin Cererê) para participar também da peça.

Luiz Davi: Como foi o processo de pesquisa para o espetáculo?

Lenita Caetano: Quando fui chamada para o elenco, a princípio, foi para fazer figuração e cantar com outros atores. E eu não tive muito tempo para pesquisa, pois quando entrei para o elenco a peça já estava perto de sua estréia. Para fazer a personagem principal Fayad havia convidado a atriz Marcela Moura, que morava no Rio. Por este motivo estava sendo ensaiada uma outra atriz daqui de Goiânia para fazer Uiara, personagem de Marcela, nos dias em que ela não pudesse estar. Mas a menina estava com bastantes dificuldades de fazer a Uiara e sendo muito cobrada nos ensaios. Pois nas apresentações em que Marcela não estivesse, seria ela quem faria a personagem principal. O tempo foi passando e eu observando as exigências dos diretores para a atriz que fazia Uiara.

Até que a menina desapareceu sem deixar notícias. E para dar andamento aos ensaios, comecei a fazer a Uira a pedido de Marcos. E desde então a personagem ficou sendo mais minha do que da Marcela. Por estes motivos todos, apostei muito na minha intuição e nas dicas dos diretores para a construção de personagem que a princípio nem eram para mim. Todas as músicas dos espetáculos já foram apresentadas pela equipe musical e as marcações feitas pelo coreógrafo Hugo Rodas. Então, o que mais coube a mim, foi a entrega no processo e deixar a intuição me dizer o tempo todo o que fazer.

Luiz Davi: Como foi a sua construção da personagem?

Lenita Caetano: A construção de minha personagem foi totalmente intuitiva e baseada nas dicas do Hugo e do Marcos.

Luiz Davi: Como foi para a participação do artista Plástico Siron Franco no processo de pesquisa do espetáculo?

Lenita Caetano: Siron, apresentou uma idéia de pintura nos nossos corpos em um de nossos ensaios. No dia seguinte ele apresentou outra idéia, sendo esta a que ficou definida para o espetáculo. Em relação ao processo de pesquisa do Siron no espetáculo não posso dizer muita coisa, pois só tive contato com ele estes dois dias. Mas acho que ele realizou sua pesquisa individualmente e nos apresentou neste dias citados.

Luiz Davi: Qual foi sua reação corporal diante da pintura desenvolvida pelo Siron Franco? Ajudou ou não na construção do corpo para a peça?

Lenita Caetano: Com certeza a pintura de Siron contribuiu muito para a construção de minha personagem, assim como um figurino contribui, no meu caso. A sensação foi a mesma de estar vestida a um figurino adequado à personagem.

Luiz Davi: Como foi trabalhar com esse corpo seminu? Qual foi a reação do público na época?

Lenita Caetano: Para nós mulheres é sempre complicado essa questão da seminudez em cena. Não por pudor ou qualquer coisa parecida, pelo menos no meu caso. Mas pelo fato de ficar menstruada todo mês e cair justamente no dia de apresentação. O tapa sexo que eu usava era muito incômodo e tive muitas

dificuldades em usar qualquer absorvente, mesmo que interno, ainda mais que eu tinha uma cena que era a de um *parimento*. Eu era segurada no ombro de duas pessoas com as pernas abertas para a platéia e paria simbolicamente os gigantes. Detestava esse momento! É claro que essa sensação toda eu tinha mais antes de começar o espetáculo, porque durante o mesmo eu me entregava à cena. Era o que me aliviava! A reação da platéia acho que foi tranqüila, não ouvi nada com relação à seminudez e nem sobre o nu do final do espetáculo.

Luiz Davi: Como desenvolveu as apresentações do espetáculo?

Lenita Caetano: Não sei se lembrarei de todas as apresentações, mas vou falar por alto. Realizamos algumas apresentações no teatro Goiânia aqui em nossa cidade, depois ficamos em uma temporada de um mês no teatro João Caetano no Rio de Janeiro e depois participamos do Festival Internacional de Expressão Ibérica em Porto Portugal.

Luiz Davi: Você acha possível uma terceira versão do Martin Cererê?

Lenita Caetano: Claro que sim! Existem vários outros olhares, mesmo que do mesmo diretor! E em qualquer época é o momento de falar de nossos pais, ainda mais de uma maneira tão poética como foi no Cererê.

ANEXO H

Entrevista de **Marco Antônio Reston**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa: A Teatralidade na Obra do Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 à 1999).

Data: 08 de Junho de 2011

Luíz Davi: Quando você entrou no espetáculo Martim Cererê? E como foi?

Marco Antonio: Eu quando entrei já estava pronto o Martim Cererê, o espetáculo já havia sido feito, ensaiado e rodado (nos jargões do teatro já era um espetáculo rodado). Então eu não tinha muita participação no processo criativo mais, o que o segundo grupo fez quando eu entrei: a gente não começou a ensaiar o Martim Cererê logo de cara. Porque Martim Cererê projeto (centro cultural Martim Cererê tinha como ideologia uma coisa bem maior), era todo um centro de desenvolvimento de cultura, de ensino, de escola, que dava também a liberdade para outros criadores ali dentro, colocarem suas idéias.

O Marcos era um do principal gestor de toda essa coisa, e um dos principais criadores dessa história. Mas ele não criava sozinho, (ele era um produtor de sementes, ele saía jogando sementes para ver se algumas vingavam, e algumas iam muito bem e outras não vingavam).

Tinha-se a intenção, quando eu entrei (me parece que havia três grupos do Martim Cererê: grupo um, grupo dois e grupo três). O grupo um era o grupo principal, que foi o grupo que fez o espetáculo Martim Cererê; o grupo dois assistia, ensaiava, dava esse apoio psicológico; o grupo três já era um trabalho que surgiu de atores do grupo um e dois, junto com apoio do Marcos Fayad para fazer aquele grupo três existir. Já era um processo recreativo (criação da criação).

O Martim Cererê teve problemas no seu processo de apresentação, na sua circulação nacional. Esses problemas técnicos do espetáculo ajudaram no processo de entendimento de que precisava refazer aquilo ali (e foi quando eu conheci o Martim Cererê).

Luíz Davi: Quando você disse problemas técnicos, eu percebo também que era um elenco grande, e isso às vezes em termos de mercado complica um pouco a função, o teatro acontecendo, até pela cidade que está nascendo teatralmente - o Martim Cererê enquanto espaço está nascendo-. E o que isso interferiu o processo de criação do espetáculo, como que essa dificuldade técnica (dele ser muito grande), o que interferiu na qualidade técnica do espetáculo?

Marco Antonio: Eu assisti a primeira apresentação do Martim Cererê antes de fazer parte [...] e gostei muito do que eu tinha visto, achei o espetáculo muito vigoroso, muito pulsante. Como eu que já tinha uma vivência teatral que eu já trago de família: eu achei o espetáculo longo, o espetáculo para mim foi lento em alguns momentos, porque se queria colocar toda beleza do texto no palco [...], e é esse problema técnico que a platéia agüenta até um determinado momento (contemporaneamente falando, a platéia vem agüentando menos tempo cada vez que vai ao teatro. É meio que uma competição com o cinema (o cinema também está diminuindo o seu tempo de filme). Então muitos espetáculos não dão conta de segurar a platéia por 1 hora e 40 então eles já estão diminuindo para 1 hora, 45 minutos, são espetáculos pequenos. Resumindo, essa era a idéia que tinha que se fazer com o Martim Cererê, precisava ser enxugado.

E essa palavra eu ouvi várias vezes quando a gente começou os processos de ensaio, que as pessoas que entraram começaram a ganhar seus personagens dentro do que era o novo espetáculo. Por exemplo: eu entrei para fazer um índio, porque o índio que estava sendo feito na época, ele tinha várias questões estéticas (o espetáculo todo tinha disposições estéticas porque essa era uma diferença, tudo era desenhado, por exemplo, a atriz que fazia a índia --Marcela Moura - era linda, mas na época era nova, e tinha a cena no início do espetáculo ela nua de silueta, aquela cena maravilhosa). E tinha que ter aquele impacto do índio, forte, musculoso (não que eu era esse personagem eu teria que me adaptar ao personagem também), mas o cara que fazia na época, o Ailton, ele tinha um porte físico diferente ele era meio "paudinho". Ele dava aquele índio mais Latino Americano do que o nosso índio, do que a idéia que queria se passar, não tinha nada a ver com interpretação nem com capacidade. E ele ficou morrendo de medo de perder o personagem para mim que estava entrando com a idéia de pegar aquele personagem. E no fundo era só boato, tudo brincadeira, ele estava muito bem no

personagem, sempre foi dele esse personagem, ele era o principal. Eu me encaixei em vários outros lugares e até lugares que eu gostei mais de participar.

...Infelizmente você não verá o espetáculo.

Agente fez um movimento..., por acaso, justamente por conta da tecnologia eu vi nesses sites de desconto na internet, e rolou um desconto de passar fita VHS para DVD, eu peguei varias coisas que eu tinha, para passar isso pra lá. Liguei para a Adriana Veloso que é um posso de material (ela guardou muita coisa), para pegar algumas fitas com ela pra passar pra DVD, e principalmente o Martim Cererê que era uma das minhas maiores intenções, não existia mais (ela não tem mais a fita desse espetáculo). Não lembro se era o primeiro ou se era o segundo, acredito que era o segundo, porque o primeiro teve essa questão de turnê foi difícil de documentar tudo. E já no segundo, a gente já estando em casa, documentar, filmar foi mais fácil. Inclusive o “Taquinho” esteve lá (não sei se ele tem alguma coisa).

Luíz Davi: Quando você fala essa discussão estética e desse esporte técnico (porque eu percebo nas entrevistas até agora, que tinha gente que estava começando no teatro e tinha gente que tinha uma experiência, como você acabou de me relatar (até por família). E tem um nome que naquele momento estava sendo um dos grandes nomes das artes plásticas no país. Então como se deu essa discussão estética e a participação do Siron no processo?

Marco Antonio: Na segunda parte, quando eu entrei, o primeiro contato que a gente teve com o Siron foram alguns ensaios antes da nova estréia do espetáculo, justamente para ver essas coisas, mas a gente sabia do contato dele com o Marcos. Questões como por exemplo: o telão principal, que era aquela cobra dos os rostos das pessoas que ficavam em baixo. Eu lembro que eles discutiram muito como aquilo foi interpretado, como aquilo era pra ser, se de repente aquilo não era mais uma tela de frente e passava a ser uma tela de fundo.

Mas muita coisa da estética mesmo permaneceu. O que foi enxugado que eu mais posso te dizer que eu me lembro foram às questões do espetáculo, as questões técnicas para que o espetáculo passasse a ser mais ágil menos “prolixo”, e toda sua parte estética ganhasse mais movimento.

O Hugo Rodas foi uma pessoa importante nesse processo, porque o espetáculo tinha todo um movimento cênico, que não era dança [...] não gosto de

caracterizar como dança no sentido de que não éramos profissionais da dança, éramos todos atores [...]. Havia um ou outro que excelente profissional da dança que á “Duda”, o Divino César também era outro profissional que dançava muito. Mas nós não éramos bailarinos, nós aderimos á coreografia ao nosso ritmo e nesse segundo momento ao refazer a coreografia, caímos nessa impossibilidade de que na tinha uma coreografia pronta, nós tínhamos que aprender, ou o primeiro grupo aprendeu que não conseguiu passar pra gente, porque não tinha ninguém para fazer isso. O grupo aprendeu e era o grupo, quando ele se desfez e refez aquilo outros profissionais que trabalharam antes tiveram que voltar e trabalhar de novo; A Joana, o Jorge na parte local teve de refazer totalmente, á parti local do espetáculo, porque nós cantávamos o espetáculo o tempo todo. Também não como cantores, muitas vezes em coro.

Então nós construímos o espetáculo assim, essa parte técnica [...] que eu acho que envolvia o visual, a parte gráfica do espetáculo pouca coisa se modificou. O espetáculo só ganhou mais ritmo mais destreza.

Luíz Davi: O seu trabalho enquanto ator, como foi pra você ator fazer uma sessão no espetáculo que trabalhava com o nu e que também trabalhava com uma pintura no corpo. Como que foi essa pintura no teu corpo, como que foi esta com o teu corpo entregue para uma platéia?

Marco Antonio: O meu inicio foi com um cara muito inteligente, muito interessante que era o Humberto “Pedrancim”. Não foi uma e nem duas vezes que terminava a aula ele estava de cueca, ou estávamos todos nós.

Eu sou de uma geração do teatro, em que corpo não é o problema, tanto para você como ator expor o seu corpo ao um texto não é problema, como expor sua voz e sua interpretação ao um texto. O corpo, a voz e o nu do corpo pra mim são parte do mesmo processo: se o texto é ruim, você vai expor sua figura, sua voz, seu nu ao ridículo. Então é uma questão de contexto.

E ali a gente estava super, bem apoiados ao contexto do espetáculo, aquele era o contexto do espetáculo. Nós não estávamos nus, todo mundo tinha uma tanga, um suporte, e por cima da tanga nós tínhamos uma tela, uma mini tela do Siron com desenhos de animais ([...] eu ainda tenho as minhas coisas guardadas [...]).

E a pintura de cada um de nós por exemplo, [...] era interessante isso [...] porque quando a gente entrou, a gente tinha que assumir o espetáculo que tinha sido feito, e qual era a pintura da pessoa? Ninguém sabia dizer (eu não sei como o Siron fez). Ele fez os croquis, ele pegou um desenho de uma figura homem e mulher e em cima desses... (já que estamos falando de um gráfico: o homem e a mulher são totalmente diferentes na exposição de uma figura. Pode se aproveitar detalhes femininos para pintura, com aproveitar a musculatura masculina para uma pintura agressiva, homens e mulheres na cultura indígena também desenvolve papéis totalmente diferente).

Então eu não sei como que ele fez. Só sei que quando nós entramos tínhamos que assumir cada um a sua pintura e guardar lembranças dela. Foi onde a gente teve nesse segundo termo o auxílio do Siron, do Marcos Fayad e do outro pacote que era o diretor da rede globo, que estava intimamente ligado com a gente nesse processo, apoiou muito a gente e abriu portas pro Martim Cererê em vários momentos.

Luíz Davi: O que você percebeu do público Goianiense sobre esse trabalho; como se deu esse processo para o público; que o público relatou; o que você lembra comentários? (Porque eu percebo que foi um rebuliço na cidade e que houve algumas coisas do tipo: olha só o pessoal do palco pintado, olha só que peça é essa?). O que passou por você, o que você percebeu enquanto o resultado desse trabalho?

Marco Antonio: Embora eu tenha um agregado de cultura internacional muito grande, porque eu já morei em outros países para vivenciar a cultura tanto teatral profissional daquele lugar, quanto a cultura do lugar (que é um prazer que eu tenho, porque quando eu viajo, eu gosto de morar nos lugares).

Conheço e entendo muito bem a situação cultural de Goiânia, porque quando eu comecei, eu me envolvi com varias parte varias seções de grupos diferentes que trabalhavam o teatro em Goiânia. Então eu posso te dizer duas coisas diferentes.

Já havia um imenso movimento cultural, teatral e de dança em Goiânia, quando esse projeto Martim Cererê caiu de para quedas aqui. Esse projeto fazia parte da entrada de um novo governo (se você fizer a pesquisa, sempre a campanha aparece "Um novo Governo). Esse novo governo, [...] de forma alguma estou fazendo uma

crítica ao Kleber 'Adorno', porque se não fosse o Cleber (o pai político dessa idéia), muito dela não teria acontecido [...]. E acho que ela agregou, a idéia, o projeto Martim Cererê foi não só social muito mais cultural do que social.

Porque não foi tão social? Porque criou um embate quando ele chegou, um clima de desconfiança, de insatisfação nas pessoas e no sindicato que já existia aqui em Goiânia que batalhava muito pelo teatro. A gente tinha muitas reuniões com o governo Federal, muitos pedidos, muitos projetos que foram negados constantemente, seqüencialmente, por dizer que nós éramos desorganizados; por dizer que não havia movimento; não havia platéia. E de repente o governo novo apóia um projeto com mais de 100/150 atores contratados trabalhando em um projeto, de repente o outro projeto que vinha concomitante com tudo isso; que era o novo teatro de dois mil lugares (para uma cidade que não tenha publico de teatro). Assim, era uma coisa que criou um reboliço muito grande, então a classe não apoiou o Martim Cererê.

A maioria das pessoas que fazia já, teatro, que eram militantes nessa área não participaram do Martim Cererê a princípio. A gente rechaçou esse projeto que não era nosso, que veio de fora, trouxe o Marcos Fayad do Rio Janeiro com competência do que já se fazia no Rio de Janeiro em caráter de teatro, já era muito diferente do nosso teatro regional, não em termos de qualidade em termos de funcionalidade. E isso criou um clima que durou um ano no seu processo, de pessoas que perderam a chance de participar desse processo maravilhoso. Mas depois que a poeira abaixou muita gente boa desse trabalho Goianiense, acabou indo participar do projeto Martim Cererê como convidado, dentro do projeto cabaré Goiano (quase todo mundo depois passou pelo Martim Cererê, e cabaré Goiano).

Luís Davi: Houve a terceira Montagem desse Martim Cererê. Você poderia falar do amadurecimento, dessa primeira; dessa segunda; dessa terceira. Porque percebe-se na crítica Goianiense: que a terceira montagem foi um amadurecimento de todos, dos atores, da equipe técnica (Marcos, Siron, Hugo). Então eu queria que você dissesse um pouco dessa trajetória do grupo; do espetáculo e conseqüentemente do "grupo"; e para você: porque que não entrou nessa terceira?

Marco Antonio: Eu já tinha me retirado do grupo, por essa questão de projeto eu sempre tive três quatro projetos correndo juntos ao mesmo tempo. Eu entrei pra

área técnica por dar um pouco mais de dinheiro, para não sair do entorno do meu grupo eu parti para área técnica. Na área técnica eu conheci o Ricardo Grilo que trabalhava com festas, fazia toda a área de design em Goiânia e várias coisas. Trabalhamos juntos por muito tempo, então essa área me puxou por outro lado (eu dividia várias atividades o tempo todo). Então o Martim Cererê não era só um fio que eu tinha. Eu quis permanecer no grupo o máximo possível, e consegui por três anos e alguma coisa, até porque eu conheci minha primeira esposa no grupo (foi lá onde a gente se firmou e nos casamos). Então a ligação com o grupo continuava mesmo eu não estando no grupo, eu continuava tendo ela dentro do grupo por mais um tempo, até que eu me desligasse totalmente da companhia.

A terceira montagem eu não assisti ela completa, justamente por esse processo: como estava acontecendo alguma coisa eu também estava trabalhando, (então tudo acontece no sábado inclusive vários espetáculos tem que está no seu e não tem como ir para os outros). Então eu não acompanhei ela toda, mas o que eu lembro é que ela se manteve a estrutura, o espetáculo continuou amadurecendo nesse processo .

Quando você troca um ator ou um bailarino dentro de um grupo, que seja de 15 pessoas, você afetou 10% do que era o espetáculo, afetou em todos os sentidos, e você pode perder ou pode ganhar com aquele acréscimo da pessoa que está ali. No terceiro espetáculo aconteceu a mesma coisa que aconteceu na seqüência do primeiro para o segundo e do segundo para o terceiro, a quantidade de pessoas que saiu para quantidade de pessoas que entrou altera muito o espetáculo (é o meu ver, e hoje eu trabalho com dança, eu estou a 12 anos no balé do estado de Goiás, eu sou o diretor de produção deles. E tenho essa visão do movimento das coisas, é muito importante, e eu já percebo isso: que cada pessoa tem seu temperinho que faz diferença no processo do espetáculo. Então para mim o espetáculo precisava ser refeito novamente).

E então foi um novo espetáculo, não é uma seqüência, [...] acho que de forma alguma, é impossível o Martim Cererê fosse uma seqüência[...]. O texto do Cassiano Ricardo, o comando do Marcos Fayad, o material produzido gráfico já de uma idéia cênica, cenário pronto que é do Siron. [...] Ai onde eu acho que talvez a mudança tenha sido maior porque o Hugo Rodas já não acompanhou esses dois processos seguintes de forma efetiva, ele fez o primeiro [...], então as coreografias já foram remanejadas tantas vezes que já não era mais o trabalho que ele havia feito.

O trabalho de dança também tem seu tempo seu íntimo, ele sendo modificado ele deixa de ser, e passa a ser uma interpretação do que foi antes.

E eu acho que esse amadurecimento geral provocou esse terceiro espetáculo mais enxuto mais encorpado. Também a gente precisa ver a decorrência de tempo entre a confecção do primeiro e a estréia do terceiro espetáculo, quanto tempo se passou; muda-se a platéia; muda-se a ideologia.

ANEXO I

Entrevista de **Newton F. Murce Filho (Newton Murce)**, concedida para o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa: A Teatralidade na Obra do Siron Franco: Uma relação entre Teatro, Artes Plásticas e História (1988 a 1999).

Data: 30 de Maio de 2011

Luiz Davi: Processo de construção da primeira versão: como foi a seleção dos atores? Como se iniciou a pesquisa? Quantas pessoas você se lembra? O processo de pesquisa de todo espetáculo, desde o palco com Marcos Fayad até os elementos de teatralização da obra?

Newton Murce: O Marcos veio pra Goiânia e fez uma seleção pra ter atores para trabalharem com ele nessa montagem do Martim Cererê, então começaram os trabalhos de preparação dos atores, não só para a peça “Martim Cererê”, mas da maneira que ele crê que deveria ser feito os trabalhos (vivências, experiências... essas coisas que o diretor e ator fazem).

A partir dali começou a formação de muitos atores, atores que ali formara hoje fazem muitos trabalhos bons, são excelentes atores. Foi um trabalho muito produtivo que o Marcos fez com esses atores.

O trabalho “Martim Cererê” teve muito a questão da dança com a preparação pelo bailarino Hudson (já falecido). Tinham aulas de várias coisas: trabalho com textos do livro “Martim Cererê”, também trabalhos com música, aula de canto.

Luiz Davi: Quantos anos você tinha na época?

Newton Murce: Eu tinha 17, comecei a trabalhar com teatro com 16, muitos atores que começaram a trabalhar com o Marcos tinham essa idade,” Adriana Veloso”, por exemplo... Foi realmente uma escola. Depois a gente começou a fazer Cabaré Goiano toda quarta e sábado; a gente mudava todo mês o espetáculo; era um cabaré por mês; a gente tinha que montar um espetáculo por mês.

Luiz Davi: Quanto tempo do início até a primeira apresentação?

Newton Murce: Foi um ano, mais ou menos de preparação.

Luiz Davi: E como foi a parte corporal, colocar o corpo no espetáculo?

Newton Murce: A coreografia quem fez foi o Hugo Rodas. Eu era muito jovem e não conseguiria ler hoje como foi exatamente, eu sei que eu aprendi muito, foi um processo bastante exaustivo de várias horas de trabalho, era à noite e começava 18:00/19:00 e ia até as 23:00, não era fácil.

Luiz Davi: E como foi pro expectador goianiense, como o público recebeu a peça e quais foram os comentários?

Newton Murce: Foi uma revolução, foi muito importante, não só pela peça, mas tudo isso que tinha junto da peça: o “Cabaré Goiano”; as performances que os atores faziam La no centro cultural “Martim Cererê” criado pelo Marcos Fayad. Durante ou depois (não me lembro bem) os atores faziam performance em um bar que tinha lá perto.

Bom, eu sei que foi um marco esse espetáculo porque viajou muito pelo Brasil, excelentes críticas. Já para a cidade também acho que foi um marco porque as pessoas iam muito ao espetáculo (nunca havia pouca platéia).

Luiz Davi: Como se deu o trabalho do Siron nessa primeira versão?

Newton Murce: O Siron, eu me lembro que ele entrou mais tarde, o trabalho dele foi mais quando a gente estava pra fazer a estréia do espetáculo. No início ele ia bastante lá para fazer os experimentos com pinturas nos corpos; ele experimentava tintas, cores, desenhos; era todo um processo de criação.

Luiz Davi: E pra você foi fácil, tudo isso enquanto ator de 17 anos: Todos esses experimentos, esse modo de dar o corpo pra alguém trabalhar nele?

Newton Murce: Eu na verdade nunca tive tranqüilidade com essa história da nudez, não era fácil pra eu trabalhar com a nudez no palco, aliás, a exposição pra mim era uma coisa muito complicada, não só a exposição de estar nu mais a exposição de

estar no palco, eu sempre fui muito tímido com isso. “Eu sempre digo que se eu pudesse, eu não seria ator, só que eu não consigo me parar”. Tem até uma frase que eu coloco no meu livro que é uma frase da Natália Timberg, que pra mim é uma frase de estudo, ela fala assim: “ Que eu me tornei atriz apesar de ter de me exibir”. É uma coisa que não tem como, se você é ator você tem que se exibir e ser exibido, em que pra mim é uma coisa meio contraditória por eu ser tímido, eu te confesso que eu e mais dois atores tínhamos problema com isso, mas a maioria das pessoas não são bem tranquilas com isso. Até porque é muito bonito, tinha o lado bom da beleza de você ver os resultados no palco e o processo de pintura era muito legal porque a gente que se pintava.

No começo era o Siron que fazia tudo, é claro, pois tinha que ser do modo que ele queria, por ser ele que estava elaborando. Mas uma vez estabelecido a pintura de cada um a gente mesmo já podia se pintar, então tinham as duplas os trios que se ajudavam, era bem legal. Durante esse processo de pintura você já está mergulhando no trabalho, se concentrando , então era como se fosse um aquecimento.

Luiz Davi: E a segunda versão á dez anos depois, você mesmo disse que participou como narrador. Entrou no processo de construção com o Siron, não mais como ator, não teve que ficar nu. E como foi pra você essa segunda versão, o que mudou?

Newton Murce: Então, como eu já estava com mais 10 anos de experiência, foi muito importante eu ter pego essa função de narrador, porque o narrador ele já tinha muito texto e esse papel demandava muito de mim, era muita correria cada hora eu estava em um lugar, e com intenções de fala diferente, era muita função. E pra mim foi um desafio muito legal, tinha que ser mesmo esse personagem para valer a pena pra mim, eu como ator adorei ter feito o narrador.

Luiz Davi: Você participou dos encontros na segunda versão com os autores, na construção com Marcos Fayad?

Newton Murce: O tempo inteiro eu participei, o narrador não é aquele cara de fora, era só um cara que conduzia o espetáculo, mas durante todo o processo eu estive lá

com os atores ensaiando fazendo parte dos aquecimentos com o Hugo Rodas, embora eu não fizesse as danças eu fazia todo o aquecimento com os atores.

Luiz Davi: A crítica os jornais daqui de Goiânia, comparando a primeira versão com a segunda, eles colocaram que todo o elenco; toda a equipe técnica tinha melhorado (Tinham amadurecido). E você vê isso?

Newton Murce: Sem dúvidas, a segunda vez pra mim, até por eu ser já mais velho eu consegui ver o espetáculo com uma unidade muito maior, uma coisa madura, que tem uma força, eu conseguia ver isso na segunda. Na primeira talvez porque eu era muito jovem ou porque o espetáculo também estava imaturo, eu acho que realmente teve uma diferença.

Luiz Davi: E o Siron, nessa segunda versão o processo dele mudou alguma coisa...?

Newton Murce: Eu não me lembro exatamente, mas com certeza ele foi em um certo período de ensaios pra fazer a releitura das pinturas, evidentemente ele fez isso. Mas a pintura da segunda montagem, acho que estava mais linda, mas madura talvez...

Luiz Davi: E o que você acha, tanto na primeira versão quanto na segunda, qual foi o resultado dessa relação entre teatro e artes plásticas com a obra do Siron, o que isso interferia no processo do ator: se isso estimulou ou não; se trouxe uma certa reflexão nossa, a Adriana Brito colocou que foi difícil pra ela, porque quem a pintou foi o Siron, "ela colocou que estava transtornada e não conseguia que as pessoas a pegassem pra pintar, então o Siron que a pintou, conseqüentemente enquanto atriz trouxe um imaginário, trouxe uma reflexão pra construção do personagem, uma força dela nesse processo. E você fazendo parte das duas versões, o que você acha sobre isso na construção do personagem sobre o ator?

Newton Murce: Acho que pra cada um foi de uma maneira particular (de uma maneira singular), as mulheres principalmente, a gente percebe que algumas delas [...] era muito delicado a questão de ficar nu e ter alguém que vai pintar, que vai

tocar o seu peito, quero dizer, o pincel vai tocar o peito, mas tem toda uma história aí, querendo ou não de alguma coisa que vai mexer com o corpo da pessoa, é um pincel que está te pintando, passa por uma questão da sexualidade, da sensualidade, da relação que a pessoa tem com o próprio corpo.

Luiz Davi: E na verdade, quando você traz essa reflexão, (essa que é a minha investigação). Nós conhecemos o livro (...), e esse livro foi o fruto desse processo ou pelo menos uma amizade começou aí e acabou nascendo o livro ou o livro foi um convite depois; como foi esse processo?

Newton Murce: O Marcos queria muito que houvesse esse livro, então a Carmelinda se propôs a fazer esse trabalho, aí eu falei que queria fazer um capítulo sobre o ator, como o ator é trabalhado com o Marcos. Passaram alguns dias e ela sugeriu dividirmos a autoria e eu topei, a gente fez esse trabalho juntos e eu fiz o capítulo do autor em uma pesquisa que eu fiz muito criteriosa que observava o ensaio de uma peça, eu nem estava nessa peça, eu fiquei de fora dessa peça pra fazer as anotações, pra observar, foi um trabalho realmente muito criterioso e eu gostei muito do resultado da pesquisa que eu consegui ler exatamente como o Marcos trabalha, do ponto de vista de um pesquisador mesmo.

Voltando naquela questão do pincel é um assunto que é realmente muito especial, o seu figurino é uma tinta que acaba entrando em você, a tinta te penetra, na verdade porque a pele são poros, então é um figurino, sem dúvida muito especial. Não tem como ser um figurino que não mexe com a pessoa, na medida em que a pessoa vai estar realmente nua.

Luiz Davi: Essa reação acaba que influencia na construção de cada corpo, individualmente pensando cada um recebeu o figurino na tua pele ao ponto que tua pele, tua alma está sendo o figurino o corpo reage de uma forma. A equipe foi muito boa, o Rodas, o Marcos, todos os atores, tanto na sua primeira experiência traz uma peculiaridade corporal pra esse ato de pintar, imagino que cada apresentação, cada pintura de cada dia ela foi diferente?

Newton Murce: Sim, sem dúvida.

Luiz Davi: A pintura da estréia era uma e da décima apresentação era outra.

Newton Murce: Cada noite era uma coisa diferente. (Newton Murce)

Luiz Davi: E isso vem refletir no processo de palco do ator, tanto você pintando pra estreiar aqui em Goiânia quanto pra poder apresentar no Rio de Janeiro, em Portugal.

Newton Murce: E tinha uma questão de você ficar muito entregue, porque você rola no chão, você faz mil coisas na peça, falando agora da peça, não mais antes da peça começar. Durante a peça você tem muito movimento, muita coisa pra fazer, então os atores ficavam sujos, ai tinham que tomar banho depois pra tirar a tinta. Aas vezes por ter poucos banheiros os atores tinham que dividir banheiro. Eram coisas legais, engraçadas, era bastante divertido esse lado; tinha também situações de frio em lugares que era muito frio, daí a pessoa ficar nua no frio.

Luiz Davi: E para finalizar, você fazendo parte da primeira e da segunda versão, você acha que teria uma terceira?

Newton Murce: Sim, inclusive o Marcos gostaria de fazer isso, há essa possibilidade sim...