UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LUCIENNE GUEDES FAHRER

**Dramaturgias de ensaio:
deslocamentos da narrativa e
cartografia colaborativa**

São Paulo
2016

LUCIENNE GUEDES FAHRER

**Dramaturgias de ensaio:
deslocamentos da narrativa e
cartografia colaborativa**

Tese apresentada ao Departamento de Artes
Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Artes

Área de concentração:

Teoria e Prática do Teatro

Orientadora:

Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fahrer, Lucienne Guedes

Dramaturgias de ensaio : deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa / Lucienne Guedes Fahrer. -- São Paulo: L. G. Fahrer, 2016.
283 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Silvia Fernandes Telesi
Bibliografia

1. Teatro 2. Dramaturgia 3. Narratividade 4. Processos criativos 5. Luís Alberto de Abreu I. Telesi, Silvia Fernandes II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Lucienne Guedes Fahrer

Dramaturgias de ensaio:

deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes
Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi (orientadora)

Instituição: ECA-USP Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao meu pai, que,
talvez sem saber que o fazia,
me ensinou o amor pelos livros

Agradecimentos

A Sergio Fahrer, Marina e Max, pelo apoio, carinho e compreensão ao longo do período de elaboração deste trabalho;

A Luís Alberto de Abreu, por sua generosa contribuição e interesse na realização desta pesquisa;

Aos atores Caroline Duarte, Paulo Vinícius Justo Fernandes e Rafael De Bona, pela colaboração em processo, generosidade imensa, inspiração e dedicação ímpar;

À Profa. Dra. Maria Thaís Lima Santos e aos parceiros da Cia. Balagan, pelo apoio e inspiração;

Aos parceiros do Teatro de Narradores, em especial a José Fernando de Azevedo, pela parceria de arte, amizade, valorosa interlocução e apoio estratégico em territórios teóricos e práticos;

À Profa. Dra. Maria Silvia Betti e Prof. Dr. Cassiano Quilici, pela análise cuidadosa e considerações preciosas no exame de qualificação;

A Antônio Araújo, Rubens Rewald, Claudia Schapira e Renan Tenca, pelo carinho e interlocuções criativas;

Ao amigo Gustavo Xella, pela colaboração do pensamento gráfico, parte essencial deste trabalho;

Aos amigos Adélia Nicolete, Paula Lopez, Alice Nogueira, Cris Rocha, Cristina Lozano, Kil Abreu, Luaa Gabanini, Marici Salomão, Alessandro Toller, Roberto Audio, pelo apoio;

e

À Profa. Dra. Silvia Fernandes, pela inspiração, força, orientação, compreensão e diálogo generoso e contínuo desde a minha graduação, mestrado e doutorado, e principalmente por me fazer compreender o lugar a ser ocupado no mundo.

“Ser feliz significa poder tomar consciência de si mesmo sem susto.”

Walter Benjamim, em *Rua de mão única*

“Nestes dias ninguém pode aferrenhar-se naquilo de que ‘é capaz’. Na improvisação está a força, todos os golpes decisivos são desferidos com a mão esquerda.”

Idem

RESUMO

FAHRER, Lucienne Guedes. **Dramaturgias de ensaio: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa**. 2016. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A primeira parte da tese investiga os deslocamentos da narrativa na obra de Luís Alberto de Abreu, em elementos de suas peças teatrais, em seus roteiros de cinema e nas implicações de processos em dinâmica coletiva de criação. Partindo de sua ideia de uma restauração da narrativa épica e com características orais no âmbito do teatro, este trabalho analisa a narratividade como criadora de imagens no personagem narrador, na “imagem cheia” dos roteiros e na configuração mais recente de um narrador em trânsito, distante da configuração de personagem como uma individualidade.

Visando oferecer um campo teórico-prático de discussão às questões da narratividade e das relações criativas entre atores e dramaturgo em processo de criação teatral de dinâmica coletiva, a segunda parte da tese trata da realização de um laboratório de criação entre dramaturga e atores. Nele, foram desenvolvidos quatro eixos propositivos de criação dramática, de acordo com o ponto de partida e diferentes procedimentos: a *lei do material*, o território de criação dos atores, as composições da dramaturga e *(Contra) dispositivos dramáticos*. Por fim, à luz das experiências do laboratório, configura uma ideia de cartografia que tem principalmente no dramaturgo aquele que rascunha e traceja mapas, aproximando sua ação criativa do gesto primordial do narrador.

Palavras-chave: Teatro. Dramaturgia. Narratividade. Processos criativos. Luís Alberto de Abreu. Processo colaborativo. Metodologias de ensaio. Ator criador.

ABSTRACT

FAHRER, Lucienne Guedes. **Rehearsals Stage writings: the narrative shifts and collaborative cartography**. 2016. Thesis (Doctorate) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The first part of the thesis investigates the narrative shifts in the work of Luis Alberto de Abreu, in elements of his plays and in his film scripts and the implications of the processes in the dynamics of the collective creation. Departing from his idea of restoration of the epic narrative and with oral characteristics of the theater, this part of the thesis analyzes the narrativity as the creator of images upon the narrator, in the “full picture” of the scripts and upon the newest configuration of a narrator in process, distant from the configuration of the character as an individual.

Aiming at offering a theoretical and practical field of discussion to the questions of narrativity and the creative relationships between actors and playwright in a process of collective dynamics of theatrical creation, the second part of the thesis deals with the realization of a creative laboratory between playwright and actors. In this, four propositional axis for dramaturgical creation were developed according to the starting point and different procedures: the *law of the material*, the territory of creation of the actors, the compositions of the playwright and *dramaturgical (counter) devices*. Finally, in the light of the laboratory experiments, an idea of cartography begins to set up that has mainly playwright who drafts and outlines maps, bringing together his creative action of the primordial gesture of the narrator.

Keywords: Theatre. Dramaturgy. Narration. Creative processes. Luís Alberto de Abreu. Collaborative process. Rehearsal Methodologies. Actor Creator.

Sumário, ou Canovaccio:

INTRODUÇÃO	01
-------------------------	----

PARTE I, ou Primeiro ato

Deslocamentos da narrativa na obra de Luís Alberto de Abreu

Breve introdução da PARTE I, ou Prólogo do Primeiro ato	
<i>Deslocamento, narrativa, processo</i>	9

Primeiro capítulo, ou Cena 1	
<i>Da narrativa ao teatro</i>	18

Segundo capítulo, ou Cena 2	
<i>Do teatro para o audiovisual</i>	49

Terceiro capítulo, ou Cena 3	
<i>Deslocamentos da narrativa no teatro</i>	90

Breves considerações finais da PARTE I, Ou Epílogo do primeiro ato	
<i>Em trânsito</i>	130

PARTE II, ou Segundo ato

Dramaturgias de ensaio

Breve introdução da PARTE II, ou Prólogo do Segundo ato	
<i>Cartografias em processo</i>	138

Quarto capítulo, ou Cena 4	
<i>A lei do material, atenção flutuante</i>	152

Quinto capítulo, ou Cena 5	
<i>Território dos atores, receptividade e toque</i>	177

Sexto capítulo, ou Cena 6	
<i>Composições da dramaturga, redireção</i>	197

Sétimo capítulo, ou Cena 7	
<i>(Contra) dispositivos dramatúrgicos</i>	206

Breves considerações finais da PARTE II,	
<i>Ou Epílogo do segundo ato</i>	
<i>Cartografias de deslocamentos</i>	225

Considerações finais da tese,	
<i>Ou Último epílogo</i>	
<i>O gesto do justo</i>	237

Referências Bibliográficas,	
<i>Ou Referências cartográficas</i>	240

Anexos	
<i>Ou Documentos de viagem</i>	254

“Ainda que seja apenas para dar conta dos novos âmbitos temáticos,
uma nova forma dramática e cênica é necessária.”

B. Brecht, 1929

“Peço-lhes que me desculpem por expor-me assim diante dos senhores;
mas penso ser mais fácil relatar o vivido do que simular um
conhecimento independente de toda e qualquer pessoa, e uma
observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja um
fragmento, cuidadosamente preparado,
de uma autobiografia qualquer.”

Paul Valéry, em *Opus 60*

INTRODUÇÃO

O ponto de partida para a pesquisa de doutorado partiu da dissertação de mestrado. Nesta procurei apresentar e descrever aspectos da obra de Luís Alberto de Abreu e os pressupostos de criação desse dramaturgo, que incluem a restauração da narrativa no teatro como desejo do artista, para mais além do resultado obtido nas peças já escritas por ele, e os interesses pedagógicos como lugar de interlocução artística, além da criação de peças teatrais em dinâmica colaborativa. Ali, na dissertação, foi possível descrever e analisar casos de trabalho nos quais o dramaturgo implicava, em sua ação, tais pressupostos. Chamei esses casos de *experiências pedagógicas*. Assim, foi possível destacar a relação de Abreu com outros dramaturgos, com atores e com narradores, e nas três experiências a narratividade ocupou lugar importante.

O primeiro caso disse respeito a encontros de Abreu com um grupo de dramaturgos que desenvolviam suas peças sem processo de sala de ensaio, ou seja, sem a perspectiva coletiva da criação. Ainda assim foi possível falar da criação como processo e levantar algumas possibilidades de encaminhamento, tais como perguntar-se qual seria o papel do dramaturgo contemporâneo e exercitar exemplos de encaminhamentos e desdobramentos das ideias iniciais de um projeto de dramaturgia, nesse termo. O segundo caso, o mais estimulante para mim dentre todos, disse da experiência pedagógica de Abreu com a *Cia. Livre*, em 2010. Diferentemente do primeiro caso, este tratou da dramaturgia em dinâmica coletiva de criação, mais especificamente sobre a relação dos atores com a dramaturgia e com o dramaturgo, em sala de ensaio. Foi possível levantar algumas questões iniciais dessa relação criativa no eixo atuação-dramaturgia, além da realização de um trabalho prático (breve) com os atores.

Explico meu interesse especial por esse caso: comecei a fazer teatro como atriz, e minha experiência inicial mais importante, sem dúvida, foi estar na formação do *Teatro da Vertigem*, em 1992, na pesquisa de linguagem que acabou resultando no espetáculo *O Paraíso Perdido*. Dessa maneira, a perspectiva de trabalho em grupo e da criação da dramaturgia e do espetáculo, *colaborativamente*, marca minha formação como artista e a posterior trajetória. Ao me deparar com a situação aberta pela *Cia. Livre* (dezoito anos depois daquela experiência de *O Paraíso Perdido*), em que pudemos levantar importantes procedimentos da relação do ator com a criação da cena, vi a oportunidade de entendê-la melhor, amadurecer hipóteses, rever conceitos, abrir novas questões e procedimentos, que ora desenvolvo nesta tese de doutorado. Nesse contato de Abreu com os atores da *Cia. Livre*, ainda que tenha sido breve e de maneira pontual, estava, para mim, o grande “nó” da criação teatral, como salientei. Por mais que o dramaturgo tenha seus pressupostos, seus pontos de vista diante da obra a ser criada e diante do mundo em que vivemos, trabalhar em dinâmica colaborativa implica estar o tempo todo em diálogo com outras pessoas. É através desse diálogo e de todas as dinâmicas de sala de ensaio que o dramaturgo entra em embate direto com o material. Assim, o próprio dia a dia do trabalho assume a principal força definidora dos caminhos e da forma que o material vai assumindo.

O terceiro caso tratou do trabalho de Abreu com um grupo de narradores (não necessariamente atores) que, por iniciativa do dramaturgo, organizou-se para narrar histórias em hospitais. A ideia de Abreu era retomar a figura do narrador e a narrativa na sociedade contemporânea, restaurando importante ação que, como acredita Abreu, estava em desuso e constitui um resgate da função da arte: chegar “mais perto” de seu público, estabelecer relações contundentes com ele e ter significativa função para a vida. Os *Narradores de Passagem* narram, até hoje, histórias para pacientes terminais, para seus acompanhantes e cuidadores, histórias específicas que contenham transformações importantes para os personagens implicados nelas, numa analogia com a situação dos doentes. Num segundo momento, este trabalho se estendeu para asilos e outras instituições. Para Abreu, foi necessário tanto “formar” novos narradores não-espontâneos quanto escrever narrativas com o esforço de recriar características de oralidade e de experiência humana “original”, ou seja, não processada ainda como linguagem artística.

Nascido em 1952, Abreu é um dos principais dramaturgos brasileiros, além de roteirista e professor. Autodidata, como ele próprio se define, já escreveu dezenas de peças teatrais, além de roteiros para cinema e televisão. Foi na prática e na necessidade da sala de ensaio que sua dramaturgia foi tomando forma e seus pressupostos como artista ganhando espaço em sua obra, da mesma maneira como aconteceu com outros dramaturgos expoentes da mesma geração (Antunes Filho, Fauzi Arap, José Rubens Siqueira, por exemplo). Assim, características específicas desse enfrentamento com a prática e o autodidatismo acabam marcando a criação, e o valor daquilo que é artesanal e processual toma o protagonismo.

Abreu percebeu logo no início de sua carreira, nos anos 1980, que precisava criar estruturas prévias para suas peças que garantissem o controle do dramaturgo quanto ao universo e ao tema a ser trabalhado. Na prática também deu-se conta que escrever para teatro é, sobretudo, “escrever como quem ouve” o texto – e aqui seu interesse pela narratividade provavelmente já estava presente, ainda que não manifesto como na década seguinte.

Escrever para grupos específicos – ele trabalhou com o *Grupo Mambembe*, com a *Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes*, com o *Teatro da Vertigem* e com a *Cia. Balagan*, de quem é parceiro até hoje, entre outros grupos – marca também sua trajetória desde o início, dando uma perspectiva “viva” de trabalho ligado à encenação, à pesquisa compartilhada e ao trabalho com os atores, diretamente. Em sua biografia, lançada pela Imprensa Oficial, Abreu chama tal perspectiva de “uma dramaturgia da cena”.

O trabalho de Abreu, depois disso, caminhou a outros lados, deslocou-se. Se desde o início de seu trabalho Abreu trouxe a narrativa para dentro de seu teatro, já há alguns anos sua criação tem se deslocado também do teatro ao audiovisual, embora ainda escreva peças teatrais e no âmbito dos grupos de teatro e companhias, em dinâmicas coletivas. Mas mesmo estas têm sofrido modificações que considero importantes.

Em 2010 Abreu concedeu-me uma entrevista (publicada na *Revista Camarim*, número 46), em que falava de uma crise: *“Talvez neste momento tenha alguma coisa de errado com o sistema de produção do qual todo mundo vive. O público está alijado.”* Talvez em resposta a isso, a essa crise que aponta Abreu, a ideia de restauração da narrativa no teatro, tão cara ao dramaturgo, parece se mover também.

Quando escreveu *Bella Ciao*, em 1982, descobriu um aspecto importante que vai marcar sua escrita: a noção de experiência humana como centro do teatro e da narrativa, “imagem forte”, imagem que toca e comove, para além do tema e da história. Assim, em vários de seus trabalhos é possível identificar essas experiências humanas, construídas com importância constitutiva da obra, estrutural. Nas peças *O Livro de Jó* (1995), *Memória das Coisas* (2006) e *Um dia ouvi a lua* (2010), citadas aqui como exemplo, a narratividade ainda estava posta, quase sempre, na cena estruturada de maneira preponderantemente dramática, comandada por personagens em situações ficcionais definidas. Mas em trabalhos mais recentes, como o espetáculo *Recusa*, com a *Cia. Balagan*, a narratividade se desloca da figura do ator narrador em posse da experiência humana, essa o ponto ápice da narrativa e do ato de narrar até então na obra de Abreu,

“É. Eu nunca me ‘filio’; nunca quis me ‘filiar’, nunca tentei seguir a essas rupturas que às vezes existem no teatro, as rupturas das formas. Isso não me interessa. Me interessa, sim, a forma enquanto encontro. Potência de encontro, qualidade do encontro. Da mais simples até a mais sofisticada possível. Talvez isso tenha alguma coisa com a minha formação; talvez tenha a ver com essa coisa de filho de migrante. Filho de migrante não tem território, não tem cidade, não tem cidade mítica, não tem unidade. (...) O migrante não reconhece o lugar para onde vai, nem onde está. (...)”

Luís Alberto de Abreu, em entrevista concedida para

Lucienne Guedes, em 09/06/2010

em direção a um narrador incerto, em trânsito, que não domina sua narrativa na totalidade, passível de se transformar durante a própria performance. A narrativa, agora, quase não se configura mais como um acesso dentro de uma estrutura mais ou menos épica ou mais ou menos dramática, mas força para si um espaço para além da peça e do ator narrador, podendo prescindir da palavra em língua portuguesa, no exemplo da peça *Recusa*, ou até mesmo existir nas sonoridades e movimentos dos atores, muitas vezes nem previstos na organização textual da dramaturgia.

Já no audiovisual, ou nos roteiros para cinema, o deslocamento é ainda mais perceptível, até porque a mudança de linguagem empurra o material e a narrativa a outras questões. Mas como será possível para Abreu manter viva a ideia de comunicar-se com seus espectadores, ainda pautada pelo desejo de que eles imaginem junto, ativamente? De que elementos se poderá valer o roteirista, numa arte épica que (já) é imagem?

Em *Kenoma* essa busca já é percebida como tentativa, mas fica ainda mais clara em *Narradores de Javé*, de maneira quase explícita, inclusive no próprio título do filme. Em *O Sol do Meio Dia*, seu mais recente roteiro de longa metragem em parceria com Eliane Caffé (2009), começa a se desenhar o que Abreu vai chamar de “imagem cheia”, aquela que abre a percepção do público para outros campos, imagem que contém outras tantas em si mesma, além do que se vê.

Voltando ao teatro: será preciso também, neste trabalho, a meu ver, questionar o que sofre a ideia de *processo colaborativo* para Abreu. Ele também está em deslocamento? O encontro do dramaturgo com o ator, na criação de um espetáculo, continua possível? Em que termos? Quais as especificidades das funções e dos saberes, depois de tantos anos passados da experiência com o *Teatro da Vertigem* e a *Escola Livre de Teatro de Santo André*? O que atores e dramaturgo procuram ver, um no trabalho do outro, na direção do desenvolvimento de um pensamento – ético e estético – comum?

No meio da pesquisa de doutorado, na metade de 2013, aceitei o convite da diretora Maria Thaís Lima Santos para participar do processo de pesquisa e criação de *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam*, com a *Cia. Balagan*. A dramaturgia estava a cargo de Abreu. Um dos motivos para minha participação nesse projeto foi a possibilidade de estudar diretamente a relação do ator com o dramaturgo em processo, especialmente com este dramaturgo, já que na dissertação de mestrado o campo se apontava como fértil em reflexão sobre processos de criação e era meu desejo aprofundá-lo no projeto de doutorado. Minha expectativa inicial era encontrar a experiência colaborativa tal qual – ou ao menos de maneira semelhante – havia sido deixada anteriormente em mim por conta de minha passagem pelo *Teatro da Vertigem* e pela *Escola Livre de Teatro de Santo André*. Mas será preciso mais uma vez deslocar as experiências anteriores para uma outra, na qual dramaturgo e atores não necessariamente exploram temas “juntos”, nem se utilizam de *workshops* para abrir esses mesmos temas, nem realizam acordos que mediam os processos. A criação da dramaturgia de *Cabras* acontece “em camadas”, de uma maneira em que um trabalha sobre o outro. E essas mudanças deslocam, portanto, paradigmas do *processo colaborativo*, tais como imprecisão dos limites da atuação de cada função teatral, a quebra dos espaços privativos de criação, a ideia de “acordo” entre os criadores, a existência do *canovaccio* como estrutura embrionária e a ideia da crítica em perspectiva, feita de dentro do processo.

Se inicialmente o projeto deste doutorado queria desenvolver a ideia de deslocamento da narrativa no trabalho de Luís Alberto de Abreu e, se no decorrer de seu desenvolvimento, verificou que os deslocamentos aconteciam também nos procedimentos dos processos criativos, a própria tese teve que se deslocar. Ela continua interessada nos princípios criativos do dramaturgo, sobretudo nas relações criativas em processo colaborativo. No entanto, foi preciso que a pesquisa se deslocasse para um campo próprio

de experimentação, a fim de dar espaço mais amplo às problemáticas da dramaturgia em processo no teatro contemporâneo, à procura de um nexo formal entre material e criação, digamos assim, e, sobretudo, na direção das modificações nas relações criativas em dinâmica coletiva. Foi, portanto, necessário que eu mesma me deslocasse de minha própria trajetória, passados mais de vinte anos da formação do *Teatro da Vertigem*, talvez para daí, desse outro lugar, poder olhar para a obra de Luís Alberto de Abreu não como um paradigma, mas como material de diálogo vivo e profícuo.

Inicialmente, a ideia era passar pelos deslocamentos em degraus. O primeiro, o degrau do deslocamento da narrativa a teatro – as obras teatrais que buscaram potencializar a narratividade em cena; depois, o segundo degrau – aquele que leva o interesse de Abreu e também a narratividade para o audiovisual, analisando alguns aspectos de seus roteiros; e finalmente o terceiro degrau, que pressupõe um forte deslocamento da ideia de narrador, sobretudo nas obras mais recentes e o que disso implicava nas relações diretas entre atores e dramaturgo em processo. A primeira parte da tese corresponde a esses degraus.

O decorrer da pesquisa mostrou que as relações criativas entre dramaturgo e atores, em dinâmica coletiva de criação, no que seria o terceiro degrau, ainda não estavam suficientemente desenvolvidas na pesquisa, na medida em que o contato entre Abreu e os atores no processo da *Cia. Balagan* se deu de maneira pontual, fortemente mediado pela direção, ainda que de maneira coerente e satisfatória para aquele trabalho, que revelou ter interesses e condução bastante específicos. Portanto, não foi possível desenvolver a reflexão que almejávamos, no processo com a *Cia. Balagan*, mesmo tendo ido até a conclusão do projeto de pesquisa, em setembro de 2014 (a estreia do espetáculo ocorreu no dia 22 de janeiro de 2016). Não seria possível, por esses motivos, relacionar os deslocamentos da dramaturgia de Abreu naquilo que implica procedimentos de criação no eixo ator-dramaturgo de maneira mais alargada e abrangente, na tentativa de estabelecer um campo fértil para discutir as relações em processo de criação em dinâmica coletiva. Dessa forma, tomei a decisão – depois da qualificação do projeto de doutorado – de criar o que chamo, neste trabalho, de *Dramaturgias de ensaio*, um laboratório de criação, para, seguindo alguns pressupostos e dos estímulos de Abreu, aprofundar a relação criativa entre dramaturgo e atores, de maneira a complementar a reflexão que foi possível no trabalho na *Cia. Balagan*. Coloquei-me dessa vez na posição de dramaturga, em diálogo com três atores convidados. Essa é a segunda parte desta tese.

Esse laboratório durou oito meses e deu-me a chance de tal aprofundamento, prático, e ainda além: pude desenvolver outros campos de relações criativas teatrais que não haviam sido considerados ou desenvolvidos no mestrado. Um exemplo disso é a reflexão e a prática de *(Contra) dispositivos dramatúrgicos*, tipos de propostas cênicas cuja dramaturgia é aberta, configurada como jogo. Ou ainda outro procedimento, também esse não realizado por Abreu, em que a cena nasce e se desenvolve através do trabalho

do ator e é “invadida”, num momento posterior, pelo dramaturgo, visando ao fortalecimento da ação do ator enquanto organizador, também. Além desses dois pontos, a *lei do material*, ou processo indutivo de criação, e o trabalho dos atores a partir de textos previamente escritos pelo dramaturgo completam a pesquisa, lugar onde reencontro o dramaturgo de minha referência.

A tese, portanto, tem duas partes: a primeira tratará dos deslocamentos da narrativa na obra de Abreu. A segunda seguirá a estrutura dos quatro eixos principais da relação ator-dramaturgo conforme o trabalho do laboratório das *Dramaturgias de ensaio*, estabelecendo diálogo com os princípios e pressupostos de Abreu e indo a campos diferentes, também.

Desde que, ainda em 2012, principiavam os trabalhos dessa pesquisa, durante as disciplinas, procurando vínculos com a tese, outro formato de escrita se fazia necessário, insistentemente. Ainda não sabia o que, nem mesmo em que direção, mas o fato é que tal questão sempre esteve presente. Talvez o material necessitasse de um formato que favorecesse a interlocução, ao mesmo tempo em que eu precisava de um fluxo de escrita, que se impunha quase sempre. Quando houve o exame de qualificação, experimentei um formato que provocava também ele um *(contra)dispositivo* de leitura, um *jogo de possíveis*, uma espécie de *texto-máquina* que permitiria certa autonomia em seu uso, permitiria lidar com o tempo e os campos da leitura de várias maneiras. Depois da qualificação, entendi, sobretudo de acordo com os comentários dos professores da banca e de minha orientadora, que aquilo era um esboço interessante para o que apresento agora. Cada parte dessa tese abre campos em *lexia*, *hipertextos*, cada um à sua maneira oferecendo-se ao diálogo e à criação de campos de leitura autônomos.

Percebo que o processo de escritura da tese vai se assemelhando ao que acontece com a criação de dramaturgia. É também um processo de criação, esse, a de considerar muitas vozes e interlocuições, a de escolher tratar a pesquisa com o processo indutivo que, dialeticamente, a impele ao movimento, muitas vezes inesperado. Percebo que agora trato de rascunhar enredos conceituais e mapas, tracejando o território do fazer da criação. Assim como na criação de uma peça, de um novo trabalho, não sabemos aonde isso chegará; resta-nos, portanto seguir o material, de maneira alerta, e quem sabe isso nos aponte transformação. No momento em que escrevo essa introdução, ou mesmo logo antes disso, quando fiz o esboço dos capítulos e desenhei o sumário, agi como quem estrutura um *canovaccio*, à procura da melhor configuração possível da existência do material, ainda em “trama larga”, buscando o melhor formato, permitindo deslocamentos, tentando não deixar que a experiência escape, embora muitas coisas ainda possam acontecer.

PARTE I
ou
Primeiro ato

*Deslocamentos da narrativa na obra
de Luís Alberto de Abreu*

Breve introdução da PARTE I, ou *Prólogo do Primeiro ato*

Deslocamento, narrativa, processo

De como o formato da tese se apresenta, ou dá as primeiras pistas.

De como se dão as definições de narrativa e deslocamentos a serem usados na tese. De como Luís Alberto de Abreu se coloca diante dessas questões e de como o *processo colaborativo* aponta como um território propício para a estratégia do dramaturgo.

O narrador faz o ouvinte ver, sem ver. O narrador faz ver aquilo que não está. O narrador é a voz da memória. Ele não está representando ninguém, mas dando voz a fatos de um tempo que já passou (ou que foi imaginado). O narrador é o canal pelo qual passa a narrativa. O narrador é uma pessoa engajada na ação de transmitir uma narrativa, e a palavra, para ele, não basta, é só o início. O narrador também se transforma à medida que a narrativa do acontecimento se dá. A narrativa é que vai determinar quem é o narrador, ou que tipo de pensamento ele tem; ele não é um personagem, não completamente. A narrativa não julga, tenta não explicar, mas abre campos de imaginação e pensamento. Portanto, o narrador não julga o que narra, embora tenha escolhido narrar aquilo. A narrativa transita entre o passado, o presente e o futuro. A narrativa não é necessariamente bela, por princípio, não quer a beleza, mas pode alcançá-la, talvez. A experiência da narrativa de uma experiência importante

“Sou mulher de poucas lembranças, apenas cinco. Chamo lembranças aquelas imagens, marcadas, cicatrizes de fogo, para sempre na memória. Imagens que me acompanham, capaz até que fiquem aí pelo mundo, passadas de boca em boca quando eu me for. O resto é o dia-a-dia trivial, repetitivo, alegrias e tristezas pequenas, mesquinhas, que não merece esforço de guardar. Lembra da réstia de luz que vazava pelos buracos do telhado e iluminava a fumaça do fogão à lenha? Um dia, eu tinha cinco anos, essa luz iluminou o cabelinho dourado, bonito, da minha pequena irmã. Ela era linda, loira, tinha o olho bem azul. Minha mãe dava banho nela numa bacia de alumínio. Ela tinha dois anos e estava morta.”

Luís Alberto de Abreu, fala da “Depoente 1”, personagem da peça As Três Graças (2008)

“O que acontece quando uma parte daquilo que você quer dizer do mundo, quer contar a um público, não pode mais passar pelo diálogo? Quando o diálogo parece uma redução do que tenho a contar sobre o mundo?”

Jean-Pierre Sarrazac, A irrupção do romance no teatro,
Revista Folhetim n. 28, página 7.

As mudanças sofridas pelo teatro dramático para um campo epicizado e híbrido, ou ainda o teatro pós-dramático, ao longo do século XX e nesse princípios do séc. XXI, que tocam a discussão entre a narrativa épica e os aspectos do teatro dramático, não são novidade. As questões ainda se misturam mais se tratamos do teatro contemporâneo, em que questões como as diferentes linguagens, a performance, a noção de teatralidade e a encenação tomam um vulto ainda maior.

Neste presente trabalho, contudo, é necessário tratar da narrativa como um objeto possível de ser isolado, dentro desse contexto maior que envolve aspectos da encenação e outras dramaturgias que não as configuradas pelo texto teatral, ao menos nesse início da tese. Utilizarei o termo narrativa associado ao tipo de texto que se presta menos às relações entre personagens dentro da dramaturgia e aos aspectos

acontece de maneira externa ao narrador, diante do outro, que é ouvinte e espectador; não acontece “dentro” do narrador, em seus sentimentos, nele sozinho, subjetivamente. O narrador coloca-se em estado de jogo com sua narrativa, processa esse jogo de imagens, palavra, memória e experiência, para que o outro, o ouvinte e espectador, passe a jogar também. A narrativa não é uma situação, é experiência narrada. O narrador (re)vive a experiência quando narra, vivencia (de novo) o que conta, quando conta. O narrador não narra as palavras, narra as imagens com as palavras também. A narrativa será tanto melhor quando mais gerar perguntas em quem a ouve...

Outras tantas coisas poderiam ser ditas para gerar a potência da narrativa. Se estamos falando de teatro, e é o caso, mais especificamente da dramaturgia, estamos falando de uma arte transformadora, da vontade de um teatro potente, que tenha o espectador em alta conta, participante, realizador-junto, crítico. É assim que vejo o trabalho de Luís Alberto de Abreu. Não é à toa que o trabalho dele influencia muitos artistas de sua geração e de outras posteriores. Intriga um artista que

“O brasileiro é um povo em movimento. Sempre foi. As razões podem ser muitas, mas existe uma principal: na vastidão territorial do Brasil a regra geral é que o povo brasileiro nunca teve terra sua. E se teve seu pequeno pedaço de chão não teve meios para dele tirar sua subsistência, nem lei para defendê-lo. Nos últimos cinquenta anos, em especial, o povo brasileiro cruzou e recruzou os quadrantes do país. Sapo não pula por boniteza, pula por precisão. Assim é o povo brasileiro há mais de quinhentos anos. Assim são os migrantes. Assim somos nós.”

Luís Alberto de Abreu,
fala da personagem “Abu” na peça
Borandá: Auto do Migrante (2003)

da encenação e mais à atitude de configurar com palavras aquilo que não será representado ou mostrado em cena, mas sim evocado pelo narrador. Ou seja, ao entrar em contato com a obra de Luís Alberto de Abreu, nosso recorte se dará mais na palavra narrativa expressa no texto ou em seu potencial de relação direta com o espectador.

Assim, a ideia de narrativa, aqui, se aproxima mais do Épico no sentido literário do texto, que tem nas obras de Homero seu maior e mais antigo exemplo. No teatro, esse épico se refere ao texto que, longe de se configurar somente como diálogo, descreve e configura imagens em quem escuta. Assim, o tempo da ação dessa palavra narrativa é o passado; aquilo que já existiu, já está organizado pelo narrador, distante do que mostra a cena realizada diante do público. A dramaturgia e a ação proposta por ela, portanto, estão mais relacionadas ao ato de narrar.

Caberia um esclarecimento sobre a narrativa da qual tratamos aqui, quanto à noção de Teatro Épico na perspectiva dialética, notadamente aquela desenvolvida por Bertolt Brecht. Sua dramaturgia utilizou-se da narratividade de maneira a perseguir uma ideia fortemente crítica em relação à ilusão de realidade produzida pelo teatro dramático, que relegava ao público o papel de espectador de problemas cujo fundo não necessariamente nascia de causas sociais, mas que encerrava dentro do ser humano a maior parte dos conflitos. Brecht, então, alçou a narratividade para que sua dramaturgia colocasse as ideias em movimento, numa perspectiva histórica e política,

visivelmente permanece apaixonado pelo que faz, que faz questão que sua obra contenha um interesse, esse também visível, pelo contato real com o espectador. Interesse pelo diálogo. Interesse pela conversa, pela interlocução. Interesse claro pelos “fins” de seu trabalho, ou seja, estabelecer uma relação viva com seu público, importante, que importe dentro dele, que transforme. Mais que pesquisadora, ou crítica, coloque-me neste momento como uma espécie de “amiga interlocutora”, para quem a obra de Luís Alberto de Abreu não é um conjunto de textos a meu dispor, mas, antes, coisas que alimentam a minha reflexão sobre o teatro, atenta que estou também ao pensamento que constitui a obra.

O mundo muda, a época traz novos paradigmas, a arte muda, ainda bem. Não é o caso de criticar o drama. Tudo tem limites. Parece, na obra de Abreu, que a arte precisa sair de si em direção ao outro. Assim, o dramaturgo de *O Livro de Jó* se desloca o tempo todo, não importa realmente em que direção, mas com o firme propósito de continuar a interessar seu público, de preferência que este seja numa quantidade cada vez maior. Então, o drama se abre para ele, até a comédia popular também se abre, dando espaço para a imaginação do outro, para uma ideia de ator em ação que não é personagem que

“Tenho muito mais a dizer, não. História minha é curta. Só digo que fiquei encostada no portal da casa olhando meu filho que sumia na curva do caminho, depois do pé de jatobá. Ele ainda deu um aceno de mão e eu não quis acreditar que era a última vez. Por todos esses anos que ainda tive mastiguei o pão de cada dia com a saudade e o desejo da volta dele.”

Luís Alberto de Abreu,
fala da personagem
“Benecasta-mãe” na
peça *Borandá: Auto do Migrante* (2003)

sem, contudo, abrir mão totalmente de elementos dramáticos. Iná Camargo Costa define esse Teatro Épico, depois de traçar aspectos dos autores anteriores a Brecht:

“Podemos, agora, definir teatro épico como sendo a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea.”¹

Embora Abreu tenha posicionamentos políticos muito claros em sua obra também, sobretudo no tipo de imaginário que lhe interessa invocar, na sua grande maioria brasileiro e popular, a narratividade dele está mais ligada à figura do narrador antigo, como se fosse possível voltar atrás e restaurar uma função esquecida. Assim, a narratividade de Abreu não está necessariamente em função de um objetivo fora de si mesma e de seus efeitos e possibilidades. Ele está mais interessado numa ligação forte e efetiva com a imaginação do público.

¹ COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima** – teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Ed. Expressão Popular/Nanquim editorial, 2012. Página 91

representa algo, mas que faz acontecer diante de seu público alguma transformação que deseja uma experiência inesquecível, porque importante.

Alguns artistas constroem suas obras a partir de pressupostos, conceituais ou não. Outros, a partir da intuição. Outros ainda, movem-se e deixam que seu material defina aonde chegarão. Abreu, acredito, é uma mistura desses todos. Aprendeu a fazer teatro na prática, autodidata, movido pelo interesse na transformação concreta que essas artes promovem em sua audiência. Assim, nessa prática que na maioria das vezes envolveu processos de criação coletivos em grupo, foi a maior parte do tempo movido por pressupostos que pudessem manter esses interesses, ou ainda aumentá-los em tamanho. O gosto pela narrativa – quase uma obsessão, uma perseguição – aproxima Abreu de seus intentos. É nela que ele reconhece a capacidade de aumentar a importância do público quando assiste à peça de teatro. É com ela que vai romper e alargar os limites do que ele chama de personagem contemporânea. Há muito de intuitivo nisso

“E lá está ela rodeada pela criança, iluminada pela fraca luz da varanda. Quem olha de longe a casa de varanda plantada no meio da montanha só vê um ponto de luz que mal clareia e pouco revela a atenção e os olhinhos ávidos de cada criança. Não importa. A bem dizer, nem as crianças estão mais ali. Devagarinho, devagarinho já estão entrando no mundo da imaginação, levadas pelas imagens que a voz segura e pausada de Vó Dé desenha no ar. Todas elas estão agora caminhando por um campo imenso que é por onde começa a história do dente de leão.”

Luís Alberto de Abreu, *Histórias de Vó Dé*, narrativa base para a ação dos *Narradores de Passagem* (2005)

Luís Alberto de Abreu terá no texto *O Narrador*, de Walter Benjamin², uma importante referência de seu trabalho, talvez a principal, quanto à narratividade. No texto, a questão do desaparecimento do narrador em nossa sociedade está associada à impossibilidade de intercambiar experiências, antes uma faculdade plena do ser humano. É com essa afirmação que Abreu vai despertar seu trabalho, perseguindo uma oralidade perdida, uma sabedoria informal em desuso, uma ligação ente narrador e ouvinte perdida pelo tempo e pela reconfiguração do espaço público das cidades. Tendo como modelo o que teriam sido esses narradores arcaicos citados por Benjamin, Abreu vai considerar fortemente a possibilidade de tê-los no teatro, em sua dramaturgia, com uma função utilitária que reconfigura as relações entre artista e público, que reconstrói o prazer de escutar sem maiores explicações e elucubrações da forma teatral e sem tantos julgamentos possíveis diante da estatura da experiência humana (e não dos fatos, do noticiário, cuja dimensão humana seria ínfima).

É a partir desse pressuposto que desenvolverei a ideia dos deslocamentos da narrativa na obra de Abreu. Quando penso em discutir tais deslocamentos, na Parte I desta tese, meu objetivo é ampliar as possibilidades do uso da narrativa na

² BENJAMIN, Walter. *O Narrador* – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Páginas 197-221.

também, mas uma intuição “esperta”, creio eu, que carrega alguns achados que se transformam em novos pressupostos, a serem usados nos trabalhos seguintes. Muitas vezes eu escutei Abreu dizer algo assim:

[se eu, como dramaturgo, realizo um trabalho de maneira fácil, fluida, isso provavelmente quer dizer que não me transformei, que trabalhei com aquilo que já sei fazer, embora a sensação possa ser boa. E, se eu não me transformo, é como se o trabalho não valesse a pena.]

Abreu é filho de retirantes. Nesse Brasil imenso, migrante é aquele que não tem casa para voltar, que pertence à sensação

“Um dia Pud chamou Pudleré: “vamo caçar.” Ai, ai, ai!, muito doente eu, mentiu Pudleré. Pud foi só. Pudleré levantou rede, quis mexer mulher Pud. Foi, falou: “Você deixa mexer? Só um pouquinho?” Sou casada, marido fica zangado, não quer mais eu. ”Se dá fé fica zangado, não. Se ele não quiser mais eu fico mais você” Pudleré foi falando, falando, foi mexe-mexendo, gostando, mexendo mais, gostaram, mexeram tudo. *Hó, méikrá, meidamtsuyê nomakrin!*, gritou Pud assim quando chegou. Viu mulher, desconfiou. Mulher disse: compadre seu veio, quis mexer. Deixei não. Ele fala-falando, nhenga-nhenga, e foi mexendo. Mexeu muito?, quis saber Pud. Mexeu. Cunhã saiu, foi na casa de Pudleré. “Pud ficou zangado, não quer mais eu!”, disse cunhã. Pud foi no mato, longe, longe, encontrou outra cabaça, falou nhenga-nhenga, pediu. Cabaça gostou, veio junto. De tarde, Pud gritou: *Hui, ho méikrá, méi vavú, mamabakrin*, não tinha ninguém pra escutar, só eles. “Pud, assim ruim, só nós no mundo”, falou Pudleré. Agora, parente, a gente faz tribo respondeu Pud. Fez, as cunhã ficaram buchudas, dia amanheceu elas pariu todos dois.”

Luís Alberto de Abreu, trecho da peça *Recusa* (2012)

dramaturgia, particularmente a partir da experiência de Abreu, que considero exemplar e que foi objeto de minha pesquisa de mestrado. Além disso, interessa pensar tais deslocamentos como necessários também nas relações de trabalho em dinâmicas coletivas, já que estão, neste caso, diretamente relacionados ao processo de criação, aproveitando o fato de que Abreu tem escrito vários ensaios e textos que acabam por revelar seus pressupostos, oferecendo ainda mais campo para esta discussão.

Abreu desenvolveu a dramaturgia de *O Livro de Jó*, espetáculo dirigido por Antônio Araújo e criado em *processo colaborativo* com o *Teatro da Vertigem*, em 1995. Esse foi o segundo espetáculo do grupo; o primeiro foi em 1992, *O Paraíso Perdido*, que tinha como dramaturgo Sergio de Carvalho. Se este foi decorrência de um projeto de pesquisa de linguagem – o grupo se formou com o intuito de pesquisar as leis da mecânica clássica aplicadas ao movimento expressivo do ator – o segundo, já com Abreu na dramaturgia, logrou uma sistematização de procedimentos de criação que veio a se chamar *processo colaborativo*. Embora as funções ou responsabilidades de cada criador esteja “garantida”, ou seja, o dramaturgo é quem escreve os textos e organiza as ações da peça, tal processo almeja que o resultado do espetáculo contemple o pensamento de todo o coletivo criador, e podemos entender pensamento, aqui, numa acepção que inclui questões estéticas da obra. Os criadores envolvidos num processo como esse – sejam atores, encenador ou iluminador, todos eles –

de que não pertence a lugar algum. Assim, deslocar-se é lei, é pressuposto também. E a intuição, aqui, diz:

[é melhor se não for sozinho, é mais inteligente se não for sozinho, é mais forte, mais contundente; muitas cabeças com certeza pensam melhor do que uma.]

Abreu encontrou na ideia de um processo colaborativo essa força de migrante, também:

[mais forte se for com mais gente.]

Dessa vez, o tempo, o espírito da época, encontra resposta no dramaturgo inquieto e atento: a hora dos anos 1990 era coletiva, no âmbito da criação também. Assim, muitos de suas buscas se somaram a outras daqueles anos, produzindo obras de arte e encontros de interlocução e pedagógicos muito potentes. O *processo colaborativo* é força de

“Eu digo onde estamos.
Um animal, ereto como homem,
Um homem com pés de animal,
Fera com expressão humana,
Pelos nas faces como animal,
Andar e voz como de gente,
Mas mandíbulas e dentes de animal,
Lábios e língua ternos, de gente,
Mãos e violência selvagens.
Arranhou-me o corpo como bicho,
Me possuiu, entrou em mim.
Me encheu de gozo como bicho e como gente.
Um sátiro.
Reinou sobre mim,
Riu e se arrojou do barco ao rio.
Então entendi e voltei para contar.
Sei o que somos e onde estamos.
Somos imagens de sonho,
Figuras num pesadelo de Dante.”
**Luís Alberto de Abreu, fala da personagem
“Beatriz” em A Guerra Santa (1991)**

deslocam-se de si mesmos na direção do material comum a ser explorado, das questões feitas em conjunto, de procedimentos a serem criados no lidar com o material e não só *a priori*.

A fim de esclarecer a ideia de deslocamento, antes de desenvolvê-la: deslocar é tirar do lugar onde se encontrava, é fazer mudar de lugar, desarticular, desprender. Tirar do lugar competente, mover, transferir, fazer sair da articulação. Assim, a narrativa se desloca de onde para onde? Em direção a que? Para que? De quem para quem? Quando? Existe um referencial a partir do qual o deslocamento é notado?

movimento, desloca o artista numa direção comum a outros artistas, balança paradigmas, surpreende mesmo dentro de ambições fixadas e acordadas.

Abreu se desloca, põe-se em movimento, carregando tesouros encontrados. Da narrativa quase depoimento encontrada no mundo, faz teatro. Desse teatro narrativo é impulsionado ao audiovisual, na medida em que deseja que o trabalho do artista encontre mais gente, mais do que nas salas de teatro e dependentes das condições de produção cada vez mais difíceis. Vai ao cinema. A imagem na película, impressa para sempre, disponível sempre. A narrativa, aquela que faz ver, que requer o pensamento e a atitude do público, vai ao cinema, e se comporta de maneira diferente, já que cinema nasceu imagem. Diante dessa nova dificuldade que se coloca diante do dramaturgo que agora olha para o audiovisual, a narrativa se desloca mais uma vez, agora na direção de uma “imagem cheia”, uma imagem que revele para além de si mesma, uma imagem num roteiro que deseja que o espectador continue trabalhando, ativo, atento.

“PAI – Eu tento lembrá, mai as
figura foge... Me conta mais
das suas lembrança de nossa
casa, fia... das felicidade de
ante, do sitiozinho, da roça...
As minha lembrança tá tudo
apagando...
(...)”

MARIA – Era uma casa de sítio
com tudo que há de bom e
com tudo que precisa. Boa
terra, boas água, boa mãe,
cheia de ternura... um nhor pai
forte que só... com muita
saúde... E fio, muitos fio
correndo pela casa, que era o
fruto da árvre grossa e forte
do amor.”

**Luís Alberto de Abreu, trechos
das falas das personagens em
Hoje é Dia de Maria (2005)**

Voltando ao teatro, a narrativa continua a se deslocar, assim como o tempo e o mundo se deslocam. À procura de continuar a construir um material vivo, as noções de narrativa e de narrador para Abreu se ampliam, assim como as o trabalho em dinâmica coletiva. Suas últimas peças, *Recusa* e *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rodam*, com a *Cia. Balagan*, conseguem levar o narrador a um lugar diferente do anterior. Sim, as palavras nunca bastaram para o narrador, mas agora nem a palavra é organizada de maneira a oferecer uma plataforma para o narrador a caminho da experiência como clímax, como ponto principal, como momento transformador. E nem a concepção de encenação garante isso. O ator será o grande responsável, o ator que narra. O narrador se transforma em outra coisa, aquele que promove a transformação não só através da narrativa, mas de seu estado de jogo e potência.

O deslocamento é força propulsora, que leva o artista para onde precisar ir, como um migrante de um país cuja linguagem governa os passos.

“Já nem me recordava mais dessas paisagens, Cabeça. Elas permaneceram as mesmas, todo esse tempo, esperando minha volta. (Ri) Sente, Cabeça, sente! Vem de lá. Cheiro de manga madura, inchada de sumo doce e amarela, cor da gula de menino. O cheiro. O cheiro das mangas me chamava pra si e me guiava entre tantos outros cheiros: dos aracás, das pinhas, do mato orvalhado. Cheiros... e luzes! e brilho de cristais, faíscas de ouro que a enxurrada trazia das montanhas... e sons!”

Luís Alberto de Abreu, fala da personagem “João Fernandes”, na peça *Xica da Silva* (1988)

Primeiro capítulo, Ou Cena 1

Da narrativa ao teatro

De como Abreu propõe uma restauração da narrativa em seu teatro. De como o épico da dramaturgia de Abreu quer “dar-a-ver”.
De como se dão tais deslocamentos em algumas de suas obras, escolhidas aqui como exemplo de análise.

“Diferentemente de um gênero literário, um modo como o épico constitui uma tendência mais que um modelo, um ingrediente mais que uma forma estabelecida. Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama.”¹

Para falar do teatro contemporâneo é preciso inventar algumas palavras. Assim como não se pode falar de características dos gêneros teatrais vistas como “puras” na dramaturgia, sobretudo no teatro dos dias atuais, em que o texto teatral é cada vez mais fortemente associado à encenação, as palavras que precisamos criar na tentativa de obter novos parâmetros contêm muito de hibridez. “Epicização”, “epização”, “narrativização”, “ficcionalizar”, são exemplos disso.

Abreu é um dramaturgo contemporâneo e, portanto, para falar de sua obra não será possível prescindir nem da noção de Teatro Épico e nem de hibridismo. Hibridismo, aqui, pode significar também a maneira e os procedimentos de criação das

¹ SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução por André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2012. Páginas 76 e 77.

obras. Vistas como criadas em processo, as obras de Abreu muitas vezes se aproximaram das dinâmicas coletivas em grupo, e isso certamente altera a subjetividade que suas obras poderiam conter, já que o material ou tema escolhido se desenvolve em meio a muitas e múltiplas forças, em sala de ensaio, junto a grupos de teatro que trabalham em continuidade. Por mais que Abreu tenha claras intenções com suas obras – e me refiro, aqui, principalmente à narratividade – é no contato com os grupos que o material encontrará sua forma, a “melhor forma”, aquela que possa corresponder ao “pensamento do coletivo criador”.²

Hibridismo nos elementos dispostos na dramaturgia, hibridismo também nas condições dos processos de criação. Trabalhando sozinho ou no âmbito dos grupos teatrais, sofrendo mais ou menos a ação de outros pensamentos na dramaturgia que constrói, Abreu propõe uma restauração da narrativa antiga em seu teatro. Interessa-se pelo narrador como aquele que, em cena, pode resgatar o imaginário comum entre as pessoas e trazê-lo novamente a uma ideia de que a arte pode ser experiência coletiva, calcado num comportamento próprio da oralidade.³

² ABREU, Luís Albert de. Processo Colaborativo. **Cadernos da ELT** - número 2, junho/2004.

³ O pensamento de Abreu sobre esta questão está expresso em ABREU, Luís Alberto de. A Restauração da Narrativa. **O percebejo. Revista de teatro, crítica e estética**. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

É por isso que escolhemos chamar de *deslocamento*, o que faz Abreu com a narrativa, nos trabalhos analisados nesta tese. Poderíamos reposicionar o termo *desvio*, assim como o faz Jean-Pierre Sarrazac, para falar dos hibridismos que contêm muito de narratividade, ao falar do teatro contemporâneo. Mas, ao optar por *deslocamento*, penso que não estamos a falar de várias características combinadas ou justapostas, entre elas a narratividade, embora se possa notar isso na obra da Abreu, mas de uma ideia muito clara que o autor têm para falar de seu trabalho: a narrativa é o centro da dramaturgia; os outros aspectos híbridos decorrem disso. Na restauração da narrativa proposta por Abreu há muito da noção de um espectador ativo no contato com a obra, principalmente numa direção de ser capaz de “imaginar junto”, movido pela força das imagens e da oralidade.

Emil Staiger, em seu livro *Conceitos Fundamentais da Poética*⁴, constrói uma teoria dos gêneros na qual considera o Épico de Homero como aquele que inaugura a narrativa em linguagem escrita. O narrador e autor épico coloca-se de maneira distanciada, ao recordar o passado e não se confundir com ele, mas rememorando-o, lidando com o tempo dessa memória de maneira a dispor dos eventos em posse do poder de sua organização. Distante de ser tomado pelo que seria um “estado lírico”, o narrador

⁴ STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

“Inventador, não! Um sujeito, parente meu, guiou Jesus, Maria e José até Belém do Pará, quando a sagrada família se perdeu na fuga para o Egito e foi bater na divisa do Ceará. A coisa foi assim.

Conto como vi ou como ouvi de quem viu!”

Fala da personagem “Wellington”, na peça *Auto da Paixão e da Alegria* (2002), de Abreu.

esclarece, “torna plástico” e fora de si o evento que traz à tona, transformando o que narra num “acontecimento vivo” e trazendo-o aos outros dessa maneira. O poeta épico não se preocupa consigo, com o que sente. Abre os olhos do ouvinte para que veja, também, e então esse narrador é mais aquilo que narra do que uma pessoa envolvida no que fala.

A ideia da tensão presente nos eventos que configuram o gênero dramático não é a força principal da ideia narrativa, seguindo ainda o pensamento de Staiger. É claro que na *Ilíada*, por exemplo, os fatos acontecem numa sucessão em que se pode perceber o encadeamento dos eventos, mas o empenho do narrador está em despertar a sensibilidade para ver, digamos assim, mais do que oferecer uma ligação de causa e consequência entre os fatos narrados. “*O autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente*”⁵.

É assim também que tudo parece querer funcionar na ideia da restauração da narrativa para Abreu. O ouvinte e espectador pode estar tranquilo quanto ao destino do herói, que é rememorado mas não está “em risco”. O que aconteceu já é memória, experiência, e os personagens não estão às voltas com os eventos de tensão dramática diante de seu público, embora, para Abreu, “*Teatro é ação presente, a emoção presente,*

⁵ STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 93.

“Desculpe se as lembranças
de minha pequena vida
roubaram o lugar da boa
expectativa que os trouxe até
aqui. Sonho, emoção e riso é
uma grande busca e a vida é
mais o que buscamos do que
o que vivemos.”

Fala da personagem

“Prisioneira”, na peça *Memória
das Coisas* (2006), de Abreu

*o ator e o público presentes. Teatro não é simplesmente uma história contada, é uma experiência viva*⁶. A emoção do “aqui e agora”, no teatro narrativo de Abreu, diz respeito ao ator e à capacidade da narrativa em (re)criar a experiência épica. Reconsiderando a oralidade como força do teatro e do narrador, ele propõe um retorno ao Épico, uma restauração do narrador arcaico. Portanto, se distancia de uma ideia de dramaturgia híbrida por si, e não faz um desvio para a narratividade; antes propõe um retorno, dá um passo atrás, para então incluir a narratividade em seu teatro, muito embora às vezes isso não consiga se configurar completamente.

A questão não é simples. Haverá muitos aspectos dramáticos na dramaturgia de Abreu, mas esses estarão na tentativa de oferecer suporte para que a narratividade se dê. E em suas obras mais recentes, como *Recusa* e *Cabras – cabeças que rolam, cabeças que voam*, ambas com a *Cia. Balagan* e a direção de Maria Thaís Lima Santos, Abreu vai se distanciar – ou se deslocar – ainda mais da necessidade desse suporte dramático.

Outra questão importante da narratividade proposta por Abreu vai além da oralidade ou da restauração do narrador semelhante ao tipo arcaico, e diz respeito ao que ele define como “experiência humana”. Narrar significa muito mais do que relatar

⁶ ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 606.

“Mandaram fazer sua barba, ‘seu’ coronel Marruá! Eu nem não queria, mas disseram que essa era sua última noite entre os vivos, então eu vim me despedir. E desejar uma boa viagem e uma feliz aterrissagem bem no meio dos infernos, velho miserável! Desgraçado! Socranca! (*Perde o controle e dá-lhe uns cascudos. Reconsidera.*) Desculpe, ‘seu’ Marruá, é o entusiasmo. Mas não se assuste que o inferno não é tão ruim como dizem, não. Lá tem muita bebida e comida só que os condenados não têm boca. Tem muita mulher gostosa, só que os homens são ‘tudo capadinho’. O que dá muito lá é demônio tarado, e o que é bom é que nenhum deles gosta de mulher, não! Gosta mesmo é de homem madurão, experiente, bem entrado nos anos. Vão gostar muito do senhor. (...) Eu sou uma velha feliz! Primeiro que não morro antes de ver o senhor bater com a alcatra na terra ingrata, e vou dançar ciranda na sua cova. Depois, não morro sem botar os olhos no focinho e o relho no lombo de um sujeitinho que um dia tive a má sorte de conhecer. E o único dó que sinto é que o senhor vai deixar toda sua herança, que não é pouca, pra aquela urucaca da sua nora!”

Fala da personagem “Benedita”, na peça *Burundanga, a Revolta do Baixo-Ventre* (1994), de Abreu

fatos ou acontecimentos. Está mais ligado à transmissão de algo importante, à rememoração de um acontecimento que contém sabedoria e espanto. O ato de narrar, para Abreu, é uma estratégia para a transmissão da experiência, seja ela real ou imaginada, em nome de uma vivência coletiva e compartilhada e, portanto, com possibilidades transformadoras. Nesse sentido, Abreu potencializa uma interlocução com *O Narrador* do texto de Walter Benjamin, de 1936, buscando a possibilidade da experiência ainda existir no mundo contemporâneo e na dramaturgia. Para Benjamin,

“Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. (...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parece segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (...) No final da guerra observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (...) Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a

“BEATRIZ VELHA (*relembrando*): Tem hora que a vida da gente é desgoverno!
 VIOLEIRO VELHO: Só lembro que fui puxado pro fundo daqueles olhos e lá me perdi.
 BEATRIZ VELHA: Não lembro da festa, das pessoas, nem da música, só sei do meu
 coração confrangido, apertado por um querer que nasceu desconhecido e pronto.”

Na peça *Um dia ouvi a lua* (2010), de Abreu

experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes.”⁷

Depois de Benjamim, Giorgio Agamben, no livro *O que resta de Auschwitz*, reposiciona mais adiante a questão da experiência, dessa vez a partir da II Guerra Mundial, qualificada na pessoa da testemunha:

“Não se trata aqui, obviamente, da dificuldade que experimentamos toda vez que procuramos comunicar a outros as nossas experiências mais íntimas. A dificuldade tem a ver com a própria estrutura do testemunho. (...) Trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais; é esta a aporia de Auschwitz.”⁸

Jacques Rancière, ao questionar se aquilo que não se pode representar existe

⁷ BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. in: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Páginas 197-198.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010. Página 20.

“Dona Nazaré beijou a carta como quem beija relíquia de santo, escapulário de Virgem Maria. Depois colocou a carta fechadinha no oratório da casa. A carta ficou lá até a morte dela. Ninguém me contou, eu vi.”

Fala da personagem “Amóz-vizinho”, na peça *Borandá: auto do migrante* (2003), de Abreu

de fato, mediante o *impoder* da arte em tratar dessas experiências e do *poder* que teria em corrompê-las através de simulacros, com “irrealidade e excesso de presença”, chega a concluir que

“A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável. Para alegar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói.”⁹

Se o conceito de arte pode estar unido a essa dificuldade de experiência e de forma, na modernidade, Abreu vai acreditar que é preciso *ficcionalizá-la* para que a possível transmissão se dê. Assim, com o intuito de acentuar a dimensão da experiência na arte, mais além das considerações conceituais que poderiam tornar a questão impeditiva à sua dramaturgia, vai tentar restaurá-la nas figuras dos narradores de suas peças e na escrita narrativa como aquela capaz de configurar no outro – o ouvinte, o

⁹ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Pagina 148.

“CARMELA (*canta*) – Addio, bela Itália, partimos
com o dia de voltar
marcado no coração.

Não verei o sol dando cor
Aos seus campos na primavera, nem a sua lua branca
Indicando o caminho ao pastor.

CORO – Addio, bela Itália, partimos...

CARMELA – Mas também per Dio, não vamos sentir mais
O frio da neve em seu inverno,
Nem soldados arrasando nossos campos
E comendo nossa colheita...

OUTRA MULHER – Meu coração já sente saudades
Do ar de suas montanhas,
Do cheiro de sua terra
E da aldeia ao pé do monte.”

Na peça *Bella Ciao* (1982), de Abreu

espectador – a experiência.

Dois anos depois de haver escrito sua primeira peça, Abreu começou a escrever *Bella Ciao* (1982). Aqui poderemos talvez entender melhor o que ele chama de experiência humana, essa que é o ingrediente principal de sua restauração da narrativa. Abreu entrevistou operários e imigrantes do ABC paulista, para se aproximar do tema do novo espetáculo com o Grupo Mambembe. Foi no meio da pesquisa de campo que se deu conta de que era necessário olhar mais além do depoimento do entrevistado principal. Percebeu que a experiência humana estaria como que “escondida” em relatos de narradores comuns, talvez à margem da questão. Percebeu, portanto, que não interessavam tantos os elementos de pesquisa que, de alguma maneira parecida com uma atitude de extração ou coleta, poderiam compor a peça teatral com suas informações, seus dados. Foi numa voz que vinha da cozinha, voz da esposa de um militante político que até aquele instante se conteve, que a experiência apareceu. A senhora irrompeu a falar de como era difícil e sofrido ser mulher de um militante como aquele que estava sendo entrevistado pelo dramaturgo, e, segundo Abreu, iam aparecendo as contradições na sua fala, misturando no mais alto nível de contundência a admiração e a raiva pelo mesmo ser humano com quem dividia muitos anos de sua vida difícil e miserável. Pronto: ali estava o que deveria ser narrado, o que deveria vir ao plano do teatro. Era, talvez, a dor dilacerante dessa contradição, querer e não querer, apoiar e querer abandonar, admirar e odiar ao

“E vou deixando logo claro: nosso trabalho, aqui em cima, não é fácil, não! Essa coisa de teatro narrativo, criar o espetáculo mais na imaginação do público do que no palco, é dureza! Então, vê se vocês colaboram! Prestem atenção e tenham a sagacidade de rir na hora certa e não riam demais para não atrapalhar o andamento do espetáculo. E nem riam de menos para não desmotivar a gente aqui em cima.”

Fala da personagem “Benecasta”, na peça *Auto da Paixão e da Alegria* (2002), de Abreu

mesmo tempo. Experiência humana, narrativa/relato da contradição da nossa vida, de todos nós, com imagens fortes. Irrupção o espaço que antes era da construção de um personagem dramático, talvez, de algum conflito que pudesse ter viés social.¹⁰

Dessa forma, ao considerar no narrador e na noção de experiência transmitida a ação fundamental do teatro, Abreu vai aprofundar o “engate” de sua dramaturgia com o público. Esta palavra configura de maneira contundente suas aspirações:

“A arte do narrador que teve seu auge no passado aponta para o futuro. Neste presente ela começa a impor sua necessidade e seus desafios. Um deles é restabelecer uma arte que se faz de forma direta e em absoluta coesão com seu público. Uma arte delicada, precisa e potente que não se confunde com o espetáculo visual. Uma arte que não se ‘assiste’, mas, fundamentalmente, ‘participa-se’, cruza experiência profundas e alarga as fronteiras do nosso conhecimento sobre o outro e sobre nós mesmos.”¹¹

¹⁰ O relato de Abreu sobre *Bella Ciao* está em entrevista dada a Lucienne Guedes, no Segundo capítulo desta tese.

¹¹ ABREU, Luís Alberto de. O Narrador Contemporâneo: Considerações a partir do narrador de Walter Benjamin. In: FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, página 199.

“HOMEM – Eu caminho. A estrada e suas margens continuam vazias. O silêncio ocupa as distâncias e escurece rapidamente sobre tudo aquilo que vejo. O escuro me abraça como mãe, é bom. Longe, luzes se movimentam em minha direção, são tochas que dão tênue claridade a um cortejo de almas, não sei se vivas ou mortas.

BOCARRÃO – Ave!

HOMEM – Um cavalo descarnado conduz um guerreiro medieval com meio rosto decepado e um talho que abre armadura, camisa, pele e carne do ombro; na mão, uma espada quebrada. Corcundas e anões montam e gritam sobre porcos e cães que uivam ao vento... Uma mulher nua, lindíssima...

(...)

O bando se distancia com risos e gemidos. Amanhece também rapidamente. Uma menina de olhos grandes e riso alvo surge na neblina da alvorada. (Sorri) traz uma braçada de lírios brancos e passa por mim com um olhar curioso.”

Na peça *Memória das Coisas* (2006), de Abreu

Após realizar algumas entrevistas com Abreu e aproximar-me de seus textos e de alguns de seus trabalhos práticos, relaciono o termo “engate” àquilo que estabelece uma relação com o espectador que não só a da representação, restaurando também, além da narrativa e através dela, uma configuração de comunidade de ouvintes, na qual se pode tomar consciência e ativar a capacidade de “imaginar junto”, de “co-imaginar”, de aproximar-se da coisa e de si mesmo, na medida em que a co-imaginação requer mais relação que separação. Um engate aproxima e liga, cria ligação direta. Poderíamos dizer que Abreu afasta de si a encenação e a ideia de uma enunciação teatral que pode ser considerada combinação de muitos fatores e elementos que também constituem a dramaturgia do espetáculo. Mas, sendo Abreu um dramaturgo que não é encenador, a dramaturgia como texto escrito e suporte da organização das ações da peça é seu campo de trabalho. Não é à toa que alguns de seus textos alcançaram notoriedade quanto estiveram ao lado do trabalho de encenadores que entenderam esta diferença em sua potência (como, por exemplo, *O Livro de Jó*, com Antônio Araújo, e *Recusa*, com Maria Thaís). O texto continua sendo a sua preocupação, merecedor de seu empenho.

Se a narrativa tem sido sua principal aposta, no trabalho com os *Narradores de Passagem* a tentativa foi mais visível e explícita. *Narradores de Passagem* é um projeto do próprio Abreu. Em 2005 ele criou, na Escola Livre de Teatro de Santo André, um grupo de narradores. Não se tratava de teatro, nem de cena, mas do narrar numa forma mais

“Dente de leão é aquela florzinha de campo cheia de pétalas bem amarelinhas. Mas no campo não tem nenhuma delas, não é tempo. O que têm é capim meio amarelo e folhas, muitas folhas que o vento arranca das árvores, flutuam por um momento no ar e caem à terra. Hoje o vento está forte, varre o campo, forma redemoinho de folhas e sibila vergando o mato rasteiro. Vento que traz chuva, frio, dias cinzentos e noites escuras. E assim passa o tempo.

Se vocês não sabem, no mundo tem um lugar onde é sempre escuro e não é caverna, nem porão nem quarto sem luz. Neste lugar mais escuro que a noite, onde nada se vê, onde tudo é apertado, alguma coisa viva faz muito esforço, geme, se contorce e, devagarinho, se move até um pequeno ponto de luz. Um último esforço e salta de vez: é um talinho de planta que surge da terra entre duas pedras. O tempo agora é quente e uma chuva leve cai de vez em quando refrescando a terra. Ao redor, outros brotos começam a surgir, mas aquele primeiro, protegido pelas pedras, cresce vigoroso e, logo, na ponta de seu talo começa a inchar um botão de flor que se abre em inúmeras pequenas pétalas amarelas: é o primeiro dente de leão da temporada. Durante dias ele reina solitário e belo no campo, assistindo ao por do sol luminoso e colhendo o orvalho das manhãs. De longe é só uma bonita manchinha amarela no campo esverdeado por uma infinidade de brotos que saltam da terra. E logo, numa manhã, o campo se forra de dentes de leão, movidos pelo vento como ondas amarelas inquietas. E cigarras, joaninhas, besouros, abelhas, gafanhotos, louva-deus, cantam, trilam, esvoaçam, pousam, zumbem, rastejam e louvam a manhã. Vagalumes luzem no escuro das noites quentes e borboletas coloreem as manhãs de sol. E o tempo outra vez passou.

Um dia, aquele primeiro dente de leão acordou murcho, com suas pétalas fechadas sobre si mesmo. Algo acontecia ali dentro, pois passou um tempo e ele se abriu de novo mostrando uma cabeleira redonda espetada de muitos fios. Na ponta da cada fio, uma sementinha firmemente presa na polpa redonda que havia sido a flor. E bem no centro da polpa, protegida por aquela cabeleira de fios e sementes, uma delas se destacava: brilhava como ouro ao sol, como mínimo ponto de luz dourada na clareza da manhã.

Parece que foi um sinal: nos dias seguintes milhares de cabeleiras se abriram e enfeitaram o campo, embaladas pelo vento que as movia como ondas de algodão, bonita de ver. O tempo podia parar e a vida podia até ser sempre assim, essa harmonia e beleza todos os dias.

Mas tudo na vida muda e não demorou muito o tempo mudou. Uma tarde, uma nuvem carregada escureceu o céu e o vento soprou com mais força descabelando árvores, vergando outras até o chão, formando redemoinhos de folhas e assustando os dentes de leão.

Chicotadas de vento arrancaram as cabeleiras deles sem dó e elas voaram, trombando desencontradas, rodopiando sem rumo no ar agitado. Aquele primeiro dente de leão, protegido pelas pedras, tremia com as rajadas de vento e conservava ainda intacta sua cabeleira. Mas o vento sibilava bravo, varria cada pedacinho do campo e logo lambeu, bateu nas pedras e desabou sobre o dente de leão. Vigoroso, ele resistiu, vergou, segurou sua cabeleira numa luta desigual e vã. Uma a uma as sementes foram arrancadas. A semente dourada ainda resistiu a duas lufadas de vento agarrando-se como podia à planta, mas o vento levantou um redemoinho puxou-a para o ar e ela separou-se para sempre.

Como se tudo fora feito de propósito o vento amainou, a nuvem escura esfiapou-se e o sol retornou para mostrar o resultado da fúria do vento: galhos partidos, silêncio e tristeza. As hastes dos dentes de leão, com suas cabeças nuas, não se aprumaram mais: murcharam, deitaram e secaram dias depois.

Mas longe dali não havia tristeza. O vento que havia carregado as cabeleiras dos dentes de leão

soprava agora sem fúria e as sustentava no ar. Inúmeras, as sementes giravam, subiam e desciam, trombavam, roçavam, pousavam umas sobre as outras numa confusão alegre de festa de criança. Conduzidas pelo ar quente e seco, viajavam sem peso e sem direção certa. Entre elas brilhava a semente dourada. Chegou a noite e o céu se pintou em escuro salpicado de estrelas, raiou o dia e a semente dourada percebeu que estava só. Durante a noite cada semente tinha tomado seu rumo. O ar esfriou, o céu se abriu e choveu. Uma grossa gota a abraçou em sua descida e a semente dourada despencou do céu. No chão, foi arrastada na enxurrada junto a folhas, galhos, terra e foi, por fim, engolida por aquela massa em movimento. Depois de tempo o movimento parou e tudo se aquietou. Estava muito escuro apertado e não se sabe quanto tempo passou.

Um dia a semente dourada sentiu que havia chegado sua hora. Como era semente e as plantas são sábias não teve medo do que estava para acontecer. Inchou, doeu e começou a morrer. E, morrendo como semente, brotou como uma haste pequenina. E fazendo muito esforço, gemeu, se contorceu e, devagarinho, se moveu até um pequeno ponto de luz.

Se vocês não sabem, no mundo tem um lugar onde é sempre escuro e não é caverna, nem porão nem quarto sem luz. E a haste saltou desse lugar para o dia e para ser o primeiro dente de leão da temporada.”

Trecho de uma narrativa de passagem, *Histórias de Vó Dé*, de Abreu, ainda não publicado

que direta, digamos assim, sem a mediação da linguagem teatral e de seus elementos. (E para que a narrativa se deslocasse ao teatro foi preciso afastar-se do próprio teatro.) Os *Narradores de Passagem* existem até hoje, transformaram-se num instituto, e seguem com seu trabalho em contato com um público que não veio ao teatro: a narrativa veio até eles, de acordo com o que queria Abreu. Sua ideia inicial foi criar um grupo que fosse aos hospitais levar “narrativas de passagem”, a pessoas em “condição de passagem”, levar aos doentes e seus familiares narrativas que trouxessem ao imaginário circunstancial daquelas pessoas imagens e histórias em que o ser humano pudesse ser visto em luta com as forças da natureza, a morte sendo uma delas, talvez a maior. As narrativas poderiam, então, ao serem feitas, lembrar a eles que a morte é passagem, um momento da vida em que um todo se refaz/desfaz, e que todos estão unidos por essa mesma condição. Esses narradores vão ao hospital, ao asilo, sozinhos, de posse de suas narrativas. Chegam, fazem contato, abrem espaço para a narrativa. Se conseguem narrar, levar o ouvinte a outras paisagens, talvez consigam apaziguar a solidão e o desespero frente ao desconhecido.¹²

¹² O envolvimento de Abreu com os Narradores de Passagem, tanto na preparação quanto no trabalho em si, foi desenvolvido no capítulo 3 da dissertação de mestrado. Em FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Páginas 78-102.

“Ouçam os sons de um tempo
antigo e já morto.”
Fala do narrador na peça *Um dia
ouvi a lua* (2010), de Abreu

Uma tentativa de aproximação com o Teatro Nô, embora bastante específica quanto ao tipo de narratividade e de personagem que narra, alarga as possibilidades da dramaturgia de Abreu. No livro *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*, há três de suas peças que estão classificadas pela organizadora como peças *DO TEATRO NÔ*: *Maria Peregrina*, *Um Merlin* e *Um dia ouvi a lua*.¹³

Em *Maria Peregrina*, a personagem principal, uma mulher, está numa condição desmemoriada. À medida em que a peça se desenvolve, a tentativa de lembrar de quem se é oferece as condições para que a narrativa se dê, como esforço de lembrar. “Um mundo de lembranças e pessoas que o tempo desfez, mas a memória refaz”¹⁴ justifica o movimento da dramaturgia. Aqui as personagens são híbridas, entre a representação e a narração, que é fragmentada e ainda interrompida muitas vezes por canções e por mudanças de cenas e situações. A terceira história da peça, já em seu terço final é explicitamente baseada numa peça de Teatro Nô, a *Sumidagawa*, de Kanze Motômassa. É na própria personagem feminina que os acontecimentos têm lugar, dentro dela própria, como memória que toma lugar na cena, auxiliada nessa lembrança por um outro

¹³ NICOLETE, Adélia (org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹⁴ ABREU, Luís Alberto de. *Maria Peregrina*. In: NICOLETE, Adélia (org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Página 518.

“A magia do teatro narrativo está em transportar o público para o mundo complementar das imagens. Em deixar que lá ele veja, por si mesmo, a representação.”
Rubrica inicial do texto da peça *Um dia ouvi a lua* (2010), de Abreu

personagem, Theórfo-Romeiro, que com suas perguntas invoca o movimento para o passado a ser lembrado.

Em *Um Merlin* as personagens seguem na hibridez entre narração e a representação, de maneira ainda mais explícita. O personagem Merlin é também um ator que sabe que interpreta o papel, que sabe que representar serve para lembrar os acontecimentos da história conhecida do mentor do Rei Arthur, às voltas também com o amor por uma mulher muito mais jovem que ele, Niniane. Não só a alternância entre narrar e representar acontece aqui, mas também o debater-se do ator entre as figuras/personagens.

Se nas duas peças uma figura que não é a personagem principal (que no Teatro Nô de Zeami¹⁵ se denomina *waki*) funciona como quem chama o outro (o *shite*, este o *personagem central*) ao mundo e à lembrança, em *Um dia ouvi a lua* isso se dá de uma maneira mais complexa. Já na rubrica inicial da peça Abreu “teoriza” a respeito da narrativa¹⁶, dando indicações claras de que a encenação precisa se empenhar para que consiga levar o público “a um outro mundo” através das narrativas, numa analogia ao que

¹⁵ GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹⁶ ABREU, Luís Alberto de. Um dia ouvi a lua. In: NICOLETE, Adélia (org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Página 564.

“Eu sou a morta. E, durante esses anos todos, fui apenas uma sombra na história deste homem. O que restou de mim na memória de todos foi apenas a da mulher infiel, aquela que desgraçou a vida deste homem.”

Fala da personagem “Tereza”, na peça *Um dia ouvi a lua* (2010), de Abreu

fazem Virgílio e Beatriz com Dante, na Divina Comedia. Sem esquecer que a peça é teatro, manifestando que conhece os limites da linguagem que tem muito de representação, Abreu quer que o público possa ser convidado a completar as imagens narradas com sua própria imaginação.

O narrador responsável pelo prólogo invoca, portanto, as imagens de uma cidade num tempo que já não existe mais, “debaixo do asfalto” da cidade de hoje. Abre também para outras dimensões da vida, invocando a presença de pessoas que já morreram, afirmando que “Alma talvez seja uma espécie de memória”.¹⁷ Assim como nas duas peças já citadas, os personagens agem narrando e representando, e as cenas se constroem nessa mistura de tempo narrativo e representado.

Em *Um dia ouvi a lua* os planos narrativos se alternam o tempo todo, misturando-se. A peça tem três histórias, tiradas de três músicas tradicionais do repertório “caipira”. As canções foram o ponto de partida da criação, escrita especialmente para o Grupo Teatro da Cidade, de São José dos Campos, e para a direção de Eduardo Moreira. Na primeira das histórias, uma Beatriz Velha, que também sabe que é atriz, narra a história da Beatriz, ela mesma, jovem, e às vezes se vê em cena com ela: as duas chegam a

¹⁷ ABREU, Luís Alberto de. Um dia ouvi a lua. In: NICOLETE, Adélia (org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Página 565.

“Ai, que foi dor! Ai, que
força bruta pra segurar
meus mil demônios e
ficar parado enquanto os
dois seguiam caminho
pra sempre! Deus lhe
abençoe, minha filha!”

**Fala da personagem
“Tiodor”, na peça *Um dia
ouvi a lua* (2010), de Abreu**

narrar juntas, justapondo tempos diferentes. Beatriz Velha e o Violeiro Velho narram-se quando eram jovens, enquanto outros dois atores os representam. Na segunda história, um narrador apresenta Antonio Bento, auxiliado por outros personagens, como um penitente que cometeu um crime. Depois, o próprio Antonio Bento narra a si mesmo e confessa que matou uma mulher. Ele traz Tereza, a mulher que foi morta, atada a si mesmo por uma corda. A morta narra também sua condição: Bento a matou por causa de outro homem. Mesmo amarrada a Bento, há várias cenas representadas em tempo presente, com tensão dramática, que acontecem entre Tereza e Lourenço, seu amor, sobrepondo tempos diferentes no mesmo plano da cena. Ao final dessa história, quando Tereza é assassinada, é ela mesma, morta, quem conduz seu algoz para fora da cena, através da tensão da corda.

A terceira história ocorre numa estruturação semelhante, embora um diferente plano narrativo se configure, mais ao final. A carta que Maria escreveu a seu pai quando foi embora com um homem se transforma nas falas dos dois personagens, quando o pai está prestes a matar quem tirou sua filha dele. Tal carta, que antes gerou ódio suficiente para o desejo de vingança, na cena presente é o texto através do qual o pai consegue se apaziguar e evitar, assim, que o final se dê como nas duas histórias anteriores. Também no momento final da peça, as duas protagonistas das histórias anteriores, Beatriz e Tereza, entram em cena aconselhando Maria para que não abandone seu amor, e assim

“ATORES (*cantam*) – Por meu sonho nesse olhar
 Paguei para o meu amor
 Pr’amor de outro caboclo
 Meu rancho ela bandonou
 Senti meu sangue ferver
 Jurei a Tereza matar
 O meu alazão arriei
 E ela eu fui procurar.

ANTONIO BENTO – Os ipês floridos, o verde viçoso da mata, o ar fino e fresco, o sol morno e bom da manhã; tudo lembrava o amor dos dois e cavava o poço fundo do meu ressentimento.

MÃE – Entrega pra Deus, Antonio Bento!, eu pedi. Isso é amor de Destino, coisa que nem se acreditava mais de haver no mundo, homem! Respeita, que não é coisa do trivial da vida!, implorei enquanto ele duro e surdo deixava a cidade montado em seu cavalo.

HOMEM – Cobra respeito, homem! Limpa a honra no sangue dela como é de costume! Isso eu mesmo gritei enquanto ele passava. E não é o certo, não é o de preceito?

ANTONIO BENTO – Quando ela fugiu a primeira e a mais profunda dor foi o amor ausente. No vazio dele primeiro ocupou lugar a raiva, depois o ressentimento, o desespero e, por fim, um desejo só, vingança.

TEREZA – Eu sabia que Antonio Bento viria, pois assim eram os homens. Enquanto não vinha eu vivi um ano para o amor que tinha nascido.

ANTONIO BENTO – Na procura longa a raiva se gastou e o gosto da vingança foi se perdendo no pó e nas pedras do caminho. Só fiquei com o cansaço e a gastura de ter que cumprir aquele preceito.

TEREZA – Antonio! Ainda tentei ler alguma esperança nos olhos dele, não achei. Abri os braços e esperei. (*Abre os braços e calmamente espera.*)

ANTONIO BENTO – Fiz o que tinha de fazer. Vingança é parente da justiça, assim me ensinaram, assim aprendi. Vim pra reparar o mal feito, disse pra mim, sem acreditar. E desfechei dois tiros.

TEREZA – Ouvi, senti, estampido e impacto, e vi o sangue fugindo da represa das veias e a vida galopando nas distâncias até o mundo sumir de vez de meus olhos.

ANTONIO BENTO – Voltei com menos paz do que quando saí. Não foi difícil matar Tereza, difícil é achar resposta: por que fiz?

TEREZA – De todas as coisas suaves – pele, ar, sonho, pensamento e alma – a mais leve é o amor. E sobre ele não quero o peso do lamento.”

Na peça *Um dia ouvi a lua* (2010), de Abreu.

“BOCARRÃO – Quem é ela?
 HOMEM – Não sei.
 BOCARRÃO – Conhecida? (*Homem nega.*) Parente? (*Homem nega.*)
 uma tia velha! Todo mundo tem uma tia velha cheia de manias!
 (*Homem continua meneando negativamente a cabeça.*)
 HOMEM – Não me lembro!
 BOCARRÃO (*irritando-se*) – Mas tem de lembrar! A memória é sua!
 HOMEM (*cansado*) – Mas não lembro!”
 Na peça *Memória das coisas* (2006), de Abreu

as três histórias se juntam, finalmente, num plano único bastante complexo.

Se no Teatro Nô de Zeami, por exemplo, o que o *shite* (o personagem central) narra não é descrição de suas ações passadas simplesmente, mas sobretudo como se revelam seus sentimentos e as emoções daquilo que foi vivido, Abreu consegue, principalmente com *Um dia ouvi a lua*, na mistura vertiginosa de planos narrativos e na mescla destes com elementos dramáticos, momentos que podem gerar muita sensibilização do espectador, até porque assuntos como amor e morte oferecem grande oportunidade para isso. Aqui, a experiência humana importante se configura pela narrativa, como quer Abreu, mas também pela estruturação dramatúrgica, sem que ela se incline didaticamente para explicar como está a funcionar. Dessa forma, Abreu gera um forte efeito dramático, que expulsa o distanciamento épico, ao menos no final da peça.

Na peça *Memória das coisas*, embora construída de maneira semelhante, Abreu consegue ainda outro efeito com sua narrativa. Os personagens narradores, desprovidos de memória completa sobre o que viveram, no empenho de lembrar quem são, acabam por configurar o que poderíamos chamar de *nexo formal*. As personagens irrompem na cena, de maneira análoga à própria memória, que aparece sem que a pessoa tenha completo domínio sobre ela. O personagem Bocarrão, organizador da ação cênica, não consegue deter seu material e entra em crise por conta disso. Assim, o que é assunto se precipita também na estruturação da dramaturgia.

“BOCARRÃO – Ei, ei! Espera aí! Aonde vamos parar?! A gente começou com a lembrança de um homem que passou em frente a esse portal. Esse homem lembrou, não sei por que, de um amolador de facas, que se lembrou de você, carcereiro,...
 CARCEREIRO – Carcereiro, não!
 BOCARRÃO – Agente penitenciário! Que começa a se lembrar de uma mulher que com certeza vai se recordar de outro fulano e daí vai num novelo de tantos fios que ninguém vai saber onde é o cabo e onde é o rabo!
 CARCEREIRO – Acabou?
 BOCARRÃO – Não! Isso tudo não está fazendo o menor sentido!
 MULHER – A vida não faz muito sentido, senhor!
 BOCARRÃO – Não! Filosofia, não! Essa história já está confusa o suficiente!
 MULHER – Não se trata de filosofia! Se trata do mundo duro onde minha vida a certa altura foi lançada.”
 Na peça *Memória das coisas* (2006), de Abreu

Até aqui, com exceção feita aos *Narradores de Passagem*, seria possível dizer do deslocamento da narrativa para o teatro, na ação dramatúrgica de Luís Alberto de Abreu, que ele se aproxima ao que Jean-Pierre Sarrazac fala da “pulsão rapsódica”, na qual a noção de modo ou de gênero não pode ser invocada, já que deu lugar a uma hibridização tal do dramático e do épico que estaríamos, portanto, no que ele chama de *transmodo*:

“Acreditamos por um tempo que o teatro épico de Brecht fosse a superação do dramático. Sempre tive dúvidas em relação a isso, e tentei desenvolver a ideia do que chamei de pulsão rapsódica. Entregue a si mesma, a forma dramática se torna inerte, esclerosada. Pode resultar em uma peça bem feita, mas é uma carapaça sem nada dentro, sem carne no interior. Ora, a pulsão rapsódica, que podemos fazer remontar a Homero, ao homem que relata, que ora é um personagem, ora é um narrador, pode perfeitamente existir no palco, ou no autor dramático.”¹⁸

Essa pulsão rapsódica cabe também para entender que o teatro de Abreu não quer se limitar a representar a vida tal como ela se configura, mas, antes, quer abri-

¹⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. **Folhetim**. Número 28, 2009, página 14.

“Vocês já percebem que tipo de espetáculo é esse e a minha função dentro dele, não é? É um espetáculo com pretensão pós-moderna contemporânea, narrativo, cômico e dramático, que mistura intervenções dos atores e personagens, algo, assim... com traços e inspiração pirandelliana, entenderam? Se entenderam me expliquem porque mesmo depois de muitas conversas e explicações da ala intelectual do grupo eu ainda não atinei!”

**Fala do personagem “Bocarrão”,
na peça *Memória das coisas* (2006),
de Abreu**

la como restauração, como possibilidade de tomada de atitude para configurar novas (e antigas) possibilidades, incluindo aí o impulso dado pela capacidade de imaginar. No caso de Abreu, imaginar está ligado ainda a “ver”, criar imagens próprias para aquilo que entre o narrador e o espectador se configura como prospecção, co-imaginação, mais que descrição, o que só seria possível quando o personagem não se coloca como representante mas, antes, com uma clara função de *psicopompo*, figura arquetípica e xamânica que se apresenta como guia a conduzir a outros mundos, segundo Mircea Eliade¹⁹. Sarrazac fala na figura do *rapsodo*, uma função que costura diferentes elementos para articulá-los, que seria mais do que o sujeito épico de Peter Szondi, que invoca a presença perceptível do autor no meio da narrativa²⁰. Já para Abreu, com seu impulso de restauração funcional da figura do narrador, com feições arcaicas, cabe mais a figura arquetípica para definir a ação dos personagens de suas peças. O narrador seria mais um condutor a “outros mundos” do que alguém que costura hibridismos no meio do espetáculo teatral, tornando, muitas vezes, a estruturação da linguagem visível ao espectador.

¹⁹ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

²⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução por André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2012

“A mulher da xícara

Na rua em que eu vivi, três casas para baixo, em frente a uma quaresmeira que todo abril se cobria de flores roxas, morava a velha Encarnación. Velha muito velha, velhinha de cabelos brancos, corpo meio curvado e sorriso sempre o mesmo. Encarnación ficava no quintal olhando para a rua, para a gente com um sorriso que não dizia nada. Fui vizinho dela por muitos anos e sei que chegou da Espanha antes da guerra e, agora, na velhice a memória lhe foi sumindo devagar. Tudo começou a lhe faltar: palavras, imagens... Algo em sua mente secava persistentemente... O esquecimento chegou aos poucos, um pouco de névoa a mais a cada dia como num longo outono. Ela talvez tivesse aflição e medo de perceber aquilo acontecendo com ela mas não sabia dizer isso em palavras... Então, foi virando um problema, coitada! Ficava deprimida, quieta, sentada no quintal olhando para o nada, algumas vezes agressiva... Passou a não conversar mais, não reconhecia as pessoas, ficava só agarrada a uma xícara de louça branca, de desenhos azuis e frisos dourados. Em sua memória, primeiro se apagaram os lugares: a velha aldeia, ruas, casas e cheiros.

Depois, pessoas da infância, parentes... fatos recentes... A xícara, me contaram, era a última peça de um jogo de chá, presente de casamento, mais de sessenta anos atrás... O casamento, me contaram também, foi uma festa linda que reuniu pais, parentes, amigos, vizinhos, riso e música. E o noivo, contaram, era belo como um deus jovem que se teme e deseja... Mas aquela mulher já não se lembrava mais. O marido que ela já não reconhecia fazia tempo morreu velho, de repente. Coração. Ela, acho que nem deu pela falta, não deu mostras, mas o mundo lhe pesou e doeu. Já começava a anoitecer em sua memória e a névoa que lhe ocupava a mente engoliu um velho poste de luz de 1940, o retrato oval de seu pai na parede da sala, os móveis da casa, a imagem de sua santa de devoção, filhos. Então, tudo, tudo, se tornou para ela absolutamente estranho. Eu ainda a vejo andando pelo quintal, desmemoriada, carregando aquela xícara e sorrindo sem que nem pra quê.

Depois que morreu o velho ela desandou em tristeza que não era suspiro nem gemido. Era quietude e alheamento.

Acho que só lhe restava a xícara. Ela sorria para seu friso dourado na borda e suas estampas de flores. E penso que sentia algo indizível: a sensação de um casamento que já não lembrava, um cheiro que já não definia, amigos e parentes que não sabia o que eram, uma festa sem sons nem imagens. Mas sentia. Principalmente sentia um noivo sem rosto, mas que era um deus jovem que temia e desejava. Não posso dizer com certeza mas desconfio que na velha xícara dormiam as memórias perdidas e, nelas, as sensações do mundo.

O que sei com certeza foi que um dia os filhos se reuniram. Asilo, pensaram, asilo, decidiram! Lá, tentaram lhe tirar a velha xícara. Pra ela não se machucar, disseram. E foi aí que a risonha velhinha espanhola, a velhinha caduca, coitada, virou fera: se abraçou à xícara, gritou, mordeu, irrodeputa!, xingou. E ninguém a separou daquela pequena xícara de louça. E ela, me contaram, ficou lá, no asilo, vagando pelo pátio com seu vestido escuro, seu xale de lá, seu sapato baixo, sua xícara... com tão pouco, mas com tudo que precisa! Dizem, se é verdade não sei, que essa mulher perambula agarrada àquela pequena coisa de porcelana que lhe recorda todos os dias a sua história. É verdade, se acreditam, não sei.”

**Narrativa de passagem escrita por Abreu, muito semelhante à fala da
“Mulher da Xícara”, da peça *Memória das Coisas* (2006)**

<p>“Bem vindos, todos. Atravessem estes umbrais E colham toda esperança Que puderem encontrar. (...) Por favor. Se lá fora a vertigem do dia Nos arrasta, esgota, extravia Tomai este lugar como porto, Parada, descanso, Como horto pleno de frutos e sombra, Um sereno remanso.</p>	<p>(Cruzam por eles dois padioleiros conduzindo um morto) A vocês peço somente tragam O coração e mente Muito bem enlaçados, Porquanto um deles entende, o outro sente, A mente avalia, o coração pressente E, se vossa razão aperfeiçoa, O coração, com certeza, perdoa A pobreza de nossa narração. Olham e vejam com os olhos da alma A desesperançada calma de homens sem fé.” Fala da personagem “Mestre”, no início da peça O Livro de Jó (1995), de Abreu</p>
---	---

Na encenação de *O Livro de Jó* esse “outro mundo” a quem a fala do narrador se destina a reportar não está distante. É o próprio espetáculo. A fala do narrador, ou ainda as falas narrativas das personagens, não vão se remeter a um outro tempo e lugar. As palavras parecem fazer isso, narram a trajetória do Jó bíblico, mas definitivamente se destinam ao tempo presente, ao aqui-agora do encontro com o público. Já não podemos dizer do predomínio do texto dramaturgico exigindo comportamentos da encenação, como apontamos em relação à rubrica inicial da peça *Um dia ouvi a lua* (que, por sinal, é posterior a *O Livro de Jó*). A dramaturgia da peça já sabe da existência da encenação e, portanto, não se colocará a reivindicar. Abreu sabe que haverá *outras dramaturgias* concorrendo ali, digamos assim, e ele não pode prever exatamente como isso se dará.

A trajetória dos espectadores era ascendente, no Hospital Umberto I, onde a peça estreou. As pessoas subiam as escadas para os andares de cima, à medida em que o espetáculo se desenvolvia. A trajetória do protagonista se tornou, por assim dizer, ascendente também. E a dramaturgia de Abreu não freou esse movimento. E, neste caso, não frear significou também propor e alternar vários planos narrativos e dramáticos, que permitissem o deslocamento desejado pela encenação, assim como as mudanças sem muito aviso prévio, entre outras coisas.

“(Bocarrão volta-se para o público.) Desculpe o equivoco. Não posso pedir que esqueçam o que viram até agora, mas compreendam, também, que não foi minha culpa. A memória é imprevisível e nunca sabemos que imagens do passado vão nos assaltar e extorquir a nossa atenção. Imaginem, então as dificuldades do meu trabalho. Mas, agora e aqui, retomo a minha autoridade sobre este espetáculo. E vou conduzi-lo, com mão de ferro se preciso for, para um final alegre e risonho.”

Fala do personagem “Bocarrão”, na peça *Memória das coisas* (2006), de Abreu

Assistindo ao espetáculo, logo de início era possível perceber que quem falava era um narrador estranho, que aparentava ser de um outro tempo e lugar mas que falava com o público no tempo presente, num lugar concreto, que podia assumir o papel/personagem no tempo passado que reivindicava para si. O público aceitava essas mudanças de tempo, de planos, de papel narrativo a personagem, sem que isso prejudicasse o envolvimento com a cena. O ator/personagem responsável pelo prólogo (o *Mestre*) tentava fazer a transposição do espectador de seu estado e lugar cotidiano para outros em que pudesse aceitar uma nova condição de escuta, nova percepção sensível e calma, tudo isso num edifício bastante estranho e ameaçador.

O texto de Abreu propõe alguns desvios dessa natureza. Por vezes ele escreve “aqui” para em seguida escrever “lá”, referindo-se ao mesmo espaço narrativo. Lá é aqui, ontem é hoje, eu sou *ele*, *ele* é eu, estamos e não estamos. Da mesma maneira, o texto sugere um “*eu sou*” para um “eu era” ou “ele era”, faz passagens do registro narrativo épico para o dramático e vice-versa, convidando o espectador a imaginar um *ele-de-muito-tempo-atrás* com um corpo que se mostra à nossa frente no tempo presente. O ator narra a si mesmo, por vezes; não é exclusivamente porta voz da narrativa. O personagem pode se tornar, então, um narrador híbrido. Ele é e está. O nome dado, no texto teatral, ao protagonista, não por acaso, é *Ator- Jó*.

“É isso. Não posso levantar peso, não posso andar muito e agora não posso nem recordar?! Eu recordo sim e se esse imbecil quiser estourar, que estoure! Eu recordo. Recordo e me emociono porque sempre tivemos fogo. Fogo pra amar, pra trabalhar, pra brigar. Fogo pra morrer e pra ver morrer. (Para o peito.) Estoura! Estoura, imbecille, que io quero ver. Estoura nada, estoura niente! (Carmela chora.) Cala-te, Carmela. Não chora! Eu não respeito a morte. E se tiver que morrer, morro dizendo ‘pernachia’ a todos filhas da puta do mundo! (Pausa, Giovanni se acalma.) Está vendo, bela? O coração não estourou. Uma época nova, bela. A vida começa.”

Fala do personagem “Giovanni”, ao final da peça *Bella Ciao* (1982), de Abreu

O espectador de *O Livro de Jó* foi posto numa situação em que teve que entender que havia um diálogo, uma conversa entre a história de Jó e o espaço do hospital, perceber que tudo aquilo foi preparado e manipulado como linguagem, muito embora esse mesmo espectador não estivesse na segurança de uma plateia escura. Teria que confiar e saber que estava salvaguardado pela ficção, digamos assim. Teria que dizer para si algo do tipo: “isto está acontecendo comigo, sim, tenho sensações físicas disso, mas não estou em risco; aquele ator ali, que parece banhado em sangue e nu nesse ambiente gelado, está em risco, mas eu não. Sim, o cheiro de éter está forte, mas eu estou protegido pelo tempo da história e da narrativa e posso reviver o que em algum dia não foi totalmente compreendido por mim em algum lugar da minha memória que tocou na morte e na doença”.

Se isso pôde acontecer, também *O Livro de Jó* entra em acordo com o que quer Abreu com sua dramaturgia: potência de encontro com seu público e restauração da narrativa, dispondo das memórias já distantes no tempo narrativo e produzindo experiência cênica completa. O espaço-narrativa, portanto. O espaço-narrador, também. A encenação reforçando a dramaturgia, com a contradição respectiva da recíproca. Bastava, ali, que o espectador se dispusesse a caminhar. O espaço narrador faria o restante, o narrador ator faria alguma coisa também, o personagem faria ainda mais, configurando carga dramática bastante expressiva, com o suporte do texto dramático.

“MESTRE – (...) Vejam aqui um deserto
 Onde a larga solidão
 Queima e calcina
 E a aspereza da pedra
 É mestra e ensina
 Novas formas diárias de desesperança.
 (...)

É neste deserto que narraremos o drama
 De um tempo ido
 E de homens tão parecidos
 Com os homens de agora.
 Andou pelo mundo outrora
 Um homem chamado Jó.
 ATOR-JÓ (*sentado na maca*) –
 Eu sou Jó
 Aquele que Deus
 Encheu as mãos de riqueza,
 A casa de filhos
 E os dias de prosperidade!”

Na peça *O Livro de Jó* (1995), de Abreu

Tudo muito claro e disposto: a experiência completa só foi possível no espetáculo assistido, completo, sem que se pudesse ver o que era texto e o que não. Onde começa a dramaturgia? Onde acaba a encenação? Onde o espaço é dramaturgia? Quando é que não foi?

Se o texto de Abreu para *O Livro de Jó* carrega, antes mesmo de abrir-se às outras dramaturgias, o épico e o dramático e a carga lírica em suas palavras, a narratividade funcionará ainda mais na aproximação do espectador com o ator, num caminho inverso ao distanciamento. A encenação de Antônio Araújo dispôs muitas vezes a cena e os atores em muita proximidade ao espectador. As relações com o espaço cênico configuravam essas distâncias, muito mais do que poderia sonhar a narratividade falada.

Antônio Araújo, sabendo de sua posição e de seu ponto de vista como encenador, acredita que os “discursos” do espetáculo permaneceram em diálogo:

“Havia nela (na encenação) o desejo muito forte de criação de unidade e de coesão estética, desejo este ao qual os espetáculos posteriores responderão de forma mais relativizada. Por outro lado, diferentemente de *O Paraíso Perdido*, houve a busca de maior equilíbrio entre o texto dramatúrgico e o texto espetacular. Ou seja, tentou-se conectar e conjugar a instância verbal – coesa e bem estruturada – com a instância imagética e arquitetônica – marcada por forte plasticidade e significação. Em função disso, *O Livro de Jó* configurou-

<p>“ATOR-JÓ – Então Jó se levantou, Rasgou seu manto, Raspou sua cabeça Caiu por terra, Inclinou-se no chão e disse: ‘Nu saí do ventre de minha mãe E nu, para lá, voltarei. Deus me deu, Deus me tirou Bendito seja o nome de Deus’. MATRIARCA – A mulher de Jó, porém, amaldiçoou O reto/o torto desígnio de Deus Que ainda não era morto. <i>(Chora sobre os filhos. É conduzida quase desfalecida pelo coro para defronte de Jó.)</i> E aconteceu que a mulher de Jó</p>	<p>E mãe de seus filhos, Que agora estavam mortos, Enlouqueceu de dor e gritou: ‘Deus, devolve meus filhos!’ ATOR-JÓ – Bendito seja o nome de Deus! MATRIARCA – Maldito! ATOR-JÓ – Não blasfemes! MATRIARCA – Alguém terá de beber minha fúria! Não sou filha de sua espúria resignação! Assim falou a mulher de Jó E o eco maior de seu grito Sacudiu a terra E os homens aflitos choraram.” Na peça <i>O Livro de Jó</i> (1995), de Abreu</p>
--	---

se como experiência bem sucedida do diálogo e da relativa equivalência de forças entre o discurso dramaturgico, interpretativo e espetacular.”²¹

Serão muitas as dramaturgias em *O Livro de Jó*. O texto estruturado foi o começo, mas não o todo. Na medida em que o espetáculo se aproxima de questões da performance – sobretudo no que se refere a uma ampliação do corpo e da presença do ator e da implicação do espectador muitas vezes incorporado à cena – e das tensões de uma obra de arte em *site specific*, em que a obra está intrinsecamente ligada ao lugar onde está – será preciso falar da dramaturgia do espaço, da dramaturgia do corpo, da dramaturgia do ator e também da dramaturgia do espectador, como sugere Eleonora Fabião. Para ela,

“O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica num acréscimo presença e participação do espectador (...). Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje numa experiência criativa.”²²

²¹ ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Página 101.

²² FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, Número 8. São Paulo, 2001. Página 243.

“ATOR-JÓ – E Jó ficou só
 E olhou quieto, ao redor,
 A silenciosa devastação.
 E chorou, de desespero, dizem uns;
 De revolta, dizem outros;
 De desalento ouvi dizer.
 CONTRAMESTRE – E foi então que o infeliz Jó
 Arrastou seu corpo doente
 E sua alma deserta
 Por dias, caminhos e vias
 Até este lugar.
 E viu dentro de si
 E viu fora de si o mesmo deserto.
 E sentou sobre aquela aridez
 O que lhe restava de vida.
 E vejam, naquela vastidão
 De areia e silêncio
 Um pequeno homem
 Que mudo e com um caco de telha
 Coça o corpo-ferida.”
 Na peça *O Livro de Jó* (1995), de Abreu

Para Silvia Fernandes, realizar o espetáculo naquele hospital significa também dispor de uma *cenografia sociométrica*, que define tanto localizações físicas quanto imaginárias: “*É evidente que, nesses lugares de memória coletiva, a cena tem condições maiores de funcionar como núcleo emocional e político da comunidade.*”²³

Dessa maneira, numa criação como a de *O Livro de Jó*, destinada à encenação a que se propôs, muito embora Abreu tenha entregue no início do processo uma primeira versão que definia a estrutura da dramaturgia para o livro bíblico, não é possível analisar o que a narratividade do texto alcança sem olhar para o que o todo das dramaturgias, somadas, conseguiu efetivar. Para Sarrazac, “*o aparecimento do encenador moderno, que tende a tornar-se no autor do espetáculo*”, força também a emancipação da cena em relação ao texto²⁴. No caso de *O Livro de Jó*, acredito que, como pensa Antônio Araújo, estivemos diante de uma equivalência de forças, muito embora seja difícil dizer com precisão o que concorreu com o que, dada a interdependência das partes no espetáculo. Essencial, portanto, não ignorar aspectos da *teatralidade resultante* para salientar o que a narratividade de Abreu consegue fazer, considerando toda a gama das sensações, o corpo dos atores, o jogo de proximidades e distâncias, os signos e todas

²³ FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. Página 77.

²⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Porto: Deriva Editores, 2009. Pagina 18.

as potências sensíveis e elementos plásticos do espetáculo como um todo. Para Silvia Fernandes,

“hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas, abrindo espaço a um vasto campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico.”²⁵

Da narrativa ao teatro: o primeiro deslocamento na obra de Abreu. Poderíamos considerar como um desvio em direção a um teatro híbrido, misturado, miscigenado, repleto de limites em relação ao espetáculo em si. Mas, antes disso, considero como deslocamento, talvez sem retorno ao caminho anterior. Autodidata que é, tem no texto e na interlocução com outros criadores e parceiros, e também na sua maneira de olhar o mundo, que inclui o desejo pela restauração da narrativa, uma grande característica de seu trabalho. É como se Abreu quisesse garantir e oferecer, do ponto de vista da dramaturgia textual, uma matéria prima aos ouvidos e olhos dos ouvintes e espectadores,

²⁵ FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. Página 102.

convocando-os a completar o que se configura como encontro. Se o movimento de restauração da narrativa em seu teatro o obriga a sair de um lugar de competência conquistada anteriormente, se o trabalho com encenadores deixará explícitos os limites do texto teatral, e se isso o impele a desconjuntar a dramaturgia e sair da articulação que conhece, o que diz e escreve indica que o dramaturgo irá seguir nessa direção.

Se considerarmos que um desvio costuma nos devolver àquilo que somos, ao caminho que reconhecemos, um deslocamento impulsiona para o que não se conhece, em outra direção, talvez sem retorno.

Segundo capítulo, Ou Cena 2

Do teatro para o audiovisual

De como os filmes com roteiro de Abreu refletem e rebatem a restauração da narrativa e do papel do narrador. De como essa noção se configura na construção da “imagem cheia”. De como se dá uma possibilidade de análise de um cinema que parte de pressupostos teatrais.

Atingir o segundo degrau do deslocamento da narrativa: o que impulsiona Abreu ao audiovisual, como uma segunda linguagem?

“Talvez neste momento tenha alguma coisa de errado com o sistema de produção da qual todo mundo vive. O público está alijado. Espere aí: minha questão é com o público! Eu quero me comunicar, não quero ganhar o fomento!”¹

Numa entrevista de 2010, Abreu assinala parte dos motivos que o levam a escolher outros caminhos, procurando refletir sobre a época em que vive, incluindo aí as maneiras de produzir teatro. Para seguir, cabe aqui um pequeno desvio que nos ajude a contextualizar o teatro no Brasil atual.

Os processos de criação no teatro, sobretudo na última década, têm empurrado os grupos, os artistas e suas produções para um caminho cujo recuo é difícil vislumbrar. Desde a abertura política que se seguiu à ditadura militar no Brasil, esta que foi a responsável por um esfacelamento sobretudo do pensamento artístico de esquerda, os artistas têm se mobilizado para discutir caminhos que precisam ser continuamente

¹ GUEDES, Lucienne. “Se eu ficasse sozinho, iria desaparecer” – entrevista com Luís Alberto de Abreu. **Revista Camarim**, ano 15, número 46, páginas 46-57. 2012.

críticos em relação à arte de mercado, mediada pelo dinheiro das grandes empresas e com um interesse que contempla e viabiliza produções que estejam de acordo com a ideia de entretenimento e de arte-mercadoria. No início dos anos 1990, o movimento Arte contra a Barbárie e a posterior criação da Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, a comumente chamada Lei de Fomento (2002), como conquista dessas discussões, alteraram o panorama do teatro na cidade, permitindo que muitos grupos pudessem desenvolver sua arte de maneira continuada, vislumbrando uma arte pública, de certo modo livre das leis de mercado, e desenvolvendo formas de produção e procedimentos artísticos que privilegiassem não um resultado artístico de acordo com os padrões vigentes, mas que pudessem ter como objetivo diferentes relações com a cidade e com seu público. Dinâmicas coletivas de criação muitas vezes apontaram com sucesso na direção de tais objetivos, incluindo aí a criação de novas dramaturgias em processo. Mas já em 2004 começaram novas discussões, que previam que o Programa de Fomento, muito embora tenha sido uma importante conquista, necessitava continuar a pensar seus próximos passos. Outros grupos de discussão se organizaram para entender de que maneira essa e outras iniciativas poderiam ser ampliadas e revistas, mantendo um pensamento crítico que se adequava aos novos tempos em que o número de coletivos teatrais havia crescido enormemente. As conquistas do Arte contra a Barbárie eram poucas para os novos tempos que se abriam.

A discussão sobre uma arte pública ganhou outros contornos. A questão da profissionalização desses tantos artistas de teatro trouxe à tona, mais uma vez, a questão de como manter viva uma arte que mirava seu público, com escassos recursos, uma arte que, novamente, não podia recorrer às leis de mercado sem prejuízo de sua arte, mas que, no entanto, ainda não havia criado e lutado por políticas públicas que acompanhassem o crescimento. Em outras palavras, a Lei de Fomento se mostrou, nos últimos anos, insuficiente para dar a continuidade necessária a um projeto de arte pública. Hoje, então, e acredito que seja a isso a que Abreu se refere, o Programa se converteu, ainda que não decisivamente, também numa arena de disputa, reforçando contornos de competição que antes rejeitava. A necessidade dos artistas pela sobrevivência, aliada a uma confusa noção de profissionalismo, entre o mercado e a arte, num contexto econômico e político em tensão, provocou uma corrida aos editais e acelerou a quantidade de produções. Na medida em que a bilheteria e o sustento da produção não consegue mais vir diretamente dos espectadores, num descompasso tanto difícil de aceitar como de reparar, as produções dos grupos e coletivos, que primavam por uma arte pública e construção de nova dramaturgia e imaginário que não estivessem reféns da cultura de massa, acabam dependendo diretamente dos incentivos de renúncia fiscal ou de outros editais públicos que não o Programa de Fomento, ou ainda do aval do SESC, o que certamente limita o número de apresentações e o acesso de maior quantidade de público,

dado que também não houve grandes avanços na discussão e real proposição de políticas públicas para a cultura e de ocupação dos espaços da cidade, muito embora muitos artistas continuem se esforçando para isso no diálogo com o poder público, sobretudo na instância da Cooperativa Paulista de Teatro².

Não é à toa que Abreu se utilize desse panorama para se sentir atraído para o audiovisual, distanciando-se da discussão política de maneira efetiva. Se no teatro as condições são difíceis, o esforço é muito grande e são poucas as pessoas que de fato usufruirão da obra, no cinema existirá uma aparente independência dessas condições. Sem dúvida o dispositivo cinematográfico não dependerá do ator em tempo integral, de uma produção cara que precisa ser montada e remontada, transportada, etc., muito embora com o cinema as dificuldades de produção e distribuição tenham outras feições e a questão do patrocínio sofra das leis de mercado igualmente, senão de maneira ainda mais difícil e competitiva. Mas é possível entender que Abreu deseja que um público maior veja a obra. Já que sua preocupação manifesta é com seu público, e não com um grupo artístico específico nem com ideias estéticas ou militantes, por exemplo, o interesse de Abreu pelo audiovisual o fará experimentar como é carregar aquilo que acredita com a

²A trajetória da Lei de Fomento e as discussões políticas dos artistas e grupos foi desenvolvida em COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura** – Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

restauração da narrativa para outro suporte, outro dispositivo, outra linguagem. Soma-se a isso o fato dos *processos colaborativos* demorarem muitos meses de criação, numa relação desigual com a quantidade de apresentações realizadas.

Abreu já tem alguns trabalhos audiovisuais em seu currículo: *Hoje é Dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, realizados para a TV, com a parceria de roteiro e de direção de Luiz Fernando Carvalho; outra parceria recorrente de Abreu é a da cineasta Eliane Caffé, com quem Abreu dividiu os roteiros de *Kenoma*, *Narradores de Javé* e *O Sol do meio dia*. Os dois trabalhos para a TV foram baseados na obra de Carlos Alberto Soffredini (*Hoje é dia de Maria*) e de Ariano Suassuna (*A Pedra do Reino*). Para o intuito desse capítulo, que é reconhecer a restauração da narrativa na mudança de uma linguagem à outra, iremos discorrer sobre aspectos de seus filmes longa-metragem, na medida em que percebemos que ali existe uma clara tentativa dessa transposição. Um dos títulos, inclusive, tem a palavra “narradores” no nome.

É preciso reconhecer as diferenças entre as linguagens, entre o cinema e o teatro, para que o tal deslocamento da narrativa não se torne algo tão óbvio. Mesmo porque algumas dessas diferenças, logo de início, se apresentam como óbvias, de fato.

No nosso caso, além do sistema de signos específicos implicados nas particularidades de cada linguagem, há também o dispositivo cinematográfico, tecnológico, que imprimirá características muito distintas no modo da produção de uma

ENTREVISTA COM LUÍS ALBERTO DE ABREU

sobre o filme *Narradores de Javé*, realizada em São Paulo, dia 05 de julho de 2012

(transcrição de arquivo em áudio)

“Somos desclassificados”

Lucienne – Gostaria de começar a reposicionar suas questões quanto ao teatro em seu trabalho com cinema e audiovisual. Se formos pensar na restauração da narrativa no teatro, como você a propõe em suas peças e também em seu ensaio *A Restauração da Narrativa*, a palavra dita na cena teatral pode estar a serviço da imaginação do espectador. Ou seja: a fala no teatro pode fazer o espectador imaginar, ir para além da representação, do que ele está vendo, pode fazê-lo visitar seu próprio imaginário, no momento da cena. Como podemos fazer a transposição desse seu desejo no cinema, o caso dos *Narradores de Javé*, por exemplo? Como fazer a transposição do teu interesse pela narrativa numa outra linguagem que já pressupõe a imagem?

Abreu – Para mim, essa é uma questão. A imagem, no cinema, tem que ser uma imagem muito cheia. Ela não pode ser uma imagem cotidiana. Se for cotidiana, tem que ter algum

obra. Assim, não se trata de uma simples classificação de uma ou outra linguagem, mas de entender seu funcionamento naquilo que nos interessa, que é a narrativa quem vem do teatro – no contato direto do ator narrador com seu público – para o cinema, cujo aparato não pode ignorar o modo de captação das imagens e o procedimento de montagem, que faz escolhas bastante definitivas para a maneira como a narrativa chegará no espectador.

Da mesma maneira é preciso reconhecer o contorno do que é narrativa para este trabalho. Dependendo do modelo de análise do cinema, mais próxima da semiologia ou da linguística, a narrativa pode estar mais ou menos relacionada a uma dimensão cronológica causal das imagens como se apresentam, mais ou menos interessada no sujeito receptor ou ainda passível de ser analisada como criadora dos sentidos do filme. Usarei aqui uma acepção mais restrita, que vem, assim como Abreu, do teatro, nomeando narrativa àquilo que estaria diretamente ligado à ação de um narrador, ou ainda a capacidade dos elementos em configurar aquilo que não é visto, ou seja, a capacidade que as imagens têm de configurar outras para além de si mesmas, invocando, segundo quer Abreu, uma postura do espectador que não só exige que ele seja ativo mas que ofereça em troca o prazer da *co-autoria* ou ainda *co-imaginação*.

Talvez seja mais simples e direto tratar desse recorte na sequência dos deslocamentos da narrativa de Abreu, tal qual delineados nesta tese. Se fôssemos

sentido, exatamente para não ser uma imagem presa, uma imagem trivial. Você veja: são imagens que a gente está acostumado a ver constantemente, que povoam todo o dia e não têm sentido nenhum. Imagens semelhantes a essas não vão ter função nenhuma. No cinema, a imagem tem que ser sintética.

Embora *Narradores de Javé* seja um filme que tenha muito texto, em cinema eu gosto de trabalhar com o menos de texto possível. Justamente para as imagens “dizerem coisas”. Acho que, num cinema de imagem sintéticas, extremamente elaboradas, num cinema de imagens cheias, elas cumprem um pouco a função do que seria a narrativa dentro da cabeça do espectador. Ou seja, a imagem no cinema que gera outras imagens no público. Existem alguns filmes, por exemplo, em que ele simplesmente segue a história. E então, você sai do cinema e tem a história na cabeça. Talvez você não tenha as imagens, porque as imagens são muito triviais, mas a história você tem. Mas existem filmes em que as imagens são inesquecíveis. Por serem tão plenas, tão vigorosas, elas continuam ainda reverberando na minha cabeça. Eu não sei porque, mas elas cumprem exatamente a função que cumpre a narrativa, que mexe com a imaginação do espectador.

analisar a narrativa de Abreu tendo em conta parâmetros mais ligados à teoria do cinema ou da comunicação, referindo-se aos filmes de um maneira isolada em sua trajetória, poderíamos alcançar outras discussões a que esse trabalho não se propõe. Como exemplo de onde poderia ir tal discussão, aqui está uma formulação de questões numa dissertação de mestrado sobre *Narradores de Javé*, em outra área de pesquisa:

“Quando *Narradores de Javé* traz à cena personagens que, em certa medida, possuem a função de uma voz articuladora da narrativa, ou seja, assumem papéis de narradores que retomam a performance como forma de atualizar a matéria narrada, o filme parece brincar com a impossibilidade de tal situação acontecer em relação ao cinema. O filme conta uma história, possui um narrador que a ordena e que delega parte da narração a vários narradores-personagens, mas sempre haverá a impossibilidade de uma situação comunicativa compartilhada via performance entre ele e os espectadores. Assim, o que pretendeu o filme ao retomar esse arcaísmo e brincar com essa impossibilidade? Por que retomar os narradores da tradição oral para contar uma história aos espectadores?”³

³ FONSECA, Luciana Amormino. **O jogo dos vestígios: narrador, experiência e memória a partir de *Narradores de Javé***. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Lucienne – Então é uma espécie de narrativa às avessas.

Abreu – A imagem não é só aquilo que se vê. Ela está ligada a tantos outros elementos que a gente sempre volta a ela. Eu citaria um cineasta que tem esta potência: Tarkovsky. Seus filmes têm algumas imagens que são tão complexas e tão belas que não se esgotam em si mesmas. Eu sei que lá tem fogo, que está atrás do espelho, que tem um menino... mas não é só isso. É uma imagem que provoca a minha imaginação. Uma imagem que sempre me puxa... Quando o cinema tem este nível de imagens, vai cumprir a função de agitar a minha imaginação.

Lucienne – Interessa a você mais a função da narrativa do que mantê-la no cinema como texto, como fala?

Abreu – Ah, sim. Eu acho que existe uma dimensão importante de manter a narrativa ali, se for o caso. Mas a imagem em si diz coisas. Ela é independente da historinha de onde se narra.

A trajetória de Abreu, como quer este trabalho, se dá no deslocamento de sua narrativa, que necessariamente veio do teatro. Para Patrice Pavis,

“O teatro tende à simplificação, à minimalização, à redução fundamental de uma troca direta entre ator e espectador. O meio de comunicação, ao contrário, tende a complicar-se e sofisticar-se graças ao avanço tecnológico; ele é, por natureza, reproduzível e multiplicável ao infinito. Inserido nas práticas tecnológicas, mas também culturais e ideológicas, num processo de informação ou desinformação, o meio de comunicação multiplica sem dificuldade o número de seus espectadores, tornando-se acessível a um público potencialmente infinito. Num teatro, para que a relação teatral se estabeleça, a encenação não deve ultrapassar um número limitado de espectadores e de representações, pois o teatro, quando repetido demais, degrada-se, ou, quando muito, vira outro. Assim o teatro é, ‘por essência’ (por causa do seu modo ideal de recepção), uma arte de alcance limitado.”⁴

Também para Pavis, assim como para Abreu, o número de espectadores é uma grande diferença entre o teatro e o cinema. São outras as diferenças, ainda: a

⁴ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. Página 237.

Lucienne – Em *Narradores de Javé* há uma dupla questão narrativa, digamos assim. Porque os personagens são narradores, mesmo. Vemos o narrador e a imagem do que ele narra, sendo “criada”, aparecendo no filme no exato momento em que ele lembra dela.

Abreu – Sim, no momento que ele lembra, imagens completamente dissonantes com as do outro narrador. Nada casa, nada combina. A história não tem um sentido único, porque não tem que ter um sentido único. A gente discutia muito isso, durante a feitura do roteiro (com a diretora Eliane Caffé), que a história escrita determina o fato. E porque está escrito, a gente tem que se ater à escrita daquele fato. Já na história oral, não. A história oral se atém ao narrador. E o narrador que narra o fato tem tanta propriedade e tanta credibilidade quanto o outro sujeito que narra o mesmo fato de outra forma.

Lucienne – A história, o relato histórico, nunca é imune a quem o faz. O material está pleno de quem o fez.

Abreu – É exatamente isso. Na imaginação não existem coisas fixas. O narrador provoca a imaginação, ou seja, o que ele narra não é fixo, não é só aquilo. Quem ouve está vendo

maneira do ator interpretar; o *status* do corpo humano, tanto do espectador como do ator, nessa diferença; a importância dada ao texto e à fala, mais definitiva no teatro, mais composicional com outros elementos igualmente fortes no audiovisual; o papel significativo do uso de música, em um e outro caso; as consequências das “falhas”, no momento em que a imagem é captada ou a cena, realizada; a possibilidade de manipulação dos elementos com determinado fim; a ideia de ambientação e cenário; e a discussão entre real e fictício.

Assim como nos deteremos na questão da narratividade, não nos interessa afirmar o que o cinema é, ou o que o teatro é, dado que, sobretudo na contemporaneidade, as misturas são cada vez mais presentes e nos interessa mais dizer daquilo que o cinema e o teatro apresentam no caso específico deste trabalho. Fiquemos com a definição que faz Ismail Xavier:

“o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato da linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.”⁵

⁵ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Página 14.

aquilo que o narrador está narrando e está vendo uma série de outras coisas, ou vendo de acordo com a sua própria vivência.

Lucienne – O filme explicita isso, essa condição do fato narrado.

Abreu – Mas algumas narrativas cinematográficas, de imagens, também cumprem este mesmo papel, cenas que suscitam em mim outras imaginações.

Lucienne – Este interesse com a narrativa e os narradores era um interesse seu que a Eliane Caffé “comprou” ou este era um interesse dela também?

Abreu – Este era um interesse dela também. Havia este interesse dela com relação à coisa fechada da história escrita e à versatilidade da história oral. Nós discutimos muito sobre isso. E é engraçado, porque o ponto de partida – depois isso avançou muito – foi um texto teatral que eu já tinha, *O Homem Imortal* (1990). Era a história de um homem, sobre quem havia notícias de que ele tinha existido, feito alguma coisa e tal. As pessoas tinham versões as mais diferentes possíveis sobre este homem, e nunca se chegava a uma conclusão. E

Assim, nos interessa olhar para a ideia de narrativa que vem, no caso de Abreu, do teatro, e, antes, da oralidade, e que chega ao cinema por essa via, tentando manter ao menos parte de seus interesses, não nos detendo demasiadamente no que sofre com a mudança de linguagem para além desses princípios.

É claro que seus parceiros, tanto Luiz Fernando Carvalho como Eliane Caffé, têm em Abreu exatamente aquilo que ele traz quanto à narratividade e aos interesses por temas e tipos populares brasileiros. Portanto, também tais interesses já se fazem início do trabalho e do encontro entre eles.

Numa entrevista de 2012, Abreu afirma: *“A imagem, no cinema, tem que ser uma imagem muito cheia. Ela não pode ser uma imagem cotidiana. Se for cotidiana, tem que ter algum sentido, exatamente para não ser uma imagem presa, uma imagem trivial.”*⁶

Se a principal afirmação de Abreu quanto a levar a narrativa para o cinema o direciona à procura da “imagem cheia”, a linguagem cinematográfica é um bom terreno. O cinema, desde os princípios, falando aqui dos trabalhos de Georges Méliès e das experiências do russo Kulechov, consegue oferecer um campo de visão que se refere a algo maior e fora dele, maior do que aquilo que é visto na tela. Assim, embora o que esteja

⁶ Entrevista com Luís Alberto de Abreu sobre o filme *Narradores de Javé*, realizada por Lucienne Guedes em São Paulo, dia 05 de julho de 2012. Arquivo pessoal, em áudio.

isso, de uma certa forma, está presente nos *Narradores de Javé*. Eu me lembro que a Lili colocava muito esta questão sim, da história escrita, ou seja: do fato narrado na escrita e do fato narrado oralmente. Oralmente, nunca tem uma versão única.

Cinema é isso. O cuidado, o trato com a imagem pode gerar outras imagens na cabeça do público. E há também o som no cinema, que infelizmente é muito pouco trabalhado, mas o som cumpre uma função muito importante.

Lucienne – Música, voz *over*, ruído...

Abreu – Tudo isso. A massa sonora de um filme agita muito a imaginação. Às vezes, só ouvindo o ruído de passos você já começa a colocar na cabeça se é um passo feminino ou masculino..., percebe? Há um processo de imaginação. O cinema também o tem, o cinema é audiovisual. Só que, da maneira como é trabalhado hoje, é fundamentalmente visual; se esquece muito do áudio, dessa massa sonora extremamente sugestiva, que cumpre o papel de um narrador também.

Lucienne – No filme há uma cena, que é construída com as imagens da lembrança do personagem Firmino, cujo tratamento sonoro é assustador. Falo do som que acompanha a

no quadro seja um close do rosto do personagem Arthur (para usar exemplo de um filme com roteiro de Abreu, *O sol do meio dia*), visto de dentro de um carro que se desloca, abre-se a configuração de um caminho sendo feito para um lugar não muito distante, mas que no entanto precisa da imaginação do espectador para sua configuração, já que não é possível identificar as imagens de fora com nitidez. Arthur está visivelmente tocado, e o fica cada vez mais, à medida em que seu destino se aproxima: o mundo inicial de onde parte sua trajetória já está configurado, relacionando-a ativamente à memória daquele lugar rural, na primeira sequência de cenas, sem que nenhuma palavra tenha sido dita ou nenhuma explicação tenha sido dada.

O cinema e o teatro não se distinguirão pelo estado passivo ou ativo do espectador, necessariamente. É possível pensar na passividade do espectador nos dois contextos, ou, exatamente ao contrário, quando a formulação crítica do espectador, ou a imaginação, ou ainda sua percepção aguda, podem ser requeridas o tempo todo. A questão da narrativa para Abreu estará muito mais preocupada em conseguir ser efetivo em suas intenções em ambos os campos.

Quando admitimos tais coisas revelamos claramente uma valorização da obra de arte para além de seus resultados. Ao levantar tais questões, já valorizo aspectos intencionais dos artistas antes de realizar a obra, dou atenção não só à obra como fruição, ou como um formato “que funciona”, mas ressalto a capacidade do artista em engendrar

aparição da figura da Maria Dina, que é uma espécie de demônio, na lembrança dele. O uso do som, ali, é inesperado e impressionante, até porque muda o tempo da cena.

Abreu – Porque está ligado à figura dela, o som já está narrando. A altura do som, o volume, o tipo de som, tudo já está introduzindo, como se fosse uma narrativa, aquilo que vai aparecer. O cinema trabalha muito com isso.

Lucienne – E você já domina o uso dos sons na escritura do roteiro, de maneira plena?

Abreu – Que nada. Só depois de ver é que a gente vai saber de fato o que foi feito, não é? A gente segue, é engraçado. A gente fica se debruçando sobre a criação e, às vezes, é meio esquisito, porque vai por caminhos que não têm controle, mas que fazem sentido. Depois, mais tarde, a gente vê e diz: “olha que interessante o que eu fiz lá, eu não sabia que eu tinha feito aquilo”. Na criação não é o domínio do racional, não mesmo.

no modo de fazer aquilo que vislumbra antes mesmo de fazer. Estou, portanto, a aproximar um modelo de análise que serviria tanto ao teatro como ao cinema, e também às artes plásticas e à literatura. Entendo que isso talvez possa reduzir as questões relativas às particularidades técnicas e tecnológicas do cinema, por exemplo, mas pode permitir que consiga realizar uma passagem de uma linguagem à outra.

Assim sendo, o que fazemos aqui com a questão da personagem? O cinema de inclinação dramática tem na identificação com a personagem aquilo que joga o espectador para dentro daquele mundo, que o coloca no meio de um diálogo campo/contra campo, por exemplo. É através de um ou de outro posicionamento da câmera que o espectador poderá se distanciar ou mesclar sua percepção à da personagem, vendo as coisas “como ela viu”, sentindo a pulsação do som como se fosse seu próprio batimento cardíaco. A sala de projeção, escurecida, vai facilitar essa identificação ainda mais.

Assim como a noção épica do teatro numa perspectiva dialética, sobretudo aquela desenvolvida por B. Brecht, faz um enorme esforço para explicitar do que o teatro é feito, construindo descontinuidades, interrupções e distanciamentos, no cinema, embora sobre suporte diferente, também existem artistas que estarão interessados em explicitar o dispositivo tecnológico como montagem, e, portanto, matéria que manipula, que expõe procedimentos de maneira crítica. Ismail Xavier vai dizer que a montagem é o momento

Lucienne – Não é “controle” do material.

Abreu – Não é um controle. As coisas vão se encaixando. “Só podia se encaixar ali, é lógico. Mas como é que pode?, eu não sabia esta geometria antes, deu isso aí”. É próprio do processo de criação esse tipo de pensamento.

Lucienne – Não é diferente do teatro.

Abreu – Não é diferente, mesmo. Eu estava agora mesmo no ensaio (com a Cia. Balagan, dirigida por Maria Thaís Lima Santos, no processo de criação da peça *A Recusa*) e disse assim, na discussão depois de ver as cenas feitas pelos atores: “Gozado, né?, essa narrativa da cena que eu fiz – agora é que estou entendendo!” Só depois é que entendi a narrativa, os caminhos dela, porque a coisa em processo é assim, é uma coisa muito esquisita. Não é tão racional, tão pensado, não. De repente eu vejo a geometria que organiza o material e falo: “meu deus, que coisa complexa eu fiz”. Eu, não! Eu não sei quem foi que fez aquilo, mas a minha mão estava ali.

da “perda da inocência” do cinema⁷. A partir da atitude diante da configuração das descontinuidades na montagem das cenas anteriormente captadas o “efeito janela” pode configurar no espectador identificado uma espécie de noção de duplo do mundo real, ou então configurar claramente o dispositivo cinematográfico, atirando a outros lados essa noção da identificação, requerendo outra atividade do espectador.

Nos três filmes com roteiro de Abreu de que falaremos aqui, não se prescinde da noção de identificação. Por mais que, principalmente em *Narradores de Javé*, haja uma curiosa descontinuidade, produzida pelo que a diretora Elaine Caffé chamou de “caixas” narrativas, como veremos mais adiante, ainda é no personagem e em sua trajetória fabular, com impulso de desfecho, que o filme se estrutura.

Por outro lado – com a opção pelos tipos cômicos de *Narradores de Javé* ou pela fábula com claras feições arcaicas, no caso de *Kenoma* – a noção de identificação se dará de uma forma mais suave, não mediada pela exposição do funcionamento cinematográfico mas pelos personagens, que levam o espectador a campos diferentes da realidade cotidiana por se aproximarem de arquétipos, muito embora seja diferente com *O sol do meio dia*.

⁷ Entrevista com Luís Alberto de Abreu sobre o filme *Narradores de Javé*, realizada por Lucienne Guedes em São Paulo, dia 05 de julho de 2012. Arquivo pessoal, em áudio. Página 24.

Lucienne – A Eliane Caffé chama os planos narrativos do filme de *caixas*. A *primeira caixa* seria o personagem Zaqueu no bar com as pessoas, já com a cidade alagada, contando o que aconteceu, num momento mais perto do nosso presente. A *segunda caixa* seria a história em si, o problema vivido por aquela comunidade prestes a submergir, que se esforça por anotar suas narrativas sobre a fundação do vilarejo. E a *terceira caixa* é o plano da representação das narrativas deles. Quando é que surgiu, na construção do roteiro, a ideia de mostrar em imagens a narração dos narradores? Foi logo no início?

Abreu – Sim, logo no início. Porque senão a gente ia fazer uma coisa mais teatral, quando o sujeito chega lá e narra as histórias. Isso, para o cinema, é complicado. A imagem é uma coisa forte no cinema, e então isso veio naturalmente. Foi a linguagem cinematográfica que pediu a representação dessas narrações, a composição delas.

Lucienne – A respeito do tema: podemos dizer que havia uma motivação para fazer este filme, e não outro? Existia algum interesse específico naquele vilarejo onde filmaram, no tema do alagamento para a construção de usina hidrelétrica, para além da realização do filme? Pergunto da motivação mesmo, já que hoje ele colabora na discussão sobre Belo Monte e também a área indígena na bacia do rio Teles Pires, onde deverão ser construídas usinas.

De um lado, o cinema: uma linguagem épica, porque feita de imagens e de montagem, com alta carga dramática de identificação com os personagens em direção à tensão de um desfecho, ou com estados líricos diante da sensibilidade da luz e das paisagens, ou ainda suscitado a capacidade crítica pela demonstração de processos de montagem, uso de locações reais, não-atores e temáticas sociais. De outro lado, o teatro narrativo: uma linguagem dramática, porque realizada ao vivo, com alta carga épica em sua narratividade, necessitando do distanciamento imaginativo e talvez crítico do espectador.

Quais os pontos de convergência entre a narrativa de Abreu no cinema e no teatro? Uma das possibilidades seria valorizar, aqui, essa ideia do campo de visão, da possibilidade de que uma parte fale pelo todo. Assim, se no seu teatro Abreu vai privilegiar o uso das narrativas que configuram imagens, de personagens que buscam na memória e encontram, na tentativa de lembrar, a ação simultânea de seu público, no cinema Abreu vai procurar configurar como roteirista o que ele chama de “imagem cheia”.

De maneira semelhante ao efeito que quer com a narrativa oral, a “imagem cheia” estaria a serviço de ativar esse campo de visão ampliado. A “imagem cheia” parece procurar maneiras de fazer com que a ação do ator remeta a tantas outras coisas que será necessário que o espectador imagine, com sua própria sensibilidade e memória, até onde aquela ação pode chegar.

Abreu – Em princípio, não havia. O processo começa do mais básico possível: a gente quer fazer um filme, se encontra e começa a discutir que filme vai fazer. No trabalho com a Lili isso acontece muito, passamos por muita coisa. E algumas coisas vão aderindo. Uma das coisas, por exemplo, de que falei, essa peça *O Homem Imortal*, com aqueles narradores todos: ela ficou, aderiu ao processo do filme. O interesse por aquele universo talvez já existisse para a Lili quando fizemos *Kenoma*, que foi feito em Minas Gerais. Foi ali que surgiu a ideia de entrevistar pessoas, narradores, esta coisa toda. Mas o tema veio vindo aos poucos. Um fato dos que geraram esta vontade foi o caso do personagem Antonio Biá, aquele que trabalhava no correio. Esta é uma história verídica, lá de um lugarzinho perdido de Minas. O “cara” estava sendo mandado embora do correio, porque a agência não tinha movimento, e então ele pensou assim: “Como é que eu garanto o meu emprego?”. E foi mandando carta pra todo mundo, e recebendo, e pedindo pra mandar carta pra ele de volta...

Estamos considerando aqui aquilo que o cinema, ainda na instância do roteiro, consegue configurar como atitude criativa. A captação das imagens, incluindo aí a direção de fotografia, e a posterior montagem serão muito mais definitivas no resultado do que o alcance que o roteiro pode ter, sendo ele mais potência indicativa do que certeza de resultado. Isso também acontece com o teatro, sobretudo a partir da noção de teatralidade, cujo texto é apenas um dos elementos suporte para a noção de dramaturgia do espetáculo como um todo. Mas, ainda assim, o roteiro cinematográfico sofrerá de maneira mais definitiva a configuração dada pelo aparato, já em sua própria natureza. Ao olhar para os filmes com roteiro de Abreu, será necessário guardar os devidos limites entre os pressupostos do roteirista e o efeito conseguido com o filme, o que seria menos agudo no caso do roteirista e diretor serem a mesma pessoa. Assim, não se trata de realizar uma análise baseada na montagem do filme, mas de reconhecer ali potências que poderiam já estar no pensamento do roteirista, dado que, nos três casos analisados, a diretora Eliane Caffé divide a assinatura do roteiro com Abreu.

KENOMA (1998)

Logo de início o filme abre apontando, pela sonoridade, seu universo cultural, com música de rabeca e violão. Isso vai ser reforçado na sequência, sugerindo os

Lucienne – E movimentou o correio...

Abreu – Movimentou, e ele manteve o emprego, o correio não fechou. Foi então que começamos a criar o personagem, colocar no filme este personagem muito sacana, que ele começou a sacanear toda a cidade, mentia, fazia fofoca... e criamos o Antonio Biá. Este fato do correio, deste agente do correio, a gente já tinha, no início. A gente até conheceu a figura, que se chama Pedro Cordeiro. Este fato se juntou a outros. A Lili traz um elemento de lá, eu trago um elemento de cá, e fomos juntando. Eu não sei exatamente como o tema dos alagamentos veio, mas era um tema muito palpitante na época.

Lucienne – Vocês realizaram entrevistas, não foi?

Abreu – Sim, a partir daí a gente foi fazer a viagem para entrevistar. Fomos até o Vale do Rio Doce, onde infelizmente agora já foi feita a barragem. A gente entrevistou as pessoas de lá e era muito, muito interessante. Era uma única cidade cortada ao meio pelo rio. De um lado estavam os descendentes de italianos, do outro lado os descendentes de

arcaísmos que o filme traz: uma cidadezinha, pequeno povoado, uma vila rural brasileira no meio do nada, onde o tempo histórico parece totalmente relativizado: não é antigo, aquele tempo, mas um presente arcaico. Isso se configura pelo contraponto da chegada de um moço da cidade, que veste roupas de cidade, que vem de carona (o personagem Jonas, interpretado por Enrique Diaz). Somados à sonoridade inicial, alguns planos gerais fazem ver o ambiente e as condições sociais. Ninguém fala nenhuma palavra até os cinco primeiros minutos do filme.

Ao menos nessa parte inicial, é mais forte aquilo que não se diz, ou seja, aquilo que é sugerido pelas poucas palavras dos personagens, o que obriga o espectador a trabalhar completando a pouca informação, que não aparece facilitada.

A situação central do filme se apresenta com o personagem Lineu (interpretado pelo ator José Dumont) trazido para o bar do lugarejo, desfalecido por conta de uma queda perigosa. O personagem Gerônimo (Jonas Bloch) apresenta toda a situação em somente duas falas curtas: quer que Lineu saia do moinho dele, se não quiser acabar consigo mesmo antes de sair. Até já se pode saber que Lineu deve ser um homem teimoso, porque Tira (personagem interpretada por Mariana Lima) indica isso, sem afirmar explicitamente, quando fala “Diz isso a ele!”. Numa pequena ação sobre o troco mísero do valor pago pelo café, Gerônimo deixa muito claro a Jonas quem é que manda naquele lugar.

alemães, mas todo mundo brasileiro. Havia um sujeito lá, loiro, de olho azul, bávaro mesmo, de cabelo todo espetado, mas quando abria a boca era um mineirinho... é muito engraçado, muito engraçado. Foi muito legal, isso.

Lucienne – E quando vocês chegavam nestes lugares, que pergunta faziam? Ou não faziam pergunta nenhuma?

Abreu – A gente procurava as pessoas. Em geral num bar. A gente pede uma cerveja, começa a falar, conta sobre o que a gente tá fazendo e tal, e alguém diz “ah, tem um fulano ali que tem um monte de história, vai contar um monte de história pra você”, ou ele mesmo começa a contar, e por aí vai... É muito natural. As pessoas são narradoras, têm muita história para narrar. Nós aproveitamos muito, algumas personagens, narrativas. O personagem do filho que atira, no filme, é um desses casos; ele era um dos sujeitos que encontramos na viagem. Nessa viagem pelo Vale do Rio Doce eu fui; houve outra em outro lugar que eu não fui, mas a Lili foi. E era uma coisa impressionante: mesmo depois de muito tempo que o lugar foi alagado, depois que construíram uma outra cidade pra eles, uma cidade organizada, esse negócio todo, a cidade ficava vazia porque o

Depois acontece ainda mais outra cena em que será necessário “completar” o que é mostrado, já que a situação não está explicada na totalidade, configurada como um salto na narrativa, mas não só um salto de tempo. Não sabemos o que nem porque aconteceu de Jonas estar seminu e atirado na areia da margem de um rio, tendo perdido todas as suas coisas, inclusive seus sapatos. É absolutamente necessário que o espectador passe a conjecturar possibilidades sobre o que aconteceu, inclusive já procurando quem fez aquilo, com base nos personagens que já foram apresentados.

O filme é predominantemente uma produção dentro do trinômio “decupagem/montagem clássica, naturalismo, mecanismos de identificação”, de inclinação naturalista, usando as palavras de Ismail Xavier para designar uma obra que não explicita o aparato cinematográfico e prefere o caminho da identificação com os personagens, de maneira a configurar uma “transparência”.⁸

A sonorização é composta de longos períodos de silêncio entrecortados com poucos sons que fazem incidir características do local da cena, ou seja: vento, pequenos ruídos de insetos, uma roda enferrujada, o motor de um caminhão. As duas únicas vezes em que aparece música por sobre a cena, composta e tocada pelo grupo Uakti, se configura ou um clima romântico entre Tira e Jonas ou um campo onírico (este mais ao

⁸ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008, capítulos II e III, páginas 27-65.

peçoal se reunia lá no lugar de antes e ficava às margens da antiga cidade, alagada. Toda tardezinha eles iam para lá e ficavam olhando. Esse contato com a realidade foi muito importante no processo do filme.

Lucienne – E vocês foram com câmara, gravador?

Abreu – Sim, o Cao Guimarães levou uma câmara, filmou algumas coisas. Mas a gente ia mesmo era pra entrevistar. O gravador a gente nem levou, não era pra registrar. Os depoimentos sobre a inundaçaõ, que estão no filme, eram das pessoas que estavam lá. Os velhinhos chegavam até nós, os descendentes de alemães principalmente, chegavam chorando. Começavam a falar sobre a possibilidade de inundaçaõ das terras deles e as lágrimas começavam a cair. Muitos velhinhos morreram de ataque do coração, só de ver a ameaça. Isso é muito importante, porque nos joga além da história. Não interessa a história. Uma imagem tem que ser cheia. Se uma pessoa está falando, é com propriedade que tem que falar.

A Lili conseguiu uma coisa muito legal no depoimento das pessoas, já no local de filmagem (Gameleira). Ela ficou três meses trabalhando lá. Não tinha questão nenhuma de

final, quando o personagem Lineu parece ter uma visão, ao observar um balão ascendendo ao céu). Nas outras vezes em que algo que não seja ruído aparece, são melodias insinuadas por dois violeiros, que estão diretamente nas cenas em questão; portanto, são também ambientações. Existe, portanto, quanto à sonoridade, um esforço para ficar numa esfera do que pareça a “realidade” daquela cena, muito embora tanto silêncio tenha sua própria personalidade na composição da linguagem do filme, elevando a imagem captada à uma “dureza”.

O ponto de vista predominante é o do personagem Jonas. Ele é o forasteiro, o que não pertence àquele lugar nem tampouco será elemento de mudança. Seu olhar ignorante para aquelas situações serve muito bem à ação do filme em desvendar e descobrir o que está acontecendo ali, já que as explicações, sobretudo no início do filme, são poucas. Contraditoriamente, são muitas as sequências que apontam o desenvolvimento do filme tendo como interesse principal a história de Lineu, e não a de Jonas.

Lineu é um personagem que busca incessantemente e obsessivamente, no meio daquele “nada” que é o lugarejo de Kenoma, inventar e fazer funcionar seu projeto de moto perpétuo, uma máquina que geraria energia de maneira ininterrupta. Se a história parece ser a dele, o filme é construído preponderantemente pelos olhos de Jonas, aliás um personagem que praticamente não “é”, na medida em que nada se sabe

inundação ali, mas as pessoas do lugar incorporaram o problema e se tornaram narradoras mesmo, neste sentido. Aquilo, no filme, não é um figurante. Aquelas mulheres que falam..., a força com que falam aquelas mulheres é força de narrador.

Lucienne – Mesmo tendo mudado o assunto delas.

Abreu – Mas não tem problema. A força daquela mulher é a do narrador. Porque aquela narradora incorporou o assunto como se fosse dela. Ela disse: “você não podem, porque é onde está enterrado o meu filho, como vocês vão tirar de lá o meu filho, e pra onde vão os ossos dele?” Aquilo era dela, embora não fosse. Ela não tinha nenhum filho enterrado, entende? Mas ela pode narrar. Então, a imagem dela está muito “carregada”. É essa imagem carregada que acho que o cinema deve ter; é a imagem que nos prende, que cumpre o papel de narrativa, que mexe com a minha imaginação.

e quase nada se desenvolve com ele nem através de sua ação, a não ser uma sugestão de paixão pela mocinha Tira, que não se efetiva, e lampejos de cumplicidade no projeto de Lineu, muito mais movidos pela necessidade deste do que empenho daquele, salvo nas cenas finais.

“Imagens cheias” acabam por se configurar no filme, mas principalmente pelo roteiro se aproximar de uma ideia arquetípica, e nesse sentido acaba por se distanciar um pouco do naturalismo, digamos assim, sem contexto histórico explícito, levando-nos a uma possível análise semiológica. Isso é alcançado não por artifícios de captação das imagens ou da montagem, mas pela escolha de abordagem do roteiro e pelas características das personagens. Embora se saiba que o filme se passa numa época como a nossa, são vários os elementos dispostos de forma a revelar quase uma Idade Média perdida no meio do sertão brasileiro. Num tempo e espaço distanciados como esses, é possível levar a percepção através de imagens que parecem pertencer a um tempo “de sempre”, de homens e mulheres como os “de sempre”. Não é à toa que a roupa de Lineu, o cientista artesão obsessivo, remete diretamente a um tempo antigo; suas costuras não são notadas, e um capuz completa o desenho que bem poderia sugerir uma roupa de época muito remota. Assim também outros personagens e outras ações: há uma mulher estranha, que costura e veste peles, que está sempre à espreita dos personagens como uma aparição de olhos grandes e abertos, uma alma de outro mundo

Lucienne – E esta mistura de gente que não é ator com ator, no mesmo filme? O que pensa disso?

Abreu – Eu acho muito bom. Acho que o cinema é muito diferente do teatro. O teatro é uma convenção. O teatro precisa de gente trabalhando que entenda este processo, que entenda que ali é convenção, que ali nada é real, e que a sua função é, a partir destes elementos, transportar a imaginação do público para coisas que sejam reais. Para que o público sinta como real. E então, a figura do ator é importante, uma pessoa preparada para este processo. Agora: no cinema, não. O cinema não precisa disso, ele é só imagem. Como a gente vai organizar estas imagens é que vai construir o sentido do filme. No teatro, quem dá o sentido é o ator. No cinema, isso não é necessário. Uma pessoa que está indo para lá, caminhando, pode estar caminhando para a casa dela; mas eu posso dar sentido de uma despedida final. Depende da maneira como organizo estas imagens. Então, a pessoa que caminha não precisa ter consciência do papel dela, não precisa compor um personagem; ela só precisa andar, ir embora.

que distribui oráculos aos habitantes daquele lugar. Há também o personagem Gerônimo (Jonas Bloch), arquétipo do poderoso que em tudo manda, também ele visionário que quer construir e edificar uma cidade no meio do nada por meio de suas próprias forças, deliberação e controle de tudo e todos.

Também o personagem Pedro (interpretado por Matheus Nachtergaele) é arquetípico, talvez o mais explícito de todos, não sei se por obra do roteiro ou pela forma cinematográfica que imprime com sua interpretação.⁹ Com um gestual bastante formal, distante da ideia mais naturalista que imprimem, como exemplo, Mariana Lima e Enrique Diaz, Matheus trabalha num registro exagerado, ainda mais composto que José Dumont. Seu personagem, de maneira semelhante a um *Brighella* da *Commedia Dell'Arte*, sempre está comendo ou atrás de comida, quase sempre inoportuno, um gatuno que serve claramente a um patrão, o que exige, por vezes, muitas atitudes dissimuladas para com o restante dos personagens. É um tipo não confiável, embora simpático, mesquinho, ainda que passível de transformação, e ambicioso, com ares de bufão, muitas vezes.

⁹ Pedro Maciel Guimarães desenvolve uma teoria do ator como forma fílmica, discorrendo sobre Matheus Nachtergaele em GUIMARAES, Pedro Maciel. **O caipira e o travesti**: O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele. São Paulo: Revista Significação, no. 37, ano 39, 2012.

Lucienne – Nos extras do DVD de *Narradores de Javé* há vários depoimentos das pessoas de Gameleira. O fato de o filme estar acontecendo ali mudou a vida de muitas delas, segundo as falas. Há até um depoimento da diretora de arte, se não me engano, que diz que a equipe passou três semanas limpando a cidade para fazer o filme, ou seja, houve uma mão que tirou a realidade daquele lugar, tal como era, para servir ao filme. E então uma moradora disse: “nem mesmo a gente sabia que estava sujo”. Com o filme indo àquela cidade, tratar de um problema de consciência social, de um assunto sobre o qual as pessoas precisavam se mexer em prol de algo, eles aprenderam que podiam fazer algo de fato. Em depoimento para os extras também, outra senhora fala: “agora eu sou uma pessoa da sociedade, por ter feito o filme; eu faço parte, estou no meio da sociedade”. O que você pensa disso, Abreu? O quanto há, numa filmagem como essa, de interferência na vida dessas pessoas?

Abreu – É uma interferência. De qualquer maneira, é uma interferência. A gente interfere, não tem como. Dependendo de como é feita, pode ser positiva ou negativa. Lá, por exemplo, não foi uma coisa imposta. Nós não dissemos “vamos chegar aqui, vamos fazer seleção pra quem quer brilhar aqui, quem quer ser artista”.

Tais personagens que se aproximam, portanto, dos tipos e arquétipos, promovem certa distância da identificação direta com o espectador:

“O ‘tipo’ pela sua ação e pela sua representação do mundo define as ‘possibilidades concretas’ e a ‘consciência possível’ (usando uma noção de Lucien Goldman) próprias ao grupo ou à classe social a que ele pertence. E, portanto, revela o que há de essencial no processo social que define o movimento do real. (...) O objetivo não é a descrição pelo amor ao detalhe isolado e à precisão, mas a inserção de cada episódio no movimento global que define o real (histórico) representado na obra ficcional.”¹⁰

E isso será diferente com as duas personagens que atuam num registro mais naturalista, assim como a configuração de seus personagens no roteiro: Tira, moça sonhadora e sensível, aprisionada num passado desconhecido do espectador, e Jonas, o forasteiro, que não tem motivos aparentes para sua peregrinação. Não é à toa que é entre os dois que uma possibilidade de relação amorosa se assoma.

¹⁰ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Página 60.

Lucienne – “Vamos fazer um teste”, por exemplo.

Abreu – Sim, “vamos fazer um teste, uma audição”. Não teve nada disso. Ali, vieram. A equipe chegou lá e se colocou junto das pessoas, e as pessoas vieram, veio quem quis. Houve mesmo uma relação, uma interferência altamente positiva, neste sentido. É por isso que o resultado vai além do filme. Porque se pôde transformar aquilo numa experiência para aquelas pessoas todas. É uma experiência de contato, de relação, para o pessoal do filme, para as pessoas de lá. O Zé Dumont (ator que faz o personagem Antonio Biá), por exemplo, cismou com uma branquinha, com uma mulher gordinha que fez um papel no filme. Ele provocava, começava a xingar, e ela ficava “doida da vida”, porque ela não tinha essa coisa do ator que sabe que aquilo é cena, que o ator é amigo. Ela não sabia disso, misturava tudo. Quer dizer, de algum modo ela sabia, porque toda vez ela entrava na dele, entrava na do Zé Dumont e começava. A Lili me disse que, acabada a cena, ele chegava, abraçava a mulher, daqui a pouco ela relaxava e sabia que era tudo uma encenação.

Algumas cenas conseguem se aproximar da narratividade da “imagem cheia” como quer Abreu, no sentido da imagem que gera outras imagens, ou ainda de imagens míticas, que dizem outras coisas além do que é visto, que conseguem alargar o campo de visão, digamos assim, para um campo de imaginação. Elas ocorrem sobretudo na primeira parte do filme. Exemplos disso são as longas sequências de tomadas da estrada empoeirada do início; um rio a ser transposto para chegar aonde se quer; um barqueiro que faz a travessia no escuro da noite; etc. Quando Jonas chega finalmente à pequena vila, depois de ter hesitado em fazer a travessia, descobre moradores calados, vistos parcialmente através de penumbras, tudo em silêncio; ele caminha como se adentrasse num lugar proibido, sugerido pela escuridão, pela quietude e pela pouca boa vontade de contato de quem mora ali. Na sequência do filme, outros arcaísmos e arquétipos irão se apresentando, como por exemplo o momento em que Jonas se olha na superfície da água como um Narciso, que movimenta um possível amor dentro de si. Ou então na cena em que Tira finalmente está pronta com seu vestido semelhante ao da fotografia tão cuidadosamente guardada: com sua única mala, parece que vai partir, sozinha, numa noite bem escura.

O nome do filme já configura essa dinâmica. Além de ser o nome estranho do pequeno povoado, *Kenoma* significa, ou quer significar, outras coisas. A palavra como título pode simbolizar seu significado do grego: um vazio potente que antecede o momento da

Lucienne – Então ela sabia.

Abreu – Ela sabia, mas toda vez caía na provocação dele. Ele fazia isso toda hora. Este tipo de interferência não foi impositiva. Foi um acordo de interferências. Isso foi muito rico. Eles ganharam coisas, a gente ganhou também. Muita coisa! O pessoal que esteve lá em Gameleira ganhou muito. Não é uma obra de gente que chega lá e quer fazer o filme. Sabe aquela coisa de antropólogo que fotografa, pega as histórias e vai embora? Não, foi uma coisa um pouco diferente, uma relação mesmo, uma experiência comum. A equipe ficou em Gameleira por um bom tempo. Depois fizeram a pré-estreia lá, as pessoas ficavam rindo, comentando o tempo inteiro do filme... foi um acontecimento muito legal, neste sentido.

Lucienne – E lá não teve nada de alagamento.

Abreu – Não, Gameleira continua lá.

criação. Mas configura sobretudo a ideia de vazio, muitas vezes multiplicado pelos silêncios e isolamento daquele mundo configurado como distância histórica e física do mundo contemporâneo.

NARRADORES DE JAVÉ (2003)

Em *Narradores de Javé*, novamente uma parceria de roteiro entre Luís Alberto de Abreu e Eliane Caffé, a questão do deslocamento da narrativa fica mais evidente, já que tornada motivo do próprio desenrolar da história e configurando o narrar como função principal das personagens. Aqui acontece algo semelhante às peças *Um dia ouvi a Lua* e *Memória das coisas*, na medida em que a própria fábula é a respeito de precisar narrar para que a obra se dê, aproximando tema e forma, digamos assim. Em *Narradores de Javé*, quase todas as personagens se tornarão narradores, forçosamente.

O enredo do filme ficcional trata de um pequeno povoado no sertão do Brasil, que teria em breve suas terras e casas alagadas pelas obras de construção de uma hidrelétrica. (Sabemos que a Javé fictícia teve sua locação num povoado real, em Gameleira, na Bahia, lugar de características semelhantes ao da história, com a participação de seus moradores no filme, inclusive.) Liderados por Zaqueu, uma espécie

Lucienne – No final do filme, a coisa toda não dá certo, digamos assim. O esforço dos personagens foi em vão, eles não conseguiram impedir o alagamento das terras. Vocês chegaram a pensar em outro final, que considerasse uma vitória? Por que optaram pela escrita de Antonio Biá não ser bem sucedida?

Abreu – Não dá pra compor uma escrita com toda a multiplicidade daqueles relatos. Não dá para o personagem do Zé Dumont. Não dá, cada um fala uma coisa, ele tenta organizar um pouco, tenta escrever uma história, mas não dá. Disso ele não tem culpa nenhuma, ele não é um vagabundo. Tudo bem, é um pouquinho vagabundo, mas ele tentou, não dá! Como é que vai colocar tudo aquilo num livro? Essa é a grande dificuldade. A escrita pertence às coisas permanentes, e só pode ser permanente uma coisa. Não existem duas coisas contrárias e permanentes, ao mesmo tempo. Uma inutilizaria a outra. Já na oralidade, é possível. O livro das memórias deles não foi escrito por causa disso.

Lucienne – A iniciativa estava equivocada?

Abreu – Aquilo não era uma demanda do vilarejo, do local. Era uma demanda do governo fazer uma juntada de documento, falando que o lugar é importante, como forma de talvez

de líder daquele lugar, os moradores tentam encontrar alguma saída para impedir que sua cidade desapareça sob as águas. Resolvem, então, organizar as narrativas orais sobre a fundação da cidade, transformar a riqueza da oralidade em texto escrito, “científico”, como eles dizem no filme. Talvez, então, o Estado possa entender que a cidade é patrimônio histórico, por sua memória, e impeça o alagamento.

A sinopse do filme parece uma tentativa quase didática das ideias de Abreu. Restaurando suas narrativas que estão dispersas e sem força, criando um imaginário que seja de fato pertencente a todos, aquela pequena cidade pode se ver como um corpo social e reconhecer seu destino comum e público. Tal ideia está presente até mesmo no final do filme: a verdadeira salvação da cidade será se reconhecer como comunidade, e seguir adiante, já que a tentativa de barrar as obras da represa não terá êxito.

O espectador vê, mais do que imagina, as imagens das narrativas ressuscitadas pelos moradores de Javé; vê como os narradores de Javé imaginam. Ao narrar suas histórias, elas “aparecem”; na medida em que os narradores vão se lembrando, as imagens vão se desenvolvendo como cenas. Para tanto, o roteiro criou múltiplos planos narrativos e de diferentes implicações para os narradores, aos quais Eliane Caffé chama de “caixas”¹¹.

¹¹ A diretora fala sobre as “caixas” em entrevista filmada para o material extra do DVD de *Narradores de Javé*.

impedir as águas. A coisa deles não dá certo também aí, porque as coisas deste tipo em geral não dão certo. E se a gente fizesse dar certo no filme seria uma expressão do nosso desejo – e é mesmo o nosso desejo! – não seria uma expressão do real. O mais importante para nós é a consciência. Quer dizer: a partir do fato, os moradores se organizaram, se descobriram, descobriram as suas origens, e para eles não tem problema nenhum, eles continuam. Aquela comunidade não foi destruída.

Lucienne – Eles amarram o sino no carro e vão para outro lugar.

Abreu – Assim como a história deles. É assim. A História é movimento. Estão sendo expulsos pra lá, pra cá... Vão resistir? Vão resistir. Vão perder? Possivelmente vão perder. Mas irão continuar. Uma das coisas que estavam presentes desde o início do trabalho é que a cidade iria perder. Isso estava desde o princípio do roteiro. Tanto que a Lili fez aulas de mergulho, porque queria filmar a cidade por baixo d'água. Essa seria a grande cena do filme. A cidade seria alagada e filmada lá de dentro d'água, com as casas, a igreja... estaria toda inundada. Não aconteceu porque a água é muito turva. Fizeram até testes, mas a água era barrenta, não dava pra ver nada. Isso foi um problema na edição. Seria

A primeira caixa é o plano narrativo de Zaqueu (interpretado por Nelson Xavier), mais próximo ao nosso tempo presente. A cidade já foi alagada, e ele narra às pessoas de um bar, à beira de um rio qualquer, os acontecimentos de Javé, que já fazem parte de seu passado. As pessoas ali nem sabem onde ficava Javé; são ouvintes ocasionais, no ócio de uma noite rural. O que dispara o início da narrativa de Zaqueu é o fato da mãe idosa do dono do bar estar lendo um livro e aprendendo a ler, motivo de chacota do filho. Zaqueu, então, começa: *“(aprender a ler) às vezes é bom! (...) A gente nunca sabe... Eu mesmo, que também não sei ler nem escrever, posso até contar o reboiço que uma escritura foi capaz de fazer!”*. E então Zaqueu, como todo bom narrador, regateia antes de começar a contar: *“Ó, é o caso mais incrível que eu... mas acho que ocês não vão querer ouvir...”*, ao que todos insistem que sim, obviamente. E então ele começa a narrar o que aconteceu em Javé.

A segunda caixa é o plano dos acontecimentos do povoado, à época da ameaça de alagamento. É então que se conhecem todos os personagens, a geografia do belo lugar no meio do nada, a pobreza da condição social daquela gente e a grande inocência política de todos. Movidos pela ideia de seu líder espontâneo, Zaqueu, as pessoas irão se esforçar para narrar suas histórias sobre a fundação de Javé, passadas através de gerações pela oralidade, para que um dos únicos ali que sabe escrever, o personagem Antonio Biá (interpretado por José Dumont), possa recolhê-las num dossiê

uma grande cena, a cidade sendo tomada aos poucos pelas águas... nós conversávamos muito sobre isso, mas não deu certo. São problemas que não existem no roteiro, porque no roteiro a gente põe qualquer coisa, sem nenhum problema. Imagine o custo de produção de tudo isso. Aí vamos para sala de edição, sem a cena que era pra terminar o filme.

Lucienne – Você estava na montagem?

Abreu – Sim, estava na montagem. E esse era um grande problema que a gente tinha. Até que veio a ideia de fixar no personagem do Zé Dumont, pegar um trequinho em que ele fica durante muito tempo olhando a cidade alagada.

Lucienne – O alagamento é repentino, no filme.

Abreu – É repentino mesmo. Mas como a gente não tinha o alagamento em si, invertemos tudo na edição. Colocamos o Zé Dumont ali, e ele fica, fica, fica, fica olhando para aquilo. Deu muito certo.

a ser enviado às autoridades.

Antonio Biá, ao fim e ao cabo, não consegue escrever as histórias de maneira harmoniosa, “verdadeira”, “científica”. Porque isso não é possível: as histórias são tão diferentes quanto são aqueles que as narram. Biá, que não deixa de ser um pouco o tipo vagabundo, esperto e aproveitador, tampouco se esforça para conseguir escrever, e o livro das histórias fica em branco. Mais do que isso, Biá realmente não acredita na tentativa, o que ficará claro numa cena bastante contundente próxima ao final.

A terceira caixa do filme corresponde às cenas das lembranças; elas são a memória representada e organizada. Se cada narrador conta o mesmo fato à sua maneira, cada lembrança será diferente. É o plano narrativo feito de fantasia, da personificação das alegorias dos grandes fundadores de Javé. Cada narrador relaciona suas memórias a si mesmo, cada um deles se narra como se fizesse parte da linhagem do grande fundador, ou fundadora. Em muitas cenas da terceira caixa, a *voz over* do narrador é quem comanda as imagens, até que o plano narrativo se estabeleça por completo e possa dar conta de si.

A estrutura, feita pelas três caixas, pretende dar conta dos três tempos do filme, e acaba valorizando cada um dos planos da lembrança, da experiência daquelas pessoas. As figuras dos narradores são muito importantes. De maneira semelhante ao teatro de Abreu, a figura que narra importa muito ao narrado. Sua história está plena de quem a

Lucienne – Se por um lado a escrita do livro não dá certo, Antonio Biá se transforma.

Abreu – Ele muda. E a cidade inteira, toda ela muda, porque a cidade era feita de diferenças, e no final está todo mundo ali, querendo escrever a história. Possivelmente agora ela seja escrita. Isso nos parece mais importante do que expressar o desejo de uma pequena comunidade que luta contra o Estado, contra as forças econômicas, e vence. Seria expressar um desejo nosso, mas não seria tão real. Acabamos pensando que manter a comunidade ativa, se reconhecendo como dona de História, como descendente de gente muito valorosa, tendo consciência disso, era o mais importante. Eles descobrirem a própria história, que eram descendentes de gente muito poderosa... Tudo inventado, tudo mentira! Mas não tem problema nenhum.

Lucienne – Há um filme chinês de 2006, *Still Life*, do diretor Jia Zhang Ke, que também é sobre um alagamento para a construção de usina. Foi filmado num lugar na China que estava sendo alagado mesmo. Mas ali o alagamento ia sendo feito aos poucos, existiam medidores do nível da água que subia. É a história de um homem que vai atrás da ex-mulher que perdeu, já não existe mais o lugar onde eles moravam. Está tudo destruído, muita coisa submersa, uma pobreza imensa. Ali já não tem mais jeito mesmo, só catar os cacos das coisas e

diz. A própria riqueza da memória de Javé é a maneira como as lembranças de todos diferem entre si.

Assim como acontece em *Kenoma*, muitos personagens e acontecimentos do roteiro estão num âmbito mítico, e talvez aí esteja a maior realização das “imagens cheias”, novamente. O aparecimento dos fundadores daquela cidade – as imagens da terceira caixa – é o lugar por excelência de personagens arquetípicos. São “heróis valorosos”, fortes e abnegados, os homens e mulheres de quem os narradores de Javé descendem. Em algumas cenas, há tomadas de forte caráter guerreiro, com cavalos, com linhas de pessoas avançando juntas sertão adentro, dispostas a enfrentar qualquer adversidade e de peito aberto. A cidade, portanto, ao lembrar de maneira pública tais histórias, acaba se recordando do grandioso passado e da origem que os une, mesmo que isso não corresponda exatamente à verdade “científica”. Também os narradores carregam traços arquetípicos, porque são detentores da memória e da palavra; e sua ação, em tese, poderia modificar o destino.

Especial entre todos os personagens é Antonio Biá. Ele é figura decaída, errada, que tem a chance de voltar a ser aceito entre todos. É o único ali que pode escrever as histórias, ou seja, o único capaz de fazer a oralidade virar literatura, e as lembranças ganharem *status* de História. Ele poderia salvar a si mesmo, portanto, reconhecendo e tomando para si o papel de guardião daquela gente, mas não o faz. Biá

fugir. O trabalho de alguns homens era demolir e destruir os prédios que ainda estavam em pé. No filme existe a imagem da água afogando tudo, aos poucos. Tem as imagens reais dos prédios sendo demolidos, a cidade destruída.

Abreu – Se vem esta força contrária avassaladora da destruição, existe também uma força que a gente inventa. No nosso caso, é esta comunidade que se mantém, que coloca o sino, que continua. São duas forças. Esta força avassaladora não conseguiu acabar com isso, não. O pessoal do vilarejo está muito vivo ainda, e continua, porque senão é muita sacanagem. Tem esta força que a gente vai criar, para além dos fatos, que está aí nessa velha perua. “Botou o sino em cima do carro e vamos lá!, como a gente fez no começo!” Fazer o filme dessa maneira, com este final, era uma necessidade nossa, mesmo. Você sabe que eles queriam que a gente cortasse este final? Houve a possibilidade da Globo Filmes distribuir, o que seria ótimo para nós. O filme seria muito visto. Mas eles colocaram a condição de que o filme acabasse ali no melodrama, com o personagem do Zé Dumont ali, tudo arrasado, e ele parado ali vendo, e fim. A Lili veio falar comigo: “Abreu, o que você acha?” Eu falei: “ah, Lili, não dá, né?” Ela respondeu: “ah, graças a deus, eu também acho que não dá, a gente perde o filme.” Perde o filme, exatamente por causa disso.

fracassa, não tem fé, e fracassa junto com ele a possibilidade de Javé continuar existindo naquele lugar.

Abreu e Eliane Caffé, antes de começarem a feitura do roteiro, visitaram vários lugares para ouvir narradores e seus relatos. Foram até o Vale do Rio Doce, numa cidadezinha cortada ao meio pelo rio, lugar em que hoje já foi feita a barragem, entre outros. O que permaneceu no roteiro, portanto, não é “fato real”, mas nasceu desse contato. A pesquisa de campo alimenta o filme, estimula a escritura, valida intuições a respeito do material. Mas, para Abreu, a transformação que sofre a pesquisa aos olhos de um pesquisador como ele, que já vislumbra a criação do material ficcional, é consciente. As correspondências que precisam permanecer são aquelas relacionadas mais à importância humana do fato, menos a fidelidades documentais. Este aspecto definirá vários campos do filme, inclusive àqueles relacionados aos atores e ao local de filmagem.

A capacidade de *ficcionalizar* uma experiência é a possibilidade de torná-la mais potente, para Abreu. Como uma duplicação da realidade, Abreu e Eliane deslocam personagens e acontecimentos de sua origem e os transplantam para o universo do filme, sem nomear as fontes explicitamente.

A cidadezinha na qual foi feita a filmagem, em Gameleira - BA, não estava sob o risco de alagamento, embora tivesse muitas semelhanças com a cidade fictícia de Javé.

Existe uma força aqui, embaixo. Não, aí não, aí não dá. E foi uma coisa legal, a gente não ganhou nenhum tostão com o filme, mas todo mundo assistiu; em qualquer biboca que você vai do Brasil as pessoas assistiram ao filme. Quer dizer, ele cumpriu a função. Não deu dinheiro mas deu público, muito público.

Lucienne – Então, se por um lado a coisa do enfrentamento não dá certo, persistir com a ideia no final dá certo. Dá certo não acabar com a história deles.

Abreu – Essa força que veio não é tão avassaladora. Pelo contrário, ela ajudou a criar uma força aqui, que é a dessas pessoas de Javé. Ela estimulou a criação de uma outra força. As pessoas foram embora, mas não tem problema nenhum; tanto é que eles vão rindo. Não é uma coisa trágica, não vão caminhando para o infinito... Não: eles vão até o Antonio Biá, dizem “escuta, bota meu nome aí também”, sabe? Ainda continua a mesma coisa entre eles. Isso me parece interessante. Aí tem uma questão de valor.

A chegada da equipe de filmagem ao local também modificou a cidade. Segundo depoimento da diretora de arte, gravado no material extra do DVD, foram necessárias três semanas para limpar a cidade, até que ficasse pronta para ser locação. O filme alterou a paisagem para que ficasse de acordo com o que desejava a ficção. Abreu chama esses fatos de interferências: o filme interferiu na cidade, a cidade interferiu na equipe de trabalho e no filme realizado. A interferência parece ter ido além: um depoimento de uma moradora jovem, nos extras do DVD, revela uma mudança de consciência causada pelo filme. Ela diz que antes nem havia percebido que a cidade estava suja; só viu depois da chegada da equipe, com a limpeza. Ela também assinala que, com o filme, aprendeu que é possível lutar para que melhorias aconteçam, já que no filme os personagens fazem isso; agora, ela vai lutar. Um outro depoimento, dessa vez de uma senhora mais velha, revela o agradecimento por ter feito parte do filme, porque está mais feliz agora que está “no meio da sociedade”. Essa consciência adquirida com a chegada do filme tem várias faces, e seria difícil dimensionar seus reais efeitos num texto como este. Mas fato é que a chegada do filme alterou em muitas coisas aquele lugar.

Como diz Abreu, a interferência se deu também no sentido contrário. As pessoas de Gameleira foram convidadas a participar do filme como atores, junto a profissionais experientes como José Dumont, Gero Camilo e Nelson Xavier. Às vezes faziam parte de um coro, às vezes realizavam pequenos papéis, às vezes interpretavam

Lucienne – Então tem motivação para fazer o filme, não é?

Abreu – Tem. Essas pessoas, a força dessas pessoas, estes desclassificados... somos todos nós. Na verdade, somos todos desclassificados, porque se o poder quiser mesmo, ele vira. E é bom saber que nós somos assim, desclassificados.

Lucienne – Há um artigo de Jean-Louis Leutrat (*Uma relação de diversos andares: Cinema & História*. In: *Imagens. Cinema 100 anos*. Campinas, Editora da Unicamp, número 5, páginas 28-33, agosto/dezembro 1995.) em que ele discorre sobre a relação entre cinema e história, entre arte e história, como se fosse uma relação de muitos andares. De diversos andares, de diversas relações. Para ele, o trabalho do cinema cria uma duplicação da realidade.

Abreu – E, de uma certa maneira, a arte duplica esta realidade de uma forma melhor, talvez, do que a própria realidade. Mesmo a história, porque, se é um fato histórico relatado, é uma comunicação, é uma versão. E se é uma versão, é uma coisa melhorada daquilo que foi, e tem os sentidos que eu, como leitor daquela história, vou dar. Nunca é o fato mesmo. É uma outra realidade. É a mesma realidade, mas só que ela está num patamar diferente. Quase

a si mesmas, falando textos vindos de outra realidade, já que o problema da usina não os rondava. Empréstaram sua realidade ao filme. Para Abreu, ao contrário do teatro, no cinema trabalhar com não-atores é possível e mesmo desejável. Já que não dispõem da técnica, do domínio das convenções, os não-atores podem realizar com intensidade aquilo que lhes é pedido no momento em que é feito o pedido, sem necessidade de construções interpretativas, de noções de trajetória, de dosagens.

Quais eram as motivações de Abreu e Eliane Caffé para a realização do filme, além das ideias de Abreu da restauração da narrativa e a importância da experiência feita ficção? Por que tratar de um assunto tão em pauta nos dias de hoje, a construção de hidrelétricas e os efeitos disso para as populações locais?

O filme não foi feito com a preocupação de revelar a realidade, de fazer uma denúncia verídica, nem mesmo incitar ninguém à ação política ou ideológica. O ponto de partida não era o problema de uma cidade. Luís Alberto de Abreu diz que, no início, havia a vontade de trabalhar com o universo do interior do país e recolher depoimentos, desde o trabalho anterior dos dois roteiristas (*Kenoma*). Também havia a peça *O homem imortal*, do próprio Abreu, na qual se desenhavam muitas e diferentes versões sobre um mesmo fato, sem que os personagens chegassem a uma única versão. Apoiados nestes pressupostos, Abreu e Eliane Caffé começaram as pesquisas.

De qualquer maneira, o problema político do povoado de Javé é a questão

que uma inversão das imagens de Platão, para quem as imagens primeiras são as perfeitas, e as imagens que a gente cria são decorrências imperfeitas daquela perfeição primeira. Neste sentido, é uma inversão. As imagens primeiras, que são as imagens dos fatos, são imperfeitas. Ao compor o material sobre os fatos, seja através da própria história, seja escrevendo a própria história ou ficção, a gente vai tentando aperfeiçoar estas imagens, melhorando essas imagens. Eu penso que é essa a função da arte.

Lucienne – No seu ensaio *A Restauração da Narrativa*, você vai falar um pouquinho do dramaturgo como aquele que é capaz de ler os sinais, de um dramaturgo arqueólogo. E da narrativa como uma forma importante de transmissão do conhecimento. Você vê a decadência da narrativa também como a decadência do imaginário comum. Se fosse possível restaurar o imaginário comum, uma consciência viria trazendo a noção de um destino comum, que poderia dar forma àquilo que poderíamos chamar de nação, ou de corpo social. Esse seu pensamento se desenvolve quase que didaticamente no filme, não?

Abreu – Podemos dizer que sim. Através das narrações se descobre o destino, e se caminha para ele.

central do filme. Não é só um pano de fundo para que as narrativas de fundação da cidade possam se apresentar. O desfecho, portanto, no qual a cidade não consegue vencer o poder público, aponta a impossibilidade de vencer esse tipo de luta, pautada em desigualdade de forças. Para Abreu, essa é uma importante questão, que foi motivo de muita discussão entre os dois roteiristas. Sabiam que não era possível, que não seria verossímil se aquele povo ganhasse a causa, que esse tipo de coisa não se vence com narrativas de experiências humanas nem com ingenuidade ou inocência. Era preciso que o filme não aderisse a um desejo de mundo do roteirista, de que o mundo fosse outro, de que fôssemos capazes de interferir em questões tão relevantes de maneira poética. No entanto, Abreu não acha que isso seja a derrota daquelas pessoas. Para ele, o fato de, depois do alagamento, os personagens se juntarem, carregarem o sino inaugural da cidade para o novo lugar onde irão morar, o fato de um Antonio Biá transformado finalmente se dispor a escrever a história de Javé com passado, presente e, agora, futuro, sinaliza com a vitória deles enquanto comunidade. Dessa forma, foi importante que a narrativa do filme os fizesse lembrar das origens, da ascendência heroica, e terminasse na última cena dessa forma, com todos juntos a caminho de um futuro comum a ser construído. Foi criada uma força comunitária ali, em oposição à força da destruição e à do ressentimento.

Lucienne – Ainda sobre as entrevistas que vocês fizeram para o roteiro. Foi diferente entrevistar aquelas pessoas, em relação às conversas que teve com Ariano Suassuna, para o roteiro de *A Pedra do Reino*? É o mesmo ouvido que ouvi Ariano Suassuna e as pessoas do interior de Minas?

Abreu – Ele também é uma pessoa muito comum. Mesmo porque... Talvez não, talvez seja uma pessoa muito especial. Porque ele é narrador. Agora: os narradores são também pessoas muito especiais. O prazer que temos ao ouvir o Ariano Suassuna e ouvir a Dona Coração, de uma cidadezinha lá longe, é o mesmo. Eles têm a capacidade de prender a gente nas narrações deles, porque o ato de narrar pra eles é um ato vital. É uma relação muito íntima. É um ato de vida, não um ato formal, do tipo “sou narrador, vou contar uma história pra você”. Narrar é um ato de vida. Tanto é que a Dona Coração estava narrando e acendendo o fogo, ariando panela... de repente ela parou a narrativa porque o menino passou, deu bronca no menino, e aí voltou à narração. Ela dizia “deixa eu dar comida aqui pro meu marido”, ia lá, fazia, colocava o prato para ele, e a gente ficava esperando a narrativa continuar. E então ela veio e continuou a narração. Então, é o mesmo; o narrador é o mesmo que a vida.

O SOL DO MEIO DIA (2009)

Dos três filmes tratados aqui, *O sol do meio dia* é o que mais se configura no trinômio “decupagem/montagem clássica, naturalismo, mecanismos de identificação”. E, contraditoriamente, é nele que a possibilidade de chegar às “imagens cheias” mais se evidencia.

O sol do meio dia tem uma história que transcorre sem muitos saltos, numa linha crescente e direta ao seu desfecho. Trata-se da trajetória de Arthur, desde a saída de uma prisão até sua redenção (impulso semelhante ao que acontece com o personagem Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski). A partir da saída da prisão e do novo encontro com o mundo, Arthur, na companhia quase nunca sem conflitos com o personagem Matuim, navega por vários lugares, até que chega à cidade de Belém do Pará para ali reencontrar uma moça, Ciara, e conseguir apontar sua vida para um novo amor, não sem antes ter que dolorosamente confessar que a morte que carrega nas costas é a da sua própria esposa.

Tivemos acesso ao roteiro em sua 15ª. versão, e o filme na sua forma final contem muitas diferenças. Uma das principais, digamos assim, é a diminuição de um aspecto constitutivo da trama bastante importante, que fez o filme ter o título mudado de “Andar às vozes” para *O sol do meio dia*. Na referida versão, havia ainda, em muitas

Lucienne – E o seu ouvido, é o mesmo? Rubens Brito perguntou a você, na pesquisa de doutorado dele, sobre o processo de escrita da peça *Bella Ciao* (1982). Você respondeu que com aquele trabalho descobriu a “pesquisa do humano”.

Abreu – Descobri que me interessava o material humano.

Lucienne – Isso segue da mesma maneira pra você? Quando ouve um depoimento, o que você está ouvindo? O que você está procurando?

Abreu – É parecido com a resposta da primeira pergunta que você fez hoje. Existe um patamar ali que é o da história que está sendo contada. É parecido com a história do filme, a historinha do filme, o que a pessoa está contando. Mas no narrador há uma interação tão grande que aquilo não é o essencial. O ouvinte, o espectador, fica ligado quando o olho da narradora brilha, quando o gesto é extremamente expressivo. Tudo isso conta, e às vezes isso conta mais do que a própria história. Às vezes a história é uma historinha muito bobinha, sabe? Mas é uma história tão importante para aquela pessoa que narra que já não é mais boba, é coisa fundamental. Percebe? Interessa aquela história que ela

cenar, a disposição religiosa/mística de Arthur para seguir o que as “vozes” lhe diziam, conforme o conhecido ritual religioso para Santa Rita. Na versão, ele segue para Belém à procura de responder o que a voz lhe aponta. Como no filme essa força quase não existe, a impressão da trajetória do personagem Arthur (interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos) se restringe a uma disposição mais psicológica, sugerindo que ele está muito mais em processo de fuga do que à procura de redenção mística ou religiosa. Embora no filme não existam tantas possibilidades de imagens que não tivessem um apelo mais naturalista, cuja maior força será a identificação com as personagens, algumas “imagens cheias” aparecem. Uma delas, a mais exemplar, é quando Arthur, no início do filme, de volta à sua casa numa zona rural esquecida de um povoado num fim de mundo brasileiro, começa a reorganizar e limpar o que havia deixado há muitos anos. No processo de limpeza do quintal de sua casa, ele lava seu rosto num barril cheio de água. E então ele encontra, ao lado, um trapo de tecido retorcido como se tivesse sido lavado e esquecido por ali muitos anos. Ele pega o trapo e, ainda sem dar-se conta do que aquilo é, coloca-o na água do barril. A água vai soltando o tecido, mostra que era um vestido florido de mulher, e Arthur o sacode dentro da água. Quando de fato se dá conta do que aquilo é, as lágrimas de seu rosto se misturam à água que o havia lavado antes; na sequência, ele coloca o vestido para secar ao vento, no varal. O vestido voa com o vento, na solidão de um céu muito azul.

estava contando? Interessa, a gente também gosta de histórias. Mas também interessa essa relação com o narrador. Ele está revelando uma experiência dele.

Lucienne – E depois das entrevistas, você chega em casa e anota? Como faz?

Abreu – Não anoto, não. A experiência fica, aquilo fica. Se eu anotar vou ter que escrever um ensaio sobre aquela pessoa, sobre coisas que são inexplicáveis. As imagens destes narradores, de todo mundo que a gente entrevistou lá, estão presentes. Os mais significativos ficaram. Eu te falei alguns dos elementos aqui, mas se eu puxar pela memória virão muitos elementos. Quando eu fui escrever *Bella Ciao*, eu e o Calixto (de Inhamuns, dramaturgo também) fizemos uma entrevista com um velho sindicalista. E ele era heroico mesmo, daqueles caras que têm uma causa, que fazem tudo pela causa, que esteve preso. Sabe aqueles caras, aqueles velhos que acreditavam naquilo, e acreditavam na modificação do mundo a partir da ação deles e da ação do partido deles? Esse velhos, que hoje já não existem mais. Ele estava dando a entrevista, falou da vida inteira, e aquilo era uma composição heroica mesmo. A vida dele, para a gente, era um ato de heroísmo. Quando a entrevista estava terminando, eu lembro que o Calixto perguntou quantos

A cena é muito bonita, faz contemplar e imaginar, sobretudo porque o espectador ainda não sabe exatamente do que se trata – o que, aliás, só saberá nas últimas cenas do filme. A dor do personagem, que se aponta desde o primeiro instante do filme, agora ganha contornos só possíveis com a imagem, cheia, sim, de tudo o que aquela história pode revelar.

Diferentemente dos dois filmes anteriores, os personagens de *O Sol do meio dia* não possuem muitos traços arquetípicos. São pessoas mais comuns, com traços psicológicos bastante acentuados e revelados mediante seu comportamento, exceção feita à Matuim (interpretado por Chico Diaz) que contém feições de um tipo malandro, pouco afeito a maiores reflexões, mistura de ingenuidade com malícia. Mas, apesar da configuração mais psicológica, a trajetória de Arthur, e também, em certa medida, as das personagens paralelas de Matuim e Ciara (interpretada por Cláudia Assunção), têm alguns contornos míticos. Ciara começa sua trajetória em busca da filha adolescente, que se tornou prostituta. Sua trajetória a levará em busca de si mesma e do amor, dado que a situação com sua filha estará perdida. Matuim será obrigado a pagar a dívida de seu pai, enfrentar os inimigos deste, e sofrer a dolorosa trajetória de conhecer a si mesmo, em circunstâncias que começam cômicas e terminam bastante sofridas.

É notável a “evolução” de um lugar no meio do nada para a cidade de Belém, numa trajetória que vai aos poucos se “civilizando”, à medida que a viagem de barco pelo

filhos ele tinha tido, e ele falou que tinha tido oito. Oito? Acho que eram oito, sim. Era uma casa muito pobre, um barracão construído com o pino das máquinas da Volkswagen, da década de 50. Não tinha porta. Nós estávamos numa salinha minúscula, tinha uma cozinha e um quartinho, separado por uma cortina. E quando ele falou que tinha tido oito filhos, a mulher gritou: “ele tá falando oito porque ele não teve que parir os dezessete que eu tive”. Dali a pouco esta mulher entrou na sala em prantos, chorando, dizendo “posso falar também? Posso falar também?”. E nós: “pode sim, a senhora fala”. E ela começou dar a versão da vida dela. Ele tinha dado a versão dele da política, e ela deu a versão dela de dentro de casa. Ela tinha uma mágoa muito grande daquele homem. “Menino”, ela disse, “ele tava falando deste, que ele fez isso, fez aquilo, aquilo e tal, e às vezes este homem era preso por causa que se metia em política e tal, e eu não tinha um grão de feijão pra dar pra estes meninos, porque ele tava preso. Eu tive até que mendigar comida porque não tinha nada”, e tudo isso em prantos.

rio transcorre. E, mais uma vez, semelhantemente aos outros dois filmes, as poucas palavras e explicações somente sugeridas são as grandes responsáveis por configurar certa sensação incompleta, como se o espectador devesse a todo tempo empenhar sua própria história no que as poucas palavras e as imagens lhe sugerem, a fim de decifrar o que está acontecendo na trama.

Uma rubrica do roteiro, que, como foi apontado, não corresponde ao filme em seu formato final, aponta para o desejo do roteirista:

“OBSERVAÇÃO: Lembrar que em toda esta trajetória da subida do rio já deverá estar apontada a transformação das imagens do vilarejo de Arthur para os povoados e cidades ribeirinhas, mais desenvolvidos e sob o impacto da modernidade tecnológica. Essa é uma leitura imagética muito importante. O caminho desde um grotão mítico até uma cidade moderna, portuária e tecnológica. Isso tem a ver com a própria trajetória de Artur, de homem primitivo à redenção. É importante, em termos estéticos, fundamentar bem essas duas leituras, a dramática e a imagética.”

Outra diminuição considerável da versão do roteiro ao filme é o papel das prostitutas e daquilo que elas poderiam apontar também como universo mítico. Se na 15ª. versão do roteiro elas apareciam em maior quantidade de personagens e situações,

Lucienne – E ele?

Abreu – Ele quieto. Quietos. E ia falando, e ela falando, e ela falando, tinha uma mágoa tão grande dele, e paradoxalmente tinha um orgulho tão grande porque ele era uma figura importante, porque ele tinha feito uma obra importante. Dizia “esse pessoal que está no sindicato hoje, esse negócio todo, quem construiu foi esse homem aqui, foi ele e os companheiros dele que construíram tudo isso aqui, e agora tá aqui nessa miséria”. Era um misto de mágoa e de orgulho, ao mesmo tempo. A gente ficou “passado”. Ela falou, falou, falou, desabafou, e já era tarde quando a gente marcou pra vir outra vez para entrevistá-la, para ouvi-la mais. Imagina, e a gente que nem tinha pensado em ouvi-la!, o material era para uma peça política! Nos despedimos e saímos. Isso foi lá em São Bernardo, no bairro Ferrazópolis. Eu e o Calixto viemos andando, pegamos o ônibus para São Paulo, e não trocamos uma só palavra, tal o impacto desta figura. A gente se olhou, mas não falamos nada. Uma hora e meia e a gente não trocou palavra. Quando chegamos no Bixiga, onde morávamos, colocamos o gravador pra ouvir, aquele gravador de fita cassete, e o gravador: “üüüüüüüüüüüüüüüü...” Não gravou nada. Absolutamente nada. A gente ficou espantando, porque não tinha gravado nada dela. A entrevista dele estava

no filme este aspecto fica mais restrito à história da filha de Ciara e ao comportamento sem freio de Matuim, sem conseguir maiores contrapontos e correspondências da figura feminina arquetípica.

Kenoma, *Narradores de Javé* e *O sol do meio dia* têm, não obstante, várias semelhanças. Uma delas é o início: uma estrada percorrida modifica a paisagem, desloca a narrativa principal para fora de seu lugar original, procurando configurar movimento e apresentando o universo do filme tanto ao personagem quanto ao espectador, que se vê motivado a compartilhar do que vai se apresentando como mudança. E a estrada também é significativamente uma imagem mítica. (Aqui também há uma diferença da versão do roteiro com o filme *O sol do meio dia*: antes Arthur caminhava a pé da prisão para a que teria sido sua casa; no filme, Arthur faz o percurso de carro, e a câmera subjetiva, dentro do carro, apresenta ao espectador o caminho percorrido pelo seu ponto de vista.) Outra semelhança é o tratamento dado à sonorização dos três filmes. Muito raramente uma música é colocada sobre a imagem sem estar diretamente relacionada aos sons da própria cena. Todos os sons são como os do ambiente configurado na imagem. Quando uma música acontece, quase sempre ela vem da própria cena, de um músico que toca no lugar do acontecimento, exceção feita às referidas cenas de *Kenoma* e às imagens da terceira caixa de *Narradores de Javé*, justamente a caixa em que a fantasia das narrativas dos moradores ganha contornos fantásticos. Este é mais um aspecto que

inteirinha gravada, mas na hora em que ela entrou o gravador não gravou direito. A voz estava ali, mas fora de rotação; acho que a energia foi tão grande que nem a máquina suportou. Essas são coisas da dimensão da experiência. Se você quiser, depois disso pode escrever um tratado sobre a experiência, ou escrever uma ficção sobre ela.

Lucienne – Então o interesse na experiência humana como material de criação continua vivo para você.

Abreu – Sim, continua, porque é sempre renovado. Sempre, sempre. Essa coisa da pessoa que narra, que transmite experiência... não existe forma definida para isso. É como Walter Benjamim pensou: esta experiência que se teve, ok, tudo bem. Mas para transmiti-la, faça uma ficção dela.

Lucienne – Tenho uma última pergunta, que diz respeito à noção do tempo da narrativa. Será que a imagem narrativa, no cinema, como você quer, não tem mais a ver com uma ideia de um “tempo bíblico”, de maneira nenhuma cotidiano, em que as imagens existem de maneira muito aberta, do tipo “No princípio, ao criar Deus os céus e a terra, a terra era sem

reforça a ideia de “querer parecer verdadeiro”. Em *O Sol do meio dia* será semelhante; o momento musical mais importante se dá numa festa popular em Belém.

A grande participação de não-atores nos três filmes destoa um pouco dessa ideia de identificação, embora pareça reforçá-la, contraditoriamente: os não-atores imprimem aspecto de veracidade às locações, ou ainda, como em *Narradores de Javé*, quando tornados personagens, os não atores configuram uma espécie de aval para a situação “que poderia ser verdadeira”, situando os filmes numa zona intermediária entre a opacidade e a transparência gerando um “efeito de real” apenas pela presença, no instante captado.¹²

Ainda é necessário dizer que todos os filmes, assim como grande parte das peças de teatro escritas por Luís Alberto de Abreu e os trabalhos para a TV, transitam no universo da comédia e/ou de situações populares. No cerne do interesse pela restauração da narrativa, seja no teatro ou principalmente no cinema, está também a vontade de criar e manter referências próprias à cultura brasileira, de não deixar que um imaginário,

¹² A ideia de opacidade e transparência no cinema está desenvolvida por Ismail Xavier no livro XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

forma e vazia, e havia escuridão sobre a face do abismo, e o espírito de Deus pairava sobre a face das águas. E Deus disse: ‘Haja luz!’ e houve luz. E Deus viu que a luz era boa, e Deus separou entre a luz e a escuridão”, etc... O que acha disso?

Abreu – De uma certa maneira, está nessa mesma discussão sobre a experiência. Primeiramente é o tempo mítico. O tempo bíblico é o tempo mítico. Altamente energético. Ainda não existe uma imagem que confine, que dê os limites todos para esta energia. Se falarmos, por exemplo, da Vênus de Willendorf, uma grande mãe: aquela mulher não tem nem cabeça, tem os seios muito grandes... ao olhar para ela, por que reconhecemos uma imagem mítica? É uma imagem semelhante à foto de uma pessoa, não? Mas se colocarmos uma foto e a Vênus, lado a lado, olharemos para a Vênus. O cinema trabalha com estas duas imagens. A imagem mítica é a mais interessante. A energia dela não está toda configurada no traço; ela não é real, não é realista. É uma obra de imaginação. Ao olhar para ela, imediatamente se começa a imaginar coisas. O tempo bíblico é este tempo mítico, o tempo das grandes imagens. Quando as vemos no cinema, mesmo que sejam imagens de pessoas triviais, quaisquer, pessoas reais, mas com um tratamento mítico, temos aí um “tempo bíblico”. A imagem é mais do que ela própria,

sobretudo o do cinema americano, não tenha nenhum contraponto. Para Abreu,

“O cinema, por exemplo, é o grande narrador da sociedade industrial. Porque é um meio que atinge várias pessoas; mas é um meio de comunicação pertencente a um grupo, um meio privado, que muitos não têm acesso. Os antigos narradores não tinham acesso a isso. Então eles começaram a transmitir ficção cada vez mais dissociada da comunidade. Por exemplo, as comunidades todas, do Brasil inteiro, começaram a receber ‘narrações’ cinematográficas de Hollywood, que muitas vezes nem transmitiam a realidade da comunidade norte-americana. Isso não transmitia valor algum, pois era ficcional ao extremo, ou melodramas que não tinham relação algum com a comunidade brasileira. (...) Um filme hollywoodiano entra nas comunidades muito mais fortemente que qualquer narrador, pois vem acompanhado da força da tecnologia, da modernidade, e o narrador é essa figura interpessoal, que deve ser resgatada em primeiro lugar. Depois a função desta figura, desse narrador, teria que ir para todos os meios de comunicação: cinema, TV, etc. então o cinema teria que expressar aquela comunidade, e a partir daí sim estabelecer uma relação de troca com as comunidades do outro lado do mundo.”¹³

¹³ Trecho de entrevista dada por Abreu a Isabella Terra, in SARAIVA, Isabella Cristina Terra. **Um novo olhar à figura do narrador**: Narradores de Passagem. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas. Página 134.

ficamos presos a ela. Isso existe em alguns filmes do Tarkovsky, do Bergman. Parece uma pessoa real que está ali, mas não é. Por que uma imagem é poderosa e a outra não? A resposta está na composição, na maneira como é composta.

Lucienne – E é possível estruturar esse tipo de imagem já na feitura do roteiro?

Abreu – Não, só no roteiro não dá. São necessárias muitas mãos, o olhar da direção, o olhar da composição, da direção de arte, do ator também. O ator tem que saber disso. Tarkovsky implicava com ator de teatro, teve muitos problemas com atores de teatro. Em *Solaris*, o filme, implicou muito porque não gostava do ator, que brigou com ele por querer ter o *script* inteiro. E o diretor: “Não, eu não vou te dar o *script* inteiro. Você vai ter só aquela parte que vai fazer agora. Vou te dar parte por parte.” O ator de teatro costuma ter a peça inteira, compor de acordo com o que entende dela, cria uma trajetória para o personagem...

Por mais que Abreu deseje e almeje a “imagem cheia”, por mais que reconheça que no cinema, diferentemente do teatro, o aparato cinematográfico vai interferir na restauração de uma ideia narrativa que não abre mão da atividade e da capacidade de o espectador imaginar junto e, portanto, configurar talvez um imaginário próprio, brasileiro e comum, a realização de sua narrativa no cinema está mais potente naquilo que as cenas sugerem e não explicam, nos diálogos sintéticos e incompletos.

A partir dessa configuração de “incompletude”, mais do que da “imagem cheia”, é que as peças de teatro mais recentes de Abreu vão se configurar, no que chamaremos de terceiro degrau de deslocamento da narrativa. Sobretudo com a *Cia. Balagan* e com a parceria da diretora Maria Thaís Lima Santos, uma ideia de “dramaturgia metonímica” vai começar a se delinear, na herança do segundo degrau, que se esforça para realizar um cinema que também “restaura” a narrativa com seu público.

Lucienne – ... sabendo aonde vai chegar.

Abreu – Sabendo onde ele vai chegar, claro. Dosa aqui, economiza ali... No cinema é diferente. O ator tem que estar todo ali, sem prever, dosar, temer. O que o momento está pedindo, o ator tem que dar, inteiramente. Neste sentido, trabalhar com não atores, às vezes, pode ser mais interessante. Eles não têm a noção do todo, sabem que vão fazer “aquilo ali”, o que tem que ser feito.

Voltando ao tempo bíblico e às imagens míticas: as imagens divinas não eram representadas, para poder continuar na sua potência, na totalidade da sua energia. Até a Idade Média, a figura de Cristo não tinha face; era luz. Existia a figura humana, mas o rosto era de luz. A limitação vem com a criação do rosto.

O prazer que a gente tem na literatura, por exemplo, de imaginar o que lemos... o cinema não vai dar isso, porque são linguagens diferentes. Mas ele não precisa da imagem completamente fechada, como na literatura, a imagem para ser lida. O cinema pode por o espectador em atividade imaginativa. O grande cinema faz isso, não conta só uma história. Muitas outras coisas dizem respeito ao cinema.

Terceiro capítulo, Ou *Cena 3*

Deslocamentos da narrativa no teatro

De como a narrativa no teatro sofre um deslocamento que aponta a um narrador diferente, a um ator diferente e a uma escrita diferente e problematizada “em camadas”. De como se modifica a noção de *processo colaborativo*, de *lei do material* e do papel do ator num processo de criação que envolve criação de dramaturgia.

Para discorrer sobre o que chamo de terceiro deslocamento da narrativa no trabalho artístico de Abreu será necessário configurá-lo junto ao trabalho da *Cia. Balagan* e sua diretora, Maria Thaís Lima Santos. Não irei me deter nas características, na história ou na trajetória dos trabalhos da *Cia. Balagan*, mas apenas trazer à discussão alguns aspectos que elucidam o trabalho de Abreu, aqueles que diretamente influenciam e fomentam o deslocamento da narrativa, sobretudo nos últimos espetáculos com dramaturgia de Abreu: *Recusa* e *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam*. Esse deslocamento diz respeito sobretudo à figura do narrador, ou do personagem narrador, ou ainda do ator narrador, aquele que deve fazer com que a narrativa se torne experiência no aqui-agora diante do outro, este que olha, o que está ali respondendo ao convite do teatro.

Quanto à narrativa escrita por Abreu como tal, ainda no formato da palavra escrita, o deslocamento se dará numa mudança importante, estrutural, se compararmos com os trabalhos anteriores: a noção de experiência humana não é mais o centro do texto e seu principal objetivo. Da mesma maneira, criar imagens no texto para que o outro veja, junto com o que narra o ator, já não será como nas peças anteriores. A clareza das imagens narradas será sacrificada em nome das sonoridades, do trânsito de planos narrativos e das diferentes perspectivas dos narradores. A narratividade da escrita não será mais um terreno quase independente daquele que narra.

A discussão sobre a interdependência do texto e da encenação como um todo não é nova. No teatro contemporâneo, muitas vezes o personagem, a ação dramática ou mesmo uma perspectiva épica na dramaturgia já não são essenciais para se “produzir teatro”¹, elevando aí a importância da encenação; o teatro contemporâneo já assimilou elementos performativos e ressaltou como *dramaturgias* os elementos sonoros, as sensações e todos os elementos materializados, tão importantes quanto as palavras, frente à recepção da obra de arte. O texto dramatúrgico, muito comumente composto de vários tipos de textos, como por exemplo depoimentos, adaptações de romances, contos, poemas, manifestos, entre outros, não é, necessariamente, o centro do espetáculo. Então, se nas peças anteriores de Abreu era possível ter em conta que elas já possuíam grande parte das definições e devires dos espetáculos como um todo no próprio texto, sem falar na narrativa dos *Narradores de Passagem* cujas palavras alcançavam o *status* da própria coisa em si, a partir de *O Livro de Jó* foi possível verificar que muitas outras dramaturgias já se configuravam, “abrindo” as possibilidades do texto para um universo de sensações e signos, deslocando a encenação para um lugar de autoria bastante contundente.

¹ SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução por André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2012. Verbetes “pós-dramático”, página 146.

Por terras reais

Viagem do projeto Cabras *Norte de Gerais, sul da Bahia* *De 27 de fevereiro a 09 de março de 2014*

Antes de sair de São Paulo, a tentativa de fazer um roteiro no *Google Maps* não vingou: os lugares não estão todos existindo ali, e ainda outros são dúvidas se são aqueles mesmos. Aí a primeira questão: será preciso ir lá para ver.

Aquelas terras não serão exatamente as de Guimarães Rosa, nem exatamente as por onde passaram os cangaceiros ou a Coluna Prestes. São outras, serão únicas na memória do projeto. Mas ainda assim foi aprendizado entender o que é uma vereda, compreender de dentro dela. O mesmo com a presença frondosa e definidora da paisagem que é a do Buriti.

“Para Barthes, para Dort, a teatralidade é o que permite pensar o teatro não sem o texto mas de forma recorrente a partir da sua realização ou do seu devir cênico. Vontade de voltar ao hic et nunc da representação e de reinstalar o teatro, depois de vários séculos de enfeudação à literatura (...) na sua dimensão propriamente cênica. Mas vontade, sobretudo, de voltar a facultar ao teatro uma apropriação do mundo, do real, libertando-o da sua identidade literária abstracta e atemporal. Neste sentido, a teatralidade reinstitui a arte do teatro enquanto acto.”²

Assim, quando aponto a força do deslocamento da dramaturgia de Abreu para uma narrativa e um narrador que vão depender do aqui-agora do devir cênico e dos atores, tal experiência inclui o dramaturgo no contexto contemporâneo da criação teatral, e isso já poderia ter sido apontado desde *O Livro de Jó* para a encenação de Antônio Araújo e o *Teatro da Vertigem*. No trabalho com a *Cia. Balagan*, no entanto, o autor afirmará seu trabalho como uma contra corrente, e mesmo as noções de personagem e narrador irão de modificar ainda mais. Também o público, nesse deslocamento, sofrerá maior exigência do que completar as imagens narrativas com

² SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Porto: Deriva Editores, 2009. Página 32-33.

Se o que se vê na imaginação antes de ir é uma terra seca, sem vida, o que se mostra quebra o paradigma. Há muita vida, há muito verde, assim como há muito marrom e muita terra e muita areia também. Mas as frutas são riqueza. Os animais não são raros. As histórias todas também não são raras, as pessoas!

Se alguém quiser tentar fazer um roteiro de mapa: saímos de São Paulo para Brasília, depois fomos à Chapada Gaúcha (em Minas Gerais, mesmo!), depois para a comunidade Retiro dos Bois, depois para outra comunidade, a de Ribeirão de Areia, depois para Januária, para as aldeias em São João das Missões, e por fim a Montes Claros, de onde retornamos a São Paulo. Às vezes é Minas Gerais, atravessando o rio a nado já é Bahia. Foi possível ver um pedacinho do Velho Chico, por lá.

sua imaginação. A jornalista e crítica teatral Soraya Beatriz escreveu:

“Recusa (2012) exige do espectador que este também rompa com a ideia de unidade de formas, discursos, narrativas, ou mais que isso, rompa com a sua forma de enxergar o mundo. E este não é um exercício fácil. Propõe ao público que não resista, e sim se entregue à heterogeneidade (...) cabe ao espectador estabelecer contato. Em última instância, é ele quem recusa, ou não.”³

Ao deslocar a experiência narrativa do texto ao trabalho do ator junto ao espectador, sem dominar os efeitos disso na escrita das palavras, preponderantemente, o teatro de Abreu com a Cia. *Balagan* reconhece a falta, a incompletude, de dentro do próprio trabalho.

“A teatralidade cênica separa então o teatro da obra dramática, mas faz com que se abra para todo tipo de textos. (...) A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o

³ SILVA, Soraya Beatriz Luciano. Eram dois no mundo – o reconhecimento do outro e a metamorphose como estruturas. In: **SALA PRETA**. São Paulo: Universidade de São Paulo/PPGAC. Vol 13, n. 1, jun 2013, páginas 183-190.

Reflexões e imagens, e ainda outras coisas da viagem

Voltando da sede da comunidade de Ribeirão de Areia, indo para a casa do mestre Sebastião da Rabeca e de Vani, líder de lá, onde ficamos hospedados: bonito. Na sede da comunidade, eles dançaram, cantaram e tocaram. Havia também a figura de Dona Lili, uma baixinha de olhos muito azuis que dança como quer, com muita energia; fala quanto quer, histórias sem freio. As narrativas dela são ótimas, como a história do homem que rezou pro diabo para “enricar”. Mas o que mais nos prende à figura dela é a quantidade de energia.

Já o mestre Sebastião da Rabeca impressiona, para sempre na memória, pelo silêncio de sua fala. Os olhos muito expressivos. Ele é uma foto sempre pronta.

“Naquela terra o governo é das pedras. Quem for, verá: granitos, cristais, rochedo, areia, tudo família de pedra. (...) História uma guardada é de um homem. Esse homem é meu filho, disse a pedra. Pedra boa é onde nada entra, nem o sol, nem a água, nem ponta de punhal. Assim é esse homem: o corpo fechado. Eu rezo, diz o homem, que tem o corpo fechado, que é filho da pedra. (...) Essa é história que guardo de um homem, meu filho, disse a pedra.”

Trecho da crônica *A pedra*, escrita por Abreu durante o processo de *Cabras*, mas que não ficou na estrutura final.

devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada.”⁴

Para avançar na análise dos textos de Abreu seria necessário olhar para o espetáculo resultante do processo de criação de *Cabras* – *cabeças que voam, cabeças que rolam*, que teve sua estreia em 22 de janeiro de 2016. Nos deteremos no processo de criação do espetáculo, notadamente nos dezoito primeiros meses, em que participamos ativamente, dado o espetáculo em si ser ainda muitíssimo recente, e nos esforçaremos para que seja possível manter o recorte na escritura da dramaturgia, embora considerando seus limites dentro do que foi exposto até aqui. Da mesma maneira, consideraremos a dramaturgia de *Recusa* (que estreou em 2012) como aquela que permite seu desenvolvimento em *Cabras*, já que o dramaturgo é o mesmo e o trabalho da companhia é continuado, muito embora não nos aprofundemos no primeiro processo.

Quando falamos de uma criação da dramaturgia em processo de sala de ensaio, o texto que daí nasce já contém o desejo da encenação, tem que lidar com ele; os atores e o encenador não trabalharão sobre a ideia do autor, mas junto com ele, antevendo o que aquela peça deseja no encontro com seu público. O texto, portanto, já nasce e cresce

⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução por André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2012. Página 180.

O silêncio de Sebastião irradia no silêncio de dentro. Aquele Sertão vai se fazendo grande no visitante, que aos poucos vai se desmanchando em outro tempo. Um Sertão que vai construindo um grande lado de dentro.

Em Ribeirão de Areia também as histórias de jagunços, contadas por Seu Jonas e seu filho. O jagunço Antonio, que tinha o corpo fechado pelo casaco de couro, que morreu por conta desse segredo revelado por sua mulher, que não aguentava mais. O tal casaco, tão poderoso, recusava todas as balas que o atingiam; chegavam a ser tantas as balas que batiam e voltavam que era preciso limpar o chão com um rastelo.

Saindo de Ribeirão de Areia, um outro silêncio, um dolorido, de criança. Mateus, o filho de 8 anos de Vani e Sebastião, olhos como os do pai, sai

“Há anos descanso. A tira de couro que me segura à parede está ressecada pelo tempo e a ferrugem dia a dia come o que é ferro em mim.”

Trecho da crônica *A velha espingarda*, escrita por Abreu durante o processo de *Cabras*, mas que não ficou na estrutura final.

em sua “dimensão propriamente cênica”, ou ao menos sabedor dessa ambição.

Quando Abreu escreveu *O Livro de Jó* para a direção de Antônio Araújo e o *Teatro da Vertigem*, entregou uma primeira versão logo de início. O tempo restante dos ensaios até a estreia sugeriram modificações; o projeto de encenação empurrou a dramaturgia e a colocou no espaço cênico, tão específico e eloquente quanto pode ser um hospital abandonado na cidade de São Paulo. Com a *Cia. Balagan*, no caso de *Recusa* e *Cabras*, o texto não veio primeiro. Portanto, a diretora não trabalhou sobre ele, mas lindando com o dramaturgo durante todo o processo. Abreu conta que

“Com Recusa, eu aprendi demais. A Maria Thaís (Lima Santos, diretora) fala que, com Recusa, ela aprendeu a dizer ‘não’ pra mim. A gente já tinha feito outros trabalhos antes, mas, de uma certa maneira, foram trabalhos dramáticos, ou mesmo épicos, mas não como esse. É muito rico pra mim, porque eu tive que buscar outras coisas, além das minhas referências dramáticas, e mesmo épicas.”⁵

Como dissemos, uma das coisas que se diferenciam, nesse deslocamento da narrativa de Abreu, é a noção de narrador e de personagem. Nas peças citadas

⁵ Transcrição de trecho de registro de gravação de encontro de Abreu e os atores da *Cia. Balagan*, durante os ensaios de *Cabras*, dia 13 de fevereiro de 2014.

pelo caminho de terra para não se despedir. A imagem no vidro de trás da van é desse menino, arrastando seu olhar para o futuro do outro lado, um futuro que certamente não contaria com aqueles visitantes. O olhar arrastado para o futuro, o galhinho de buriti deixando o rastro no chão, atrás.

Em Retiro dos Bois, outros olhares, outros silêncios. O pôr-do-sol da Chapada, 360°, multicolorido, como um arco íris esparramado no fim do dia, aos poucos se tornando escuro. As histórias de amores impossíveis e de dores que durarão uma vida inteira. As painéis ariadas com esmero.

“Ideia é assim, é negócio muito custoso de dizer, de falar de onde vem. Mas narro logo que sou tida e havida como vivente sem muito prumo e rumo, andarilha pra lá e pra cá sem que nem pra quê, como se fosse vento. (...) Assim: numa tarde de verão, me cavocou na cabeça a ideia de ficar nua. E vi minha figura de pele toda ao sol e vento, sem um paninho pra cobrir um dedo. Ideia boa, gostei, e quando dei por mim, eu era Eva pra quem quisesse ver, passeando no meio da praça como se fosse o paraíso de Deus. Ideia do padre chamou nome, disse ‘puta’. (...) Ideia fica voejando, vem de longe, sabe lá quem é o dono, entra na cabeça e diz faz isso, faz aquilo, sangra esse homem, descadeira essa mulher, cobre nudez de pano, não pode isso e pode aquilo, ideia é mandamentos. Cabeça é terra de ideia, ideia é um ventinho que vem vindo, vem vindo, não se sabe de onde nem quem é o dono. Aí ela chega e fica dona da gente.”

Trecho de crônica (sem nome) escrita por Abreu durante o processo de *Cabras*, mas que não ficou na estrutura final.

anteriormente (*O Livro de Jó*, *Memória das coisas*, *Um dia ouvi a lua*) o personagem muitas vezes ganhava contornos híbridos, passando de personagem/ator para personagem/figura, digamos assim, entrando e saindo de uma situação mais ou menos dramática, revelando ao espectador e leitor que se tratava de um trânsito nestas direções específicas. Com as duas peças da *Cia. Balagan*, a ideia de personagem quer ser abolida.

“De novo, em *Recusa*: (...) a pesquisa apontava para um caminho bastante interessante, nesse sentido. Quando a gente abre mão de uma trajetória dramática ou de um personagem... a gente foi percebendo a muito custo que não precisa de nada disso, que há outros engates!”⁶

O narrador, ou ainda aquele que narra, que está em cena, não é mais necessariamente uma pessoa, tampouco um ator que fala em primeira pessoa. Antes, pode ser um duplo em trânsito por histórias míticas (*Recusa*), ou ainda uma pedra, o vento, um objeto, um bando, um animal (*Cabras*). Muito influenciado pelo *perspectivismo*, já que os textos de Eduardo Viveiros de Castro e de outros autores constituíram importante recorte de estudos para a *Cia. Balagan*, principalmente em *Recusa*, a noção

⁶ Transcrição de trecho de registro de gravação de encontro de Abreu e os atores da *Cia. Balagan*, durante os ensaios de *Cabras*, dia 13 de fevereiro de 2014.

“Veio o primeiro homem e disse ‘releve, homem! Regra sua é você que faz.’ Os companheiros, quietos, guardavam no silêncio o que pensavam. Olhei Lídia, sentada na pedra, meu olho perdeu a luz, não viu, não quis. Veio o segundo homem, devagarinho, pisava manso, soprou: ‘O que tem de ser feito, apressa! Um risco no pescoço, todo sangue verte e pronto! Está feito. O resto é pra esquecer!’ O homem parado, que era eu, levantou com esse acordo, mas chegou um terceiro homem e não disse nada. Só olhou meu olho e, desnortado, sentei. Quis falar, mas outro companheiro meu se chegou e instruiu: ‘Devagar, sem tropelia, mão certa cavando na carne dor e grito arrependido. Demora porque demorado foi o crime e desonra dura o tempo da vida.’ Depois foi o silêncio e dentro do silêncio nem vi o que fiz, mas lembro: cacete de lascar pedra desceu, abriu cabeça, voltou vermelho grudado de cabelo preto. Redesceu, tresdesceu, rompeu carne, estalou osso e lidou naquela faina cega antes de cansar e ver o que mulher já não era, era coisa, amontoado de não se poder dar notícia. E mais um homem veio e lembrou as noites do seu corpo bom e as nuvens leves que ela tantas vezes foi. E veio mais um, subiu a ladeira da minha garganta, tossi, escalou meus olhos, desagui. Todos eram eu. Para Lídia nenhum deles serviu.”

Trecho de crônica (sem nome) escrita por Abreu durante o processo de Cabras, mas que não ficou na estrutura final.

do “ser que fala” e narra se estende para outras qualidades. Longe do *perspectivismo* acusar uma cultura dita “primitiva”, afirma pontos de vista bastante complexos, sobretudo quando falamos de narrativas.

“A proposição presente nos mitos indígenas é: os animais eram humanos e deixaram de sê-lo, a humanidade é o fundo comum da humanidade e da animalidade. Em nossa mitologia é o contrário: os humanos éramos animais e ‘deixamos’ de sê-lo, com a emergência da cultura etc. Para nós, a condição genérica é a animalidade: ‘todo mundo’ é animal, só que alguns (seres, espécies) são mais animais que os outros: nós, os humanos, certamente somos os menos animais de todos; e ‘esse é o ponto’, como se diz em inglês. Nas mitologias indígenas, muito ao contrário, todo mundo é humano, apenas alguns desses humanos são menos humanos que os outros. Vários animais são muito distantes dos humanos, mas são todos ou quase todos, na origem, humanos ou humanóides, antropomorfos ou, sobretudo, ‘antropológicos’, isto é, comunicam-se com(o) os humanos. Tudo isso vai ao encontro da atitude que se costuma chamar de ‘animismo’, a pressuposição ou intuição pré-conceitual (o plano de imanência, diria Deleuze) de que o fundo universal da realidade é o espírito.”⁷

⁷ SZTUTMAN, Renato (Org. e apresentação). **Encontros – entrevistas com Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. Página 33.

Nenhum desperdício de coisa nenhuma. Os cachorros plenamente inseridos e educadíssimos, no contexto desse lugar em que nada sobra. O olho d'água, lugar de banho, de roupa lavada, de brincadeira, de tudo. O atravessamento de Minas Gerias para a Bahia no Rio Caririnha, sobre um feixe de Buriti, ou a nado. A vegetação retorcida e também verde no caminho para Varedinha, onde mora a outra parte da família, a duas horas de caminhada numa trilha de areia branca como se estivéssemos perto do mar. O silêncio também nas mãos ressequidas dos cumprimentos, a eloquência das histórias, os sorrisos sem dentes, muitos. E a despedida é sempre difícil, cada vez mais. Nessa hora, do dizer adeus, a dúvida assalta o espírito: talvez não devesse ter vindo.

Aos poucos, a viagem longa que aproximava de Januária: a vegetação vai se modificando, encorpando, enriquecendo. Aparecem

“Enredo

Um dia as narrativas acordaram de seu sonho antigo e vieram aos nossos ouvidos trazidas pelo vento e por vozes sem corpo. Relatos antigos e novos, ecos de mistério, resistência, recusa, fantasia e riso. Chegaram e se foram; deixaram coisas e sentidos novos para serem narrados.”

Enredo inicial da dramaturgia de Recusa

Portanto, um animal que narra é possível de ser visto como um ser que contém ponto de vista em si, nem melhor nem pior, não mais ou menos elaborado, mas diferente, não necessariamente algo primitivo. Até mesmo antes dos processos de *Recusa* e *Cabras*, a *Cia. Balagan* já se interessava pela noção do duplo, recusando a concepção una do mundo, do indivíduo. Se no processo de criação de *Recusa* a principal fonte de pesquisa foi a cultura ameríndia, o grupo realizou anteriormente vários estudos e trabalhos já apontavam o alargamento da figura que emite o discurso para uma noção em trânsito:

“Na formulação do projeto **Do inumano ao mais-Humano** (2007-2008) desejava-se encontrar outros paradigmas para o trabalho do ator. Ao lançar-se um olhar retrospectivo sobre a produção da cia., descobriram-se matérias cênicas que não se referiam exclusivamente ao mundo dos humanos ou, ainda, que pareciam exigir uma **dimensão ampliada** das noções convencionais de humano.”⁸

Assim, em *Cabras*, um mesmo trecho do texto apresenta um narrador que se coloca como ser humano, que logo se transmuta em pedra, em vento, voltando a ser

⁸ THAÍS, Maria e MACHADO, Álvaro (orgs.). **Balagan: Companhia de Teatro**. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Trecho do texto O MAIS-HUMANO, sem página definida.

paredes de pedra tão antigas como castelos de outros tempos. Ali perto, é possível nadar no Rio Pandeiro. Na Serra das Araras, a Arte de Buriti, artesanato solidário, beleza sem fim.

Logo, São João das Missões, a aldeia Sumaré, os índios Xacriabás. O espaço do nosso encontro é maravilhoso, uma espécie de agora a céu aberto, privilegiando as estrelas, o barro, o buriti; tudo grandioso, do tamanho do mistério daquelas montanhas. Novamente silêncios muito eloquentes, histórias ainda mais.

A luz chegou ali há três anos, mais ou menos. Possibilitou muita mudança, algum conforto. E mudou hábitos. A roda de conversa nas noites totalmente escuras não existe mais. Agora esta hora é ocupada pela novela da TV. A luz extinguiu aquela escuridão em que nada se via direito em seus contornos, em que tudo era sugestão, tudo era só uma

humano, e assim por diante. Em *Recusa*, o duplo como concepção de narrador ou de personagem funciona como esse lugar não unitário, não individualizante.

As narrativas míticas, ou aquelas que apontam e se referem a ideias míticas da criação do mundo, por exemplo, serão um território da existência dessas narrativas, na perspectiva de que o mito não pertence a um indivíduo, mas a muitas pessoas ao mesmo tempo. A noção do indivíduo emissor, com seu comportamento e contradições fixadas numa vida mais ordinária e cotidiana, dará lugar a seres narradores que são “mais do que eles mesmos”, se não um duplo (como em *Recusa*), fazendo-se coletivo (em *Cabras*) cujas vozes se multiplicam, se deslocam, o tempo todo em trânsito, sem se fixar no comportamento ou no temperamento, muito menos em relações dramatúrgicas baseadas no conflito entre personagens.

Apontamos outro deslocamento importante, o da narrativa que é construída a partir da ideia de que a experiência não é o centro da escrita. A totalidade dessa experiência, à qual não poderemos mais chamar de “experiência humana”, exclusivamente, dar-se-á nos atores. As palavras de Abreu, se nas peças anteriores já desenhavam esse momento de maneira muito clara – o momento da transformação, digamos assim, o centro e objetivo maior da narrativa, ou o centro da emoção – agora vão precisar que o ator as configure como importância. A narrativa, tanto em *Recusa* como em *Cabras*, não configura a experiência por si, não a contém como possibilidade mais

parte do visto e do imaginado.

(Mas há projetos de escrita e de vídeo da organização da aldeia, para resgatar essas histórias e as memórias todas.)

Ainda do tempo do escuro é Seu João. Pessoa antiga, não enxerga bem. Já foi entrevistado tantas vezes que nossa presença não é novidade. Mesmo assim, fala, fala bem, interessado. Ele conta da mulher-onça, Iaiá. Do pé-de-garrafa, que dorme no toco e tem um olho só no meio da testa. Falou do pé-de-serra, da mula sem cabeça e de um episódio de sua infância em que enfrentou o lobisomem.

Na aldeia Catinguinha, talvez os silêncios mais fortes de toda a viagem. As mulheres tinham os rostos muito sulcados. O pajé comandava tudo, sem que percebêssemos

“Então foi assim: No começo não tinha nada, nada... ninguém não... Mundo nada, ninguém. Aí, apareceu dois na terra, o Pud mais o Pudleré. **Dois igual, mesmo. Cara mesma, cabelo, braço, tudo, mesmo, mas diferente. Pud forte, turuna, Pudleré assim, fraco, membeca.** Desceram num cipó e ficaram caminhando, assim à toa, não tinha nada na terra. **Pud cantava, Pudleré ria. Pud fez tudo planície, reta, bonita. Pudleré foi lá e fez montanha pra pessoa cansar. Pud fez palmeira-tucum, boa. Pudleré foi lá, encheu de espinho pra entrar na mão e doer. Pud fez casa, Pudleré fez jirau.** Vamos caçar, disse Pud. Não tem bicho no mundo, disse Pudleré. Pensamento de Pud fez figuração, assim, bicho grande pesado, nariz comprido... An-ta! An-ta!”

Trecho de Recusa

forte. O *aqui-agora* da lida com as palavras e com o estar diante do outro na cena serão mais importantes, e isso é um grande *deslocamento* da dramaturgias das peças anteriores. São bastante notáveis as diferenças na maneira de escrever que daí surgem, se compararmos ao dois primeiros deslocamentos já desenvolvidos neste trabalho.

“O que a gente está buscando é que a experiência não esteja aqui no texto. (...) Eu vou pra casa, e eu escrevo as narrativas, mas essa narrativa vai entrar em processo aqui, pra você, ator, construir a experiência, aqui. (...) Isso é o ‘aqui e agora’, que dá um outro elemento para aquela narrativa. Aquela narrativa não existe sozinha. A performance é outra, é completamente contraditória à narrativa, mas, no entanto, a completa. Ou seja: aconteceu a experiência. A narrativa não precisa só narrar coisas, ela pode ser traduzida em experiência. Dá para fazer uma narrativa de uma batalha só com onomatopeias!”⁹

⁹ Transcrição de trecho de registro de gravação de encontro de Abreu e os atores da *Cia. Balagan*, durante os ensaios de Cabras, dia 13 de fevereiro de 2014.

diretamente. Eles cantam:

*Minha sabiá
Minha zabelê
Toda madrugada
Eu sonho com você*

*Se você duvida
Eu vou sonhar
pra você ver*

Havia ali um figura especialmente intrigante. Uma mulher de olhos muito verdes, muito grandes, muito abertos, de pele muito ressequida, o rosto tão sulcado, tão magro. E ela não dizia nada num sorriso muito delicadamente esboçado e perpétuo. Não era possível entender aquela mulher ainda mais distante que as outras, até que alguém avisa, na hora da despedida: “Se você não tocar nela, ela não sabe.

“Chega noite, Mekô vem? Mekô, onça pixuna, suçuarana, laguaruna. Mekô vem pisamansinho, barulho algum nenhum. Cheira, quieta, quieta, estala orelha, arreganha, rabo coleia, fome, vontade, encolhe e salta, morde pescoço, lambe sangue, unha rasga barriga, rompe osso. Dente mekô come perna, lambe, quebra, **come piripikura, come amigo. Duas** almavida morre, **duas** almasombra fica ali muito tempo, fazendo mal.(NEGAÇÃO) Tsc!Tsc! Mekô veio não. Sentiu cheiro não. Mekô esturra lá distante, veio não. Almavida **cantam, chamam.** Alma-que-caminha escuta não.”

Trecho de Recusa

CABRAS – CABEÇAS QUE VOAM, CABEÇAS QUE ROLAM (2016)

Fui convidada por Maria Thaís Lima Santos a integrar o grupo de atores do processo de criação de *Cabras* e prontamente o aceitei, visto que, além de poder viver um processo de criação ao lado de Maria Thaís e Abreu, parceiros de longa data na minha trajetória artística, embora nunca tenhamos trabalhado juntos num espetáculo, eu poderia também estudar e pesquisar um campo que esteve aberto para mim desde a dissertação e a pesquisa de mestrado, justamente aquele da criação que coloca ator e dramaturgo em relação direta, em processo colaborativo. Dessa maneira, era a oportunidade concreta para desenvolver questões a respeito dessas relações criativas:

- O que espera o ator do dramaturgo frente a um trabalho colaborativo?
- Do que é feita a relação entre ator e dramaturgo, em processos criativos de dinâmicas coletivas?
- Quando um ator se coloca nesse tipo de processo, em que parâmetros pauta seu trabalho: pensa como intérprete? Pensa como dramaturgo? Pensa como artista, em sua atitude frente ao mundo?
- E o dramaturgo? O que vê quando olha o trabalho do ator criando? O que está procurando? De quais parâmetros se utiliza para o diálogo criativo? O que de fato

Toca, ela é surda-muda.” Aí o sorriso se abriu, quando toquei em seu braço.

*Pisei no chão
Fiz poeira subir
Cantei pra Iaiá
Que está aqui
Que está aqui
E veio pra dançar
Escutaram a pisada
O som do maracá*

“Onça é assim: tem raiva, muita. Raiva antiga, vem de repente, vontade de sangue, zás, rodopia, ruge, impera fúria, zás desvira em remanso, acalma, ronrona, é gato. Onça é assim, desgoverno arrumado. Eh-eh, bom.”
Trecho de Recusa

Saindo de São João das Missões: fizemos parada num lugar no meio da serra, lindíssimo. Talvez um lugar de erosão, que na sua abertura se abre em cor de ouro. As árvores retorcidas, pretas como carvão que foi queimado, convivia com o verde que brotava de todo lado. O caminho possível para nós levava até um ponto em que a descida seria “sem volta”, a outros

propõe ao ator quando “propõe tarefas”?

- Quais caminhos percorrem o pensamento a respeito do mundo e da estética do espetáculo a ser criado, e quais aqueles que permanecem, são escolhidos, e quais os são descartados?
- Como os pontos iniciais do trabalho se desenvolvem nesse interesse coletivo na construção de uma dramaturgia?
- Como o ator se vê como criador, e o que produz no campo de interesse do trabalho?

Eu havia estado como atriz em *O Paraíso Perdido* (1992), com o *Teatro da Vertigem*, berço desse tipo de processo em dinâmica coletiva, lugar em que, ao menos para mim, tais questões começaram a se configurar na prática do trabalho. Depois disso, estive como dramaturgista com o mesmo grupo, na criação de *Apocalipse 1, 11* (2000), dessa vez trabalhando entre a sala de ensaio e a escrita do texto, no trânsito entre os atores, o diretor e o dramaturgo. Agora, muito anos depois, esperava que pudesse viver essas questões diretamente com Luís Alberto de Abreu (já que não estive no processo de *O Livro de Jó*), que foi meu interesse de pesquisa desde o mestrado, na condição/função de atriz, inevitavelmente com o ponto de vista alterado, não mais do lado

lugares, para onde seria necessário embrenhar-se, como se fosse para sempre. Ali, encontramos um senhor que morava naquele “vale” que parece bíblico, um senhor que iria caminhar inclusive na escuridão da noite que se avizinhava, adentro, por ainda cerca de duas horas e meia. Sua camisa era azul da cor do céu, tinha um chapéu e um sorriso muito largo só com os dentes de cima. Tudo incrível, medonho, entranhas da terra, escuridão, sertão.

Depois, um antropólogo de Montes Claros iluminou: aquele lugar é resultado de um terremoto diferente. O chão é mineral calcário, o chão é profundo. Sem as águas da galeria da chuva, ele cria seus espaços e cede, quebra. É como uma colina ao contrário, uma colina invertida para o centro da Terra. Assim se fez aquela depressão, aquela “erosão”. A vegetação é linda, cheia. O verde absoluto se alterna com os troncos queimados, prata-preto-brancos. O ouro da terra, o amarelo que se mostra nas feridas dessa erosão, parecia

“Sofrimento liberta alma
minha de corpo meu. So-fri-
men-to. Hé... Aar-rrâ ...
Aaâh ... Cê me arrhoôu...
Remuaci ... Rêiucàanacê ...
Araaã ... Uhm... Ui ... Ui...
Uh... uh ... êêêê ...
êê...ê...ê... **assim falava
onça/homem/padre**”
Trecho de *Recusa*

da dramaturgia ou da reflexão teórica. O interesse me levou a permanecer no primeiro ano e meio da pesquisa de *Cabras* na *Cia. Balagan*, apoiada pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (entre 2013 e 2104). Esse ano e meio foi justamente o momento em que o trabalho abriu suas perspectivas temáticas e estéticas. Foi um momento de grande empenho nas pesquisas e estudos, que depois rumaram ao fechamento da dramaturgia e para a estreia (em janeiro de 2016).

O processo de criação de *Cabras* dava continuidade a várias questões suscitadas pelo trabalho anterior da companhia, e recebeu a herança do processo de *Recusa*, até porque o dramaturgo, nos dois casos, era o mesmo. Aqui estão algumas delas: um narrador que não se aproxima da ideia de indivíduo, mas de duplos ou grupo, sem hierarquia de pensamento; narradores em trânsito, passíveis de serem várias coisas numa mesma narrativa, estabelecendo pontos de vista transitórios; entrar em acordo com uma encenação que exigirá de sua narrativa ser mais espacial do que temporal, no sentido de se afastar da cronologia das ações e da relação entre causa e efeito, aproximando-se de configurar relações que se deem no espaço entre os atores e entre atores e público, de maneira variável, sem fixar figuras ou situações que articulem discurso individual; uma dramaturgia que não se aponte essencialmente como experiência nas palavras escritas, mas no que os atores criam e transformam no aqui-agora, diante do público; a preocupação de que o dramaturgo deixe o material aberto, em sua forma organizacional,

“Piripikura fez tocaia de novo. Flechou fazendeiro, assou, comeu. Fazendeiro dentro da barriga de piripikura gritou assim: ‘Socorro, bancada ruralista!’ Ninguém ouviu. Piripikura vestiu pele de fazendeiro. Piripikura é agora fazendeiro: agora gosta pasto, gosta vaca. Bota fogo floresta, gosta ver fogo queimar, gosta ver pasto crescer! Rio seca, gosta. Anda dia inteiro, não onça, não anta, não macaco, mutum não. Pasto, vaca, carrapato, só! Fica contente. Dá tiro, mata, mas não come ninguém, não veste pele. Não gosta de ficar outro, gosta de ficar ele mesmo, sempre, fazendeiro. (FAZENDEIRO FALA ATRAVÉS DE PIRIPIKURA)

‘Precisamos e urge repensarmos a nossa política indigenista no Brasil, principalmente depois que os eternos cientistas burocratas da FUNAI começaram a incentivar a perniciosa ocupação de terras produtivas. Pela vontade de alguns antropólogos lotados nessa Repartição Pública e de congressistas sem a mínima criatividade, milhares de acres fecundos podem retornar ao atraso das administrações indígenas. Se essa bobagem prosperar, os índios Tupinambás acabarão declarados donos do bairro carioca de Copacabana e suas praias, enquanto que os índios Aymorés serão os novos proprietários do vale do Anhangabaú paulista.’”

Trecho de Recusa

para que “importância estética, sentido ético e potencial de comunicação”, como escreveu Abreu¹⁰, possam se dar a partir da dramaturgia como território livre.

Para tanto, Abreu buscou, objetivamente, ainda falando de *Recusa*, “*uma essência textual baseada na sonoridade e nas imagens, eliminando conectivos e outros empecilhos gramaticais à livre expressão da ação*”¹¹, além da música como elemento constitutivo para essas possibilidades.

Cabras seguirá numa direção semelhante, guardando muitas diferenças, no entanto. Se *Recusa* nasceu do espanto do ator Antônio Salvador a partir de uma notícia de jornal sobre dois índios Piripikura que se recusavam a conviver com a sociedade, e esse espanto encontrou na *Cia. Balagan* e seus parceiros um terreno fértil e interessado, no qual os dois atores (o espetáculo contou também com Eduardo Okamoto, ator convidado) puderam desenvolver tais questões de maneira muito efetiva, *Cabras* teve um ponto de partida diferente. Maria Thaís, a diretora, queria tratar do Cangaço e de outros movimentos de resistência ao Estado, “*guerras não oficiais no Brasil, intituladas como revolta, ou banditismo, que sempre foram fortemente reprimidas e findaram em*

¹⁰ ABREU, Luís Alberto de. O processo de construção de *Recusa* sob o olhar da dramaturgia. **Revista Sala Preta**. Vol 13, n. 1, jun 2013. Página 136.

¹¹ *Op. cit.*

revelar algum elemento como enxofre ou manganês, mas não: é amarelo mesmo e pronto. Fica o mistério e a beleza dessa ignorância.

Lá longe, e acima, a chapada, feito um horizonte de mar, de tão perfeita linha reta. A noite ia se precipitar como tormenta, aquele velho teve que ir andando.

Também aprendemos: Gerais, ali, não são Minas Gerais. É outro país.

Por terras narrativas

I

No momento em que escrevo isso já se passaram quase doze meses de processo *Cabras*. É maio de 2014. Muitos deslocamentos acontecem neste caminho, deslocamentos que sempre acontecem quando somos atravessados por um processo de criação. (É claro

geral com a decapitação e exposição das cabeças de seus líderes”, conforme consta no texto do programa da peça. Assim, contando com alguns dos atores mais fixos da Cia., que haviam participado do espetáculo *Prometheus – a tragédia do fogo* (2011, com dramaturgia de Leo Moreira, que já apontava algumas questões sobre o narrador coletivo e transitório), mais atores convidados, a pesquisa e o estudo para *Cabras* teve seu início em maio de 2013.

Se o deslocamento da narrativa para Abreu o levou à configuração de um outro tipo de narrador e de escrita, um “deslocamento também aconteceu comigo, atriz convidada para o processo. Muitos dos conceitos anteriormente referenciais para o meu trabalho sofreram muitas modificações, não raro bastante difíceis e complexas, como toda mudança de paradigma resulta ser. (Foi depois desse processo de criação que cheguei à ideia de chamar a essas mudanças, quanto à narratividade, de *deslocamentos*, e escolhi-la como estrutura da tese.)

Deslocou-se, também, para mim, a noção de *processo colaborativo*. Se antes era condição que este deveria ter o “resultado final” da obra refletindo, ou procurando refletir, o pensamento do coletivo criador, mantidos os artistas em suas funções mas no embate coletivo com o material, necessitando de criadores fortes que pudessem enfrentá-lo como quem enfrenta o desconhecido em conjunto para transformá-lo em linguagem, com essa nova experiência pude vivenciar algo diferente. Os procedimentos

que às vezes intuímos que estamos sendo atravessados, em outras vezes teremos certezas das flechas por conta da dor...)

Então: atravessamentos, mudanças de paradigmas, e digo mudanças mesmo, não “trocas”. Não se trata de trocar os paradigmas do outro para si porque são melhores, mas, de fato, colocar-se em território e corpo de pesquisa, em que tudo pode acontecer.

Veja como em dois parágrafos eu me desloquei tanto.

Difícil ficar na trilha quando a paisagem é tão rica.

II

Deslocar-se: digo assim de “deslocar a si mesmo”.

de criação na busca da construção da dramaturgia não teriam mais sua força, necessariamente, em *workshops* e no depoimento pessoal, além de outros, noções claramente desenvolvidas nos trabalhos acadêmicos do diretor Antônio Araújo¹² e em um texto teórico de Abreu de 2004:

“O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador.”¹³

Se nos detivermos nessa consideração, o que aconteceu no processo de criação de *Cabras* não pode ser considerado *processo colaborativo* como tal, muito

¹² ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. E **A gênese da Vertigem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

¹³ ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo. **Cadernos da ELT** - número 2, junho/2004.

“Veio o primeiro homem e disse ‘releve, homem! Regra sua é você que faz.’ Os companheiros, quietos, guardavam no silêncio o que pensavam. Olhei Lúdia, sentada na pedra, meu olho perdeu a luz, não viu, não quis. Veio o segundo homem, devagarinho, pisava manso, soprou: ‘O que tem de ser feito, apressa! Um risco no pescoço, todo sangue verte e pronto! Está feito. O resto é pra esquecer!’ O homem parado, que era eu, levantou com esse acordo, mas chegou um terceiro homem e não disse nada. Só olhou meu olho e, desnortado, sentei. Quis falar, mas outro companheiro meu se chegou e instruiu: ‘Devagar, sem tropelia, mão certa cavando na carne dor e grito arrependido. Demora porque demorado foi o crime e desonra dura o tempo da vida.’ Depois foi o silêncio e dentro do silêncio nem vi o que fiz, mas lembro: cacete de lascar pedra desceu, abriu cabeça, voltou vermelho grudado de cabelo preto. Redesceu, tresdesceu, rompeu carne, estalou osso e lidou naquela faina cega antes de cansar e ver o que mulher já não era, era coisa, amontoado de não se poder dar notícia. E mais um homem veio e lembrou as noites do seu corpo bom e as nuvens leves que ela tantas vezes foi. E veio mais um, subiu a ladeira da minha garganta, tossi, escalou meus olhos, desagui. Todos eram eu. Para Lúdia nenhum deles serviu.”

Trecho de crônica (sem nome) escrita por Abreu durante o processo de *Cabras*, mas que não ficou na estrutura final.

embora todos estavam criando a dramaturgia do espetáculo numa dinâmica, sim, coletiva. A diretora Maria Thaís, em conversas e discussões internas ao processo, recusa, inclusive, a nomenclatura que o define e as relações implícitas nele. Mas, afinal, a dramaturgia era matéria comum de criação, assim como a pesquisa e os estudos teóricos. Opto por chamar também esse movimento de deslocamento, porque não é possível (ao menos para mim, de acordo com as distinções apontadas aqui) definir e conceituar um novo tipo de processo nem utilizar outros já existentes.

Havia discussões semanais e periódicas nos encontros entre a direção e o dramaturgo, no processo de *Cabras*. Eu, na qualidade de atriz, não participava deste trabalho, não tinha acesso a tais discussões, não podia me dar conta de que rumos o projeto ia tomando quanto à temática, etc. Define-se, com este exemplo, uma diferença importante do *processo colaborativo*: se neste as funções são mantidas, muito embora a noção de hierarquia seja diluída ou mesmo ignorada, na direção de uma autoria compartilhada, em *Cabras* tais funções eram mais claramente categorizadas e as fronteiras bem delimitadas: embora todos estivessem participando da criação, coube aos atores atuar, ou criar estando em cena, com indicações bastante fixas quanto a

Deslocar: sair das juntas – desarticular-se – mudar, tirando do lugar – transferir – ir de um ponto para outro – mover-se.

III

Desloco-me atingida, trespassada, atravessada, não resisto ao que me atinge e voou com o impulso estranho, faço meu aquele voo não iniciado por mim, um ser atravessado em deslocamento, desenho o céu de sangue que jorra de mim, quero que o voo seja visto por outros pássaros e cobras.

O processo me atravessa.

IV

E o que me atravessa e muda paradigmas e me desloca, agora, é a narrativa. Antes, a narrativa quase clássica em mim,

épica por excelência,
nascida épica para sempre épica,

“(...) E assim lavro, trabalho no campo/corpo de homens, abro covas que não se fecharão, cavo fontes vermelhas que logo se esgotam. Depois olho: no campo de pedra e areia os inimigos são só corpos. E, então, volto a dormir no escuro desta baina. O suor da mão de Zé Baiano, meu dono, ainda umedece meu cabo e um resto de sangue mal limpo se apegou num ponto de ferrugem de meu fio aguçado. Fiz o que me foi destinado. Sinto nada, não. Não é da minha natureza. Um punhal faz, cumpre o ofício para o qual foi criado. Eu espero a próxima vez.”

Cabras, trecho da crônica *Punhal*

procedimentos, e não participar das estratégias ou diálogos da organização da dramaturgia e dos estudos. Sem qualquer julgamento de valor, a implementação dessa dinâmica dificultou que questões sobre a relação criativa entre atores e dramaturgo pudessem ser desenvolvidas, ao menos de maneira mais genérica, como eram minhas intenções iniciais, ou ainda não permitiu que pudesse tocar nos pontos que se relacionam ao pensamento de um coletivo criador ou do posicionamento de todos os artistas frente ao mundo em que vivemos. O trabalho se tornou, portanto, bastante específico nos interesses da *Cia.*, criado em relações de trabalho também específicas, somado ao fato de que Abreu esteve presente em poucos momentos na sala de trabalho, de maneira pontual.

No primeiro dia de ensaios, a diretora disse do acordo que havia sido feito com Abreu e que estava sendo feito naquele momento também com todos: que o texto andasse na frente dos atores; que a estrutura dramática provocasse os atores, e não o contrário. Não foi possível compreender naquele momento tudo o que estava implicado nesse acordo, o que foi acontecendo durante o processo. Para Abreu e Thaís, ainda no início, era necessário fazer tentativas de aproximação do material sob muitas e diferentes perspectivas, mentalidades e concepções de tempo/espço (informação verbal)¹⁴. O

¹⁴ Comentário feito por Abreu e Maria Thaís em sala de ensaio do Projeto *Cabras*, em 23/05/2013. Anotação em caderno próprio, informação pessoal.

que nunca iria se “endireitar” para o lado de lá, pau torto.

Antes, o narrador como aquele que faz ver,

aquele que têm urgência no que carrega aos outros,

urgência em fazer ver,

estranhado,

aislado,

distanciado,

um que propunha que outros caminhos poderiam ter sido tomados se os seres fossem outros e se o mundo fosse outro, se o sistema fosse outro.

Antes, para mim era o narrador que sempre era ele mesmo,

transformado em função,

primo do sacerdote,

de uma linhagem desde sempre e

“(...) Semana depois, saiu dúzia de homem pra cumprir vingança. Segui atrás, negaceando pra não ser visto. Andaram dois dias. Eu tinha fome, mas tinha medo de bulir na matula deles à procura de paçoca, tinha medo também de pedir. Dei de querer vadiar um pensamento, mas tinha muita fome e continuei no rastro do bando, ver onde aquilo ia dar. (...) Então me cheguei junto dos corpos. O sangue inda vazava e dei de lamber e sorver um pouco daquela vida pra mim. Era gente humana, dos Zacarias, e talvez eu não devesse, não é coisa de religião, mas eu tinha fome, muita fome, e me fartei na carne do inimigo. Depois de comer sempre dá tristeza e eu me firmei nas quatro patas e uivei para alertar os Zacarias sobre a desgraça. E, refeito, lati com satisfação e voltei no rasto do povo dos Pimentas, lá do chapadão.”

Cabras, trecho da crônica *Retaliação*

principal procedimento de trabalho com o material temático e dramatúrgico foi, portanto, o *estudo*, orientado pela diretora, num formato tão específico quanto aberto. Nesse procedimento, os atores não estão, ao menos não claramente nem de maneira direta, empenhados na criação da dramaturgia ou do pensamento ético do trabalho, embora em algum nível essa contribuição aconteça. Nós, os atores, trabalhamos a partir de material previamente escrito por Abreu ou ainda outros textos de carga narrativa (como por exemplo o poema indiano *Hamayana*, o conto *O Punhal*, de Jorge Luís Borges, o cordel *O assassinato de João Caetano*, de Cipriano Batista de Sena, trechos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou ainda o *Poema(s) da cabra*, de João Cabral de Melo Neto), materiais bastante alinhados aos interesses da direção e do dramaturgo em suas reuniões específicas. Diferentemente de outras experiências de criação de dramaturgia em dinâmicas coletivas, o *estudo* pede aos atores que trabalhem sobre os textos, sobre a camada do texto, privando dessa abordagem opiniões pessoais, temáticas e individuais. A partir do que ocorria nos estudos, cenicamente, o dramaturgo e a direção se reuniam para encaminhar ou reencaminhar a continuidade. E então um texto poderia voltar à sala de ensaio modificado, ou não voltar.

Quase sempre de maneira grupal ou em duplas, evitando assim uma fala individual sobre o material, o *estudo* deveria sempre acontecer em formato cênico, em ação, e a preparação era de importância fundamental. Era necessário, primeiro, que as

para sempre reconhecida por seu povo,
 a pessoa que carrega a memória do
 passado,
 e a memória do futuro,
 e bem pouco memória do presente.
 Antes, para mim, a narrativa continha seu
 ápice,
 um ponto principal aonde chegar,
 um ponto que justificaria tudo e qualquer
 coisa e qualquer suspiro nesta terra,
 possibilidade de deslocamento no outro –
 o ouvinte,
 narrador primo do sacerdote.
 Pensava assim e encontrava muitos
 narradores por aí neste mundo,
 fora do teatro,
 fora da ópera,
 fora do romance,
 um monte de sacerdotes representantes de

peçoas envolvidas no *estudo* se perguntassem o que havia ali, naquele texto, entendendo de maneira profunda do que se tratava, sem tentar reduzi-lo a compreensões calcadas num tipo de teatro que tem seu fundamento na personagem ou em situações de conflito dramático. O texto deveria ser utilizado como material objetivo, não como metáfora ou analogia, sem que os atores o ignorassem como tal, sem “saltar” por ele. Era necessário, também, procurar entender, já que eram textos narrativos, “quem é que fala”, ou “quem são os que falam”; ou ainda, na dificuldade de tal afirmação, estabelecer uma hipótese em comum acordo, para então levá-la ao *estudo* propriamente dito. Já que um narrador, neste trabalho, pode ser vários, pode se “transmutar”, mudar sua forma de existência, tais escolhas feitas na preparação eram de fundamental importância para que o material ganhasse outros contornos, maiores mesmo do que o dramaturgo previa, indicando esteticamente qual tratamento mais se aproximava dos princípios e interesses do processo.

“Sobre essas narrativas (as que eram trazidas como material sobre os estudos): uma coisa que tem aí é o “trânsito”, o trânsito de uma coisa para a outra. Não existe uma voz unívoca, são várias vozes, transitam de uma voz para outra (...) A voz, passar de um lugar para o outro, passar de um ser para o outro, de um ser animado para um inanimado... É esse jogo que a gente

“Sim, senhor, sou eu mesmo. Decerto tem outros com o mesmo nome, fora das redondezas, mas competente no ofício feito eu, duvido. Me invulto. Invultar nesse sertão é coisa comum, costumeira mesmo. Tem quem se invulte em cão, lobisome chamado, em pé de pau, em serpente. Teve até caso, aqui perto, de um desses que saiu de casa, rastejou virado em cobra, longe, até na moradia do desafeto e cravou as duas presas de cascavel na perna do tal. O ofendido não durou nem uma noite. E isso com novena de beata quase santa e reza de curador afamado! Dessas coisas não me invulto, aprecio não... me invulto é em fogo. Nesse mesmo fogo que você vê nessa forja onde ferro amansa a dureza. É assim: primeiro eu olho e fico, assim, dum jeito meio pasmado, com o movimento vermelho dele e, quando dou fé, já fui, já estou lá, já sou outro, sou chama que consome carvão, avermelha ferro, que acolhe o vento frio do fole e me retomo com mais força e quentura. Labareda minha lambe ferro frio, afogueia e amolece, tempera o aço do facão. É assim. Já pensei em me invultar em facão, mas não gosto da miséria que ferro de corte aprecia fazer no corpo de homem vivente. Noite dessas, se olhar luz de fogo voando no ar, pode ser eu, Aniceto Ferreiro, um seu criado.”

Cabras, trecho da crônica *O invultado*

está querendo fazer: de não se restringir a um personagem, nem só a um narrador. Essa narrativa seria um ‘conto’ para a narração. A gente não quer trazer essas narrativas para a performance dramática, com personagens e tal... Logicamente o ator é sempre um performer, mas aqui seria um outro tipo de performance, não dramática. Isso não é uma pesquisa nem de formas, nem pesquisa de forma teatral. É uma pesquisa desses conteúdos.”¹⁵

Com tais objetivos muito claros, o *estudo* precisaria ser realizado sem que os atores memorizassem o texto, com liberdade na palavra (embora houvesse exceções quanto a isso), mas com total clareza de seu conteúdo e de suas passagens, determinando com exatidão qual o percurso percorrido pelo(s) narrador(res) do texto, ou pelo próprio texto em si. Era necessário, para isso, entrar em acordo com todos os atores participantes sobre quais seriam os caminhos da procura, sabendo que deveriam lidar com eles em cena, corpo e voz em conjunto, diante do outro, coletivamente, e então realizar o *estudo*. Antes de um estudo não há ensaio, só preparação. Os atores deveriam saber “o que” iriam fazer, mas não saber “como” fariam.

¹⁵ Transcrição de trecho de registro de gravação de encontro de Abreu e os atores da *Cia. Balagan*, durante os ensaios de Cabras, dia 13 de fevereiro de 2014.

um tempo que sempre existiu.

E estar diante de um era para mim como
estar frente a um diamante.

Era preciso ouvir cada pedaço,
ser toda ouvinte,
ser só audição no primeiro plano,
deixar outros sentidos em função daquele,
só ouvir,
fazer do imaginar algo que nascia no
ouvido e percorria todo o corpo até virar imaginação
em mim.

E isso era quase amar.

V

Hoje, deslocamento.

Não sei aonde a narrativa pode me levar.

Narrador parece (digo parece porque
estou em pleno deslocamento) um que não precisa ser
ele mesmo.

“ ‘Me tome! Enche meu
ventre com a seiva do seu
espírito e faça de mim seu
gozo, Senhor! O toque dos
seus dedos queime minhas
carnes que ardem pela
paixão de vossa face!’ E ela
se joga no chão, na terra
mesmo, e se retorce
gemendo coisa que é reza
e que parece indecência.”

Cabras, trecho da crônica

A Oração

Diferentemente do *processo colaborativo*, os atores, aqui, trabalhavam “em camadas” com o dramaturgo. Atores e dramaturgo não estavam no mesmo lugar, no mesmo nível, na mesma topografia. O primeiro era o nível do texto do dramaturgo. Com os *estudos*, os atores levavam aquele texto (se conseguissem) a um outro lugar, o que dependia tanto da capacidade de imaginar quanto da ação. Para Abreu, tratava-se de fazer outro trabalho, não reincidir no imaginário já trazido por ele: “O ator não tem que se prender à narrativa e tentar fazer aquilo que se faz muito no teatro dramático, que é reforçar a narrativa com toda a performance.”¹⁶ Ao abrir o material a outros campos de imaginação e, portanto, de possibilidades estéticas, já que o *estudo* se dá como tal “em cena”, os atores poderiam oferecer material objetivo para que a dramaturgia seguisse, sempre ao lado do que desejava a direção. Muitas vezes os estudos foram repetidos, preferencialmente por outros atores que não os mesmos, e muitas vezes textos chegavam modificados, readequados. Alguns textos eram postos de lado no processo, já que o *estudo* cênico revelava a presença de elementos muito dramáticos, por exemplo, ou explicitavam que o material cedia a campos de fruição mais baseados na temporalidade do que na espacialidade, ao contrário do que desejava a diretora. Abreu entendeu esse

¹⁶ Transcrição de trecho de registro de gravação de encontro de Abreu e os atores da *Cia. Balagan*, durante os ensaios de Cabras, dia 13 de fevereiro de 2014.

Parece que narrador pode ser um atravessador.

VI

Hoje, uma narrativa para lá do Épico.

Narrativa para lá de quem a narra.

Narrativa campo de semear sem saber que semente é aquela.

Resta semear e tentar comer o que nascer.

Talvez morrer, talvez sonhar.

VII

Hoje, ouvir narrativa é ouvir com os olhos.

VIII

Hoje, narrar é fazer o outro ver enquanto me transformo em alguma coisa.

É levar pro outro mas para mim também.

E então me surpreendo junto com o outro

“Repare e veja o olho de um jegue: tem dessa tristeza, assim, sem nome, que chega em hora desavisada e mora na gente. Essa tristeza gente aprendeu do olhar do jegue ou ele aprendeu de gente? E o olho de onça? (...) E jeito e olho bom de cordeiro, de cavalinho nascido, de bezerro novo, não é, escrito também, jeito dessa gente em festa, em amizades? Dou de caminhar nesses pensamentos sempre que trepo nesse umbuzeiro pra mascar fruto verde. O que será que eu tenho de gente? As patas não são. Pode ser a alma. Alma peregrina, errante, de bicho que nunca chega.”

Cabras, trecho da crônica *Bestiário*

pressuposto – a espacialidade – da seguinte forma, ainda tecendo considerações sobre o espetáculo *Recusa*:

“O teatro se dá é no espaço da relação entre os atores e o público. E, nesse sentido, ele prescinde de história, do drama e de outros elementos que, na verdade, podem constituir-lo, mas que não podem ser considerados essenciais. Em outras palavras, o conceito de espacialidade que ali começávamos a buscar e a aprofundar criava uma questão para a dramaturgia. Em outras palavras, pretendia-se que a performance dos atores, o ato teatral em si, tivesse preponderância sobre a articulação da história. Em outras palavras ainda, o conceito de espacialidade propunha o abandono de um milenar paradigma da dramaturgia: a temporalidade.”¹⁷

Outra diferença importante com o *processo colaborativo* foi que, dessa vez, em *Cabras*, Abreu não se utilizou do *canovaccio* como maneira de estruturar a dramaturgia, o que seria “*uma primeira organização ou sistematização, por escrito do material surgido*

¹⁷ ABREU, Luís Alberto de. O processo de construção de *Recusa* sob o olhar da dramaturgia. **Revista Sala Preta**. Vol 13, n. 1, jun 2013. Página 136.

e levo sustos.

Narrador não é distanciado no tempo, não precisa ser, pode estar ali totalmente, pode não saber quem é que fala, pode não saber se a narrativa é épica, se a narrativa é antiga, se merece urgência ou não.

Urgente será aquilo que eu conseguir evitar urgentemente.

Urgente será desviar do tiro.

Urgente será fome de cabra que não reflete antes de devorar o horta.

Urgente será punhal nascido a cinco mil anos.

IX

Saí em viagem nômade, me desloco sem parar, não tenho pouso que me conforte, não tenho terra pra chamar de minha, não sei quanta terra é necessário ter para que alguém esteja feliz na vida.

O que sei, por hora, é que me desloco.

“Não sei se viajava junto dos Soares ou dos Pereiras, inimigos, o que sei é que no primeiro pipoco e primeiro ‘ah, meu Deus!’ os homens se desabelharam em enxame de gritos, ordens e contraordens, tiros e corpo a corpo, a punhal. Então, era minha hora: voei como ave pra minha curta vida. (...) A vida de uma bala é curta e não me perdi em seus desvios. Vida carece de ter sentido. E vida de bala é isso.”

Cabras, trecho da crônica
Vida de bala

*em sala de ensaio*¹⁸. Mais de acordo a uma dramaturgia que se pretendia “espacial”, não havia estrutura prévia, portanto. Abreu chamava, às partes de texto narrativo que chegavam à sala de ensaio para os estudos, de *crônicas*. O texto final, publicado no programa da peça, aponta para uma organização da sequência baseada nesses critérios.

As *crônicas* escritas por Abreu se dividem em quatro partes derivadas da tríade temática configurada e desenvolvida no processo de criação, estudos e pesquisa: GUERRA – FESTA – FÉ, temas que se abriram a partir da ideia inicial da GUERRA. As quatro partes da organização final se denominaram, portanto, GUERRA, GUERRA-FÉ, GUERRA-FESTA e GUERRA - FOGO, PAZ, FOGO, e dentro dessas partes da estrutura se dividiram as vinte *crônicas* que permaneceram até o fim do processo e sua estreia.

Mesmo que as diferenças entre o *processo colaborativo* de *O Livro de Jó*, por exemplo, e este processo de *Cabras* sejam tantas, o caminho de criação se mostra coerente com seus propósitos. Se não havia muito levantamento de conteúdo temático por parte dos atores, se a abertura dos temas se deu através de *estudos* sobre cada um

¹⁸ As referências sobre o desenvolvimento do *canovaccio* num processo de criação de dramaturgia em processo colaborativo pode ser encontrado em ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, página 167. E também em FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, páginas 20-29 e 73-76.

Veja, já saí.

Não tente me enganar, estrada. Não confio em você só porque a terra sua é mais pisada.

Por terras de atriz

Agora eu sou atriz. Agora estou do lado de lá da dramaturgia. Agora eu sou aquela que recebe as palavras. Agora tenho que ser aquela que confere sentidos às palavras, com a voz, com o corpo, com a presença. Nunca se sabe, nunca sei no que vai dar. Agora eu nunca estou sozinha no trabalho. Agora o que sou deve-se somar aos outros atores e seremos muitos sempre. Agora eu não sou protagonista, no sentido daquele personagem/pessoa que move a ação. Agora eu não sei de nada. Agora o que eu desejo

“No princípio de tudo foi a fome que me deu.

E quando a fome rói, o entendimento da gente desanda. Não pensei, não calculei, olhei a horta de seu Francisco, conhecido em roda por Chico Avelós, saltei a cerca e fui. E lá fiz destrago na verdura dos maxixes, no doce dos melões, roí até as sementes de uma abóbora madura. Me empanturrei feito padre em batizado de rico. “Tem cabra do seu Biú na horta, de novo, pai!”, gritou um menino. Eu levantei a cabeça e olhei. Era de mim que falavam. Cabra é bicho ligeiro e eu ainda quis voltar pra segurança do outro lado da cerca, mas o Chico, já falado, conhecido em roda por Chico Avelós, sustentou a winchester e nem mirou: a bala chegou antes do som do tiro e o baque dela aqui no pé do ouvido me tirou todo o entendimento. Tudo o que veio depois foi por causa disso: de uma cabra e uma horta: a culpa foi minha.”

Cabras, trecho da crônica O Balido

dos textos de Abreu em separado, em camadas, não haveria necessidade de um *canovaccio*, trama ainda larga que permitisse o desenvolvimento do material dramático de maneira já estruturada numa possível sequência. Abreu considera que Maria Thaís tem um papel decisivo na criação da dramaturgia da Cia., sendo, mais do que diretora do espetáculo, uma “*diretora do processo*”¹⁹ (Abreu fala de *Recusa*, mas estendo a consideração para o processo seguinte), tanto que, em *Cabras*, Maria Thaís assina a dramaturgia com Abreu, muito embora os textos sejam de autoria dele.

Acredito que duas referências sejam importantes para estes procedimentos do processo de criação da *Cia. Balagan*, que podem ser vistos também como pedagógicos, além de artísticos. Primeiro, a ideia de que os artistas – no caso do *estudo*, principalmente os atores – devem agir muito mais como “caçadores” do que como “coletores”, numa referência clara ao texto de Tatiana Motta Lima²⁰. Ela escreve: “caçar

¹⁹ As referências sobre o desenvolvimento do *canovaccio* num processo de criação de dramaturgia em processo colaborativo pode ser encontrado em ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, página 167. E também em FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, páginas 20-29 e 73-76.

²⁰ MOTTA LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. **Revista RESET**, número 01, pgs 51-63, 2004.

como artista tem que se dar no terreno das palavras escritas anteriormente. Então, eu não sei o que fazer. O vazio toma conta do princípio, tudo está por fazer, mas o vazio não é vazio, já existe o verbo. E eu grito. Do outro lado da criação, o ator. Aquele que vai encontrar com o público. Agora eu sou aquele que precisa fazer do aqui-agora algo que seja relevante nesse encontro. Agora eu tenho que desorganizar, dar-me a um fluxo, distender, desenroscar. Agora eu preciso valorizar a escrita de sensações em alguma pele, talvez a minha, e inevitavelmente as sensações são maiores do que o que a organização pode prever. Agora é o reino do não sei. Tentar ser narradora. Tentar não ser narradora, tentar estar no presente e no passado, da mesma maneira, na mesma intensidade. É preciso resignar-se, dar espaço para ser e estar. O que penso não vale nada se não ajo. O que penso não se dá. O que dá a ver é o corpo e a voz. O tempo é curto, a tarefa é gigantesca. O que um ator pode querer da dramaturgia é do reino daquilo que ele

“Aprecio muito ave acauã quando vejo.

Figuro ser eu ela, solto pra qualquer rumo, sem parede, sem montanha, sem chão. Por isso, nome cristão meu é Givanildo, sobrenome Acauã. Nome Givanildo já esqueci. De cima, olho o cinza crestado de sol do mato ralo, sem ave, sem bicho, sem vivente nenhum? Engodo! Enganação! Meu olho firma a vista e vê cobra parada como graveto fosse, essas espertezas de bicho. Então, desfecho, disparo voo e no tempo de um “ai, jesus!”, bicho rastejante já tá na minha garra e no meu bico, querendo ferrar presa de veneno na minha carne. Cadê que consegue? Daí levanto voo pra ir onde o vento me soprar. Acauã sou, jagunço estou às vezes.”

Cabras, trecho da crônica Acauã

pressupõe uma relação com a natureza onde a alteridade desta não é, e não pode ser, submetida a um controle do caçador”. Tal acepção do trabalho do artista vem ao encontro do que Abreu chamou anteriormente de *processo indutivo*, diferenciando-o do *processo dedutivo*, tal qual já havíamos abordado em nossa dissertação de mestrado:

“Abreu usa a diferenciação entre processo dedutivo e indutivo de criação para falar a favor de uma ‘lei do material’, mais próxima do indutivo. Quando lidamos com um material interessante de maneira dedutiva, nós o organizamos de uma maneira eficiente, que trará um resultado cartesiano, reproduzindo tudo o que já existe, antecipando a existência de uma determinada forma para determinado conteúdo. No processo dedutivo, o dramaturgo organiza o material que tem de acordo com o que já sabe, com o conhecimento já adquirido. (...) ‘Como é que um artista pode querer ser a voz e a antena de uma época se o que ele faz é reproduzir o que aí já está, a partir de uma expectativa da mídia, do resultado e do que o público já conhece?’, pergunta (...) O processo indutivo trata o material de maneira a ‘respeitá-lo’ como principal motor da criação, para além de nossa capacidade conclusiva e de raciocínio.”²¹

²¹ FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Página 15.

consegue fazer enquanto age. Mas o que eu faço quando não concordo com o que está escrito? Em que lugar posso dizê-lo, senão em cena, sendo múltipla com os companheiros? Onde estou? Eu não sou atriz. Eu sou atriz na medida em que consigo fazer-me corpo e voz, com os outros atores, no momento presente. Eu sou atriz. Não é fácil, o outro lado. Eu sabia, mas tinha esquecido. Eu sabia, mas passei anos a fio perseguindo a mim como a atriz do paraíso, considerando a volta como garantida, passeando, visitando outros lugares. Nunca me vi como expulsa. O lado da dramaturgia também não é fácil, isso eu sei. Mas o lado do ator me impele a ser incompleta sempre, frágil, sensível demais, sujeita, sujeito. O que pode um ator? O que é, afinal, um ator criador? O que será,

“Sou duro. Meu cerne não quebra, não lasca, machado perde o fio em minha casca e braço de homem forte cansa. Sou pau roxo, mesma casta de ipê, braúna, aroeira, matéria dura que rejeita prego e faca não tira lasca. (...) ‘Lavra a cabeça’, gritou o chefe. Foi o que fiz, subi e desci sobre os gravetos das costelas, rompendo osso, chamando sangue, puxando grito agudo que não veio da garganta, veio de lugar mais fundo que homem só revela nessas horas. (...) Depois, aquela massa de roupa azul, sangue e deformada forma humana esqueceu de respirar. Pra sempre. O rosto preservado testemunhava quem ele tinha sido. Aí, vi o facão forjado pela mão de seu Aniceto Ferreiro, num só golpe, separar a cabeça do resto do corpo. Depois não sei mais. Só me recordo de Azulão me lavando, com capricho e areia, em mina d’água e o roxo de que sou feito ficou mais escuro. Retornei à minha boniteza de antes, quase. Mancha de sangue entranha em madeira, não adianta arear.”

Cabras, trecho da crônica Pau-roxo

No *processo dedutivo*, assim como acontece com o “ator coletor”, trata-se de lidar com o material da criação de maneira a combinar elementos que estão em domínio, dentro das capacidades e competências dos artistas, no lidar com o material, sem muito espaço para a dúvida, para o erro ou para o “não saber”. Já o *processo indutivo*, que Abreu nomeia como *lei do material*, diz respeito a deixar que o material induza à sua própria conformação, ou seja: para que isto se dê os artistas precisam entrar em diálogo com seu material, deixar que ele se abra a campos diferentes, se necessário, tirá-lo do caminho mais óbvio e direto para a cena. Para Abreu, a tentativa do dramaturgo no processo de *Cabras*

“(...) é produzir o material e ouvir o material. (...) Teatro aqui todo mundo sabe fazer; todo mundo sabe o que é teatro, sabe o que é a forma teatral, sabe tudo isso, porque ninguém aqui é principiante. Mas a questão fundamental é se a forma que a gente conhece e sabe é mais eficaz ou mais eficiente, e se diz respeito mesmo ao material.”²²

O foco, portanto, está no material, e em como os atores, em trabalho conjunto, podem revelá-lo cenicamente, ou ainda apontá-lo para caminhos que nem mesmo o autor

²² ABREU, Luís Alberto de. O processo de construção de Recusa sob o olhar da dramaturgia. **Revista Sala Preta**. Vol 13, n. 1, jun 2013. Página 136.

afinal, um ator em processo de criação de dramaturgia? O que vem antes? O que tem que vir depois? Por que essas vozes não se calam dentro de mim? Por que não há descanso? Por que o preparo não significa quase nada? A técnica, serve pra que? Eu sempre cheguei na hora certa. Eu sempre me preparei. Eu esperava muito. Eu queria muito. Eu tinha expectativas. Sou parte. Eu não sou parcial. Eu não sei estar no meio. “Ou engasgo ou grito”, escrevi e gritei certa vez. O lugar do ator é parcial, é cruel. Satisfazer-me com as metades, com as parcialidades de mim mesma, metades de mim mesma, frações ainda menores. Eu tenho receio de ser impressionista, sensível demais, mesmo agora. Já que o corpo e a voz do ator estão no primeiro plano da importância, a consciência parece vir a reboque. Agir, não parar. Pensar, mas transformar em ação. A linguagem oprime, exige, quer demais, não posso ofertar o que não tenho. Eu sempre tento me vestir de acordo. Eu sempre tento me alimentar bem, eu tenho a pressão controlada.

pudesse antes ter percebido. A atitude de caçador foi estimulada pela diretora Mara Thaís como tática principal para lidar com os textos de Abreu e com os outros textos usados durante o processo, sobretudo na realização dos *estudos*.

A segunda referência para a realização desses *estudos* pode ser encontrada no trabalho de análise ativa, ou antes do *etjud*, desenvolvido pelo diretor russo Anatoli Vassíliev a partir da herança de Stanislavsky:

“(...) o *etjud* não pode ser transformado em um exercício, isto é, em algo que deve ser executado com precisão absoluta. Deve sempre existir uma relação livre e muito viva com os próprios erros. Em duas ou três tentativas é necessário obter o máximo de realização das intenções; depois disso, é indispensável ir além, prosseguir na leitura”.²³

²³ Informações presentes em aula dada por Anatoli Vassíliev em Bruxelas, durante a primeira edição de *Ecole des Maîtres* (21 de setembro de 1990), com o título Texto Literário e Improvisação. Tradução para o português de Papoula Bicalho e Matilde Biardi. Cópia em papel de arquivo digital. Também pode ser encontrado no endereço eletrônico: <https://duedudepaula.wordpress.com/2011/08/08/texto-literario-e-improvisao-vassiliev/> Acesso em 11 fev. 2016.

Eu bebo bastante água antes. Eu tento não ser ressentida. O ressentimento nos tira de nós, nos deixa à deriva num mar da não-ação, do *assujeitamento*, então eu tento não cair no ressentimento. Eu preciso encontrar a potência da linguagem que foi pedida. Eu tento me preparar. Eu tento corresponder. Eu tento entender a minha lógica. Eu tento mudar a minha lógica. Eu tento não parar, eu consigo não parar. Agora que estou atriz o tempo me consome. Não encontro a reflexão, devo mergulhar na sensação, nas impressões. O que opino não interessa. Interessa minha sensação, se ela virar expressão. Imediata. Se. No aqui, no agora. O jogo é de Sísifo.

Um parágrafo se faz necessário quando é preciso continuar a agir, não importa se sabemos ou não onde estamos.

O processo colaborativo na minha formação, desde quando comecei a fazer teatro. Ou mesmo antes, quando tinha menos de 20 anos e sentia que o corpo era a fonte de maior felicidade, o corpo

Quanto a lidar com um texto através do *etjud*, Vassíliev afirma:

“Minha pesquisa se mantém na relação entre texto literário e improvisação. A conexão de liberdade e ausência de liberdade. De exatidão e anarquia. Penso ser essa a única possibilidade de fazer voltar a vida sobre a cena.”

Ou ainda:

“O objetivo da prática do *etjud* é aquele de liberar o ator (do texto e do público), de tornar o teatro vivo, de tornar a ação imediata.”

Muito diferente de utilizar o texto do dramaturgo para “compor” ideias cênicas, o *etjud* quer considerar de fato o texto, tal qual ele se mostra, através dos atores. A exploração deles, portanto, deve resultar muito mais em ações que revelem o que o texto é numa relação viva e espontânea entre os atores, e não na composição individual de cada um.²⁴

Tanto o texto de Tatiana Motta Lima quanto a fala de Vassíliev e, antes dele, o trabalho de Constantin Stanislavsky, de quem Vassíliev conservou, ampliou e desenvolveu

²⁴ Há outra entrevista, dada por Vassíliev a Maria Shevtsova, na qual ele desenvolve pressupostos para o *etjud* que pode ser encontrada em português no endereço eletrônico: <http://performatus.net/anatoli-vassiliev/> Acesso em abril de 2016.

diante do outro, o corpo no encontro com outros corpos. Então trabalhar em conjunto no teatro tinha a ver com encontro, com pesquisa, com vontade de expandir os campos, com vontade de fazer diferente, com vontade de promover sentido à vida. O processo colaborativo, ainda o jardim do éden, ainda o lugar de onde não tinha sido expulsa. Qualquer fruto proibido, se comido, dará lugar a um castigo, a uma perda com a qual teremos de lidar. Ou o ressentimento. Mas o éden não deixará de existir, e o lugar do corpo no encontro com o outro, feliz, íntegro, jamais será esquecido. Mas o tempo passa. Expulso, o ator, do éden. Agora, seu trabalho com o suor. O parto com dores. Se comecei como atriz, passei pela dramaturgia... se continuei como dramaturga, volto ao lugar de atriz. O trabalho com o suor,

“E havia uma voz também antiga que ainda ressoa e clama: aos acostumados à maciez dos frutos sumarentos, aos crescidos no calor temperado pelo frio das montanhas, aos criados na umidade das matas, aos habituados a tantas curvas polidas, à delicadeza de sedas, ao paladar doce, a tocar com pontas de dedos sedas e cetins... A esses, pede a voz, que não se espantem com a aspereza das pedras, com suas escarpas duras, seus ângulos agudíssimos, suas formas sem simetria, sua dureza pesada e profunda, seu silêncio. A pedra, garante a voz, não carrega maldição nem culpa por assim ser, é só uma outra forma de ser. Há, adverte a voz, quem na pedra consiga enxergar beleza, geometrias inesperadas, combinações estéticas, gradações de cinza e marrom que encantam os olhos, diz a voz. E convida: tirem as sandálias dos pés porque a terra onde pisam é sagrada. E sobre essa terra pasta uma cabra.”

Trecho final de *Cabras*, na crônica *Antiga fábula*

a experiência da análise ativa, têm em comum um trabalho que, além de artístico, promove o crescimento do artista, numa perspectiva pedagógica. Acredito que o trabalho de Maria Thaís na *Cia. Balagan* pode ser visto de maneira semelhante. Parte da criação, através dos estudos e das outras pesquisas e treinamentos, no caso de *Cabras*, estava relacionada à aproximação de outras lógicas de abordagem do material, a outras maneiras de pensar. “Caçar”, portanto, ou ter relação livre com o material, é condição para que se desenvolvesse a dramaturgia ao mesmo tempo em que se desenvolve o ator.

Se o estudo foi o principal procedimento ou dinâmica coletiva de criação, agindo em camadas com os textos de Abreu, houve estudos teóricos e pesquisas que complementavam o imaginário do trabalho. Tais dinâmicas não eram utilizadas diretamente na construção da dramaturgia; não tinham utilidade visível e aplicável, digamos assim; antes, tinham como objetivo alargar o ponto de vista dos artistas.

Além das palestras, dos treinamentos de dança tradicional e música, leitura de textos teóricos e filmes, a *Cia. Balagan* realizou uma importante viagem à região norte de Minas Gerais e sul da Bahia. Essa pesquisa de campo é exemplar do trabalho de criação do processo de *Cabras*: o dramaturgo não foi, não viu o que os outros artistas viram ou viveram. A ideia da viagem não era coletar informações ou responder ao estímulo com mimese das pessoas e dos conteúdos vistos e ouvidos, mas permitir que houvesse memórias e imaginações com as quais lidar sobre a camada do texto; ou mesmo talvez

o parto com dor. Eu espero que possamos nos entender.

O parágrafo acontece quando não é possível parar, quando não é possível parar de procurar, tatear, imaginar, tentar, imaginar novamente. E me pedem para que deixe de ser eu, é isso? De pensar como eu? Como poderei, em algum momento, deixar de ser eu? E me transformar só em grupo? E me transformar em pedra? E me transformar em vento? E me transmutar em cabra, em punhal, em planta? É cruel, a perda do paraíso, porque nos joga diretamente de cara na terra. E a terra nunca foi tão dura. Percebo a dureza porque é de sensação que preciso, dos sentidos, da sensibilidade.

As palavras de João Cabral de Melo Neto. É pedra, aquilo; é duro, é seco. As palavras da literatura de cordel. As palavras de Abreu. O Hagakure, o Ramayana. O canto de músicas muito antigas, de domínio público.

O mais difícil é finalmente entender que sou um outro. Um diferente. Um outro. Não somos a mesma

“Dois índios piripikura, possivelmente os últimos de sua tribo foram encontrados, no interior do Mato Grosso. Subnutridos, um deles muito doente, apêndice quase supurado. Riam. Sempre recusaram contato. Recusaram ajuda. O doente foi operado. Fugiram do hospital para a mata três dias depois.”

Trecho final de Recusa

não tivesse nenhum objetivo definido. Mas a viagem permitiu uma intensa vivência da alteridade e do *perspectivismo* que, a partir dali, ao menos para mim, atriz, deixaram de ser somente conceitos e pressupostos teóricos do trabalho, convertendo-se em sensibilidade para fazer as conexões e aberturas necessárias para lidar com os materiais e também com os outros campos da pesquisa.

* * *

Resta ainda uma última consideração. Nas frases finais, tanto da dramaturgia de *Recusa* quanto na de *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam*, Abreu dá um pequeno recuo, como se fosse um discreto voto de desconfiança em meio a tanto deslocamento. Escreve trechos numa linguagem mais comum, quase bíblica em *Cabras*, quase jornalística em *Recusa*, e cede à tentação de, nos últimos instantes, garantir um entendimento de todo o movimento anterior. Depois de falar sobre muitos pontos de vista, de acenar para a existência da vida também nos objetos, nas forças da natureza, nos animais e em multi-narradores, depois de “*desconfiar do personagem como representante da humanidade*”, como escreveu Sarrazac a respeito do “teatro-relato”²⁵, Abreu arremata as peças como quem ainda queria contar uma história, quase somente isso.

²⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. **Folhetim**. Número 28, páginas 11. 2009.

coisa. Não somos iguais. Não sou pedra. Não sou vento. Não moro no sertão, não nasci no sertão. Embora seja filha de migrante e imigrantes, meu lugar é são paulo. Olhar para o brasil do sol escaldante e da água rara não é fácil para mim. Mas eu me esforço. Talvez concorde que minha salvação tenha sido a infância no interior. Eu olho pra isso e entendo que sou o outro. Que nunca serei o que não sou. É preciso imaginar, e imaginar muito. É preciso viver na imaginação. É preciso imaginar na frente do outro, imaginar e transformar isso em forma. Mas não só forma, mas forma viva, com vitalidade, com vigor. Senão eu morro. E morre comigo a palavra do outro, a dramaturgia, João Cabral de Melo Neto, o cordel, o código do samurai, o poema épico indiano, as palavras de Abreu.

Ao mesmo tempo em que sou imaginação preciso ter corpo forte. Preciso entender que não sirvo. Que preciso caminhar. Que não posso ficar no meu passado. Que o meu passado não serve. Sou o outro. Sou

aquele que vai receber palavras de um outro. De um outro universo. De um outro bicho, de um outro que é mineral, vegetal.

Li o que escreveu Vassíliev: “acontece porque o teatro profissional está sempre na defensiva. Porque para um profissional é muito embaraçoso encontra-se em uma situação em que é novamente como uma criança, como alguém que não sabe de nada.”

Parágrafo. Não ao ressentimento. Seguir. Preparar-se. Modificar-se, tornar-me forte. A dança dos caboclinhos exige demais do corpo acostumado à cidade, ao balé francês, ao movimento dominado, a um temperamento apolíneo. A consciência da técnica vocal e o conhecimento musical poderiam alçar as palavras ao vento necessário a um narrador que precisa, agora, estar em trânsito. Mas não. Seria difícil, é o que gostaria de dizer, mas não posso. Não é difícil, portanto, deixa pra lá.

Eu queria tanto.

Parágrafo. Eu queria tanto conseguir entender o que estou fazendo aqui, o que estava fazendo lá. Mas é preciso agir.

É preciso ser um narrador em trânsito. Um que não tem tempo de se reconhecer e – zás! – já é outro, e outro, e outro. Múltiplo também na quantidade. Como assim, narrador em trânsito? Como assim, um narrador que não é uma pessoa? Como posso não ser uma pessoa, sendo uma pessoa? Como posso não ser indivíduo se sou uma pessoa? Teria que ser dois, mas como ser dois entre a atriz/eu e um narrador em trânsito? Minhas contas não batem, isso não é dois. Vamos lá: preparada, fortalecida, encaro a narrativa-crônica. Não sei o que é isso. Mas encaro. Não posso perguntar. Não devo ter opinião. É preciso fazer o trabalho que o dramaturgo não fez. É preciso dizer sim. Ele fez um trabalho, e ele está na minha frente, no papel. Agora preciso abrir os campos que ele não abriu, ser corpo, ser voz, surpreendê-lo, até, talvez. Esse o meu trabalho.

Parágrafo. *Naquela terra o governo é das pedras.* Naquela terra não existe gênero. Naquela terra tudo é. Tudo pode me roubar, é preciso estar atento. E é preciso que seja real. Mas não real, real. Real como aquilo que acontece agora. Efêmero. O ator é um coitado, penso. Perdido. Exagerado. Desesperado. Intui sem jamais ter a certeza. Um cego que vê. Eu espero a próxima vez.

Parágrafo: o personagem não serve. Quem sou eu, afinal, e o que faço? O personagem não serve, o ator deve servir a algo fora dele, maior que ele, mas que se dá por ele. Ficção real na mentira que sempre será? Tem gente que acha que é fácil. Mas eu não darei o braço ao ressentimento. Eu escolhi. Aqui estou. Não sou obrigada.

Parágrafo. Toda a minha história me vem à cabeça, inevitavelmente. Eu quero estar onde estou, ninguém me obrigou; portanto, eu devo querer. Não ao ressentimento. Ninguém é culpado por mim. Estou

me repetindo. O instrumento erudito que não serve. Aprender a tocar pífaro. Aprender a tocar sem ler a partitura. Aprender a tocar pandeiro. Aprender a tocar a caixa enquanto canto. Enquanto rezo. Eu, que não tenho fé. Não essa fé.

Parágrafo. Fui interrompida na fé. Tenho fé no teatro, porque dá sentido para todos esses...

Parágrafo. O narrador em trânsito. Transito pelas paisagens que eu mesma configuro. Sou e não sou. Dou aparência de ser e aparência de não ser. O processo colaborativo plantou em mim uma noção de que o diálogo existia sem medo. Que essa história de dar forma às coisas não precisava ser ação solitária, nem mesmo solidária; mas, solitária, não mesmo. Coletiva. Forma do pensamento coletivo, desejo de mudar o mundo. Eu, diante do dramaturgo, com tantas coisas na cabeça e no coração. Implorando atenção. Implorando sentido. Oferecendo o corpo do diálogo. Vislumbrando a possibilidade. Querendo entender. Querendo sim ter

opinião. Jorrando afeto. Mas só posso ter impressões, difusas, confusas, configurações de sentidos que ainda não sei explicar. Terei de explicar? O narrador em trânsito é a carne-corpo que ofereço em sacrifício de um corpo que não sou. As palavras a serem imaginadas que já existem. *O que quero que meu teatro faça?*, é a pergunta que martela a minha cabeça, e parece que esse martelo está só na minha cabeça. Às vezes grito: ALGUÉM ESCUTA ESSE MARTELO? ALGUÉM ESCUTA O OUTRO DO OUTRO QUE GRITA EM MIM? SERÁ QUE SEREI-SEREMOS UM NARRADOR POSSÍVEL? E A EXPERIÊNCIA, AFINAL, VEM DE QUE? COMO FAZER DE UM CORPO UMA TESTEMUNHA DE ALGO QUE NÃO SOU, NÃO VIVI? É A IMPOSSIBILIDADE, ISSO? QUAL O MEU GESTO? QUANDO SEREI O JUSTO, E NÃO O OUTRO?

Parágrafo. (Tentarei nunca mais julgar atores por falta de clareza quanto ao que pensam.) O

lado de cá é confuso, confunde corpo, voz, ser e expressão. Confunde personagem com testemunha, narrador com narradores. Confunde coletivo com indivíduo. Confunde liberdade com dificuldade. Confunde tudo. O corpo-voz feito testemunha deve testemunhar. A palavra de Abreu é o testemunho base. *O homem que vai me matar nunca vi, mas sei quem é. Que seja por faca, não por tiro. Que dê tempo para dançar antes de cair para sempre.*

Parágrafo.

Parágrafo.

Parágrafo real. Na ação.

Não me leve a mal. Eu quero que você me veja. Que compartilhe comigo, desse comichão. Da desventura que é viver. Do empenho em criar sentido nessa vida.

Breves considerações finais da PARTE I, Ou *Epílogo do Primeiro ato*

Em trânsito

De como se configuraram os *deslocamentos*. De como estes sugerem um narrador “que é”, e menos “que julga”, aproximando-o também de aspectos arquetípicos. De como os textos teatrais mais recentes estão ligados a seus processos de criação. De como se justifica a existência da Parte II da tese.

“Assim como o homem adulto não pode novamente tornar-se criança, assim também a humanidade não pode, em tradição indissolúvel, voltar ao plano do épico e satisfazer-se com o simples registro dos fatos, depois que se começou o relacionamento lógico, e a subordinação das partes. (...) Assim, Homero representa ao mesmo tempo o fim do mundo épico e do mundo oral.”

Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, à página 112.

Procuramos, ao longo da primeira parte deste trabalho, desenvolver os deslocamentos que Luís Alberto de Abreu promove no lidar com a narrativa em sua obra. Decidimos chamar *deslocamentos* às mudanças da configuração da

narratividade em seus trabalhos. Embora pudéssemos falar em *desvios*, como sugere Jean-Pierre Sarrazac ao criar um campo de pensamento para o teatro e a dramaturgia do período ao longo do último século¹, preferimos o primeiro termo, já que desvio sugere um caminho principal como referência permanente, um referencial implícito, quase impelindo a um retorno inevitável e a certa qualidade accidental. No caso da narratividade de Abreu, pelos motivos expostos, os *deslocamentos* mais recentes, sobretudo, não parecem se referir a uma volta, a um retorno possível, já que a discussão alcançou patamares bastante singulares. Embora os termos sejam semelhantes, se tornam diferentes também do ponto de vista que lhes atribuímos aqui: o que na criação é *deslocamento* e tentativa, num momento posterior de análise pode se configurar como *desvio*.

Inicialmente, no primeiro capítulo, partimos do intuito manifesto de Abreu de uma restauração da narrativa e da função do narrador no teatro, analisando algumas de suas obras das duas últimas décadas, verificando o que sofre a narratividade em diálogo com as referências de Abreu e como se desenvolve a inclinação épica, percebendo que o autor não prescinde da noção da personagem para que a narratividade se dê. Também apontamos, a partir do texto *O Narrador*, de Walter Benjamim, e inevitavelmente no processo dessa restauração, como as obras de Abreu lidam com as dificuldades a respeito da experiência humana e com a mudança da linguagem, partindo da ideia da narrativa oral em direção ao teatro.

Nas peças analisadas, ainda no primeiro degrau do *deslocamento*, percebemos que o narrador se configura em consonância com a definição de *rapsodo*, com características híbridas, numa forma dramático-épica, manifestando claramente o autor, alternando personagem e narrador e os tempos narrativos. O personagem continua ainda como tal, e os planos narrativos entram e saem da ideia de representação e dramaticidade, assim como as histórias de cada peça. É visível que, muitas vezes, o esforço de narrar se converte na própria forma da dramaturgia, também sujeita às incompletudes, instabilidades e cruzamentos, como acontece no mecanismo da lembrança. O épico para Abreu, nesse primeiro deslocamento, diz respeito mais à competência da narratividade e do narrador para criar imagens que possam ser compartilhadas com a memória e a imaginação do espectador, resistindo à configuração de personagens cujo comportamento e temperamento estejam no primeiro plano da criação. Esses narradores acabam por se converter em sua função, como ação principal, indo até mesmo além do *rapsodo*, na medida em que a função primordial do narrador nas peças é a de abrir outros mundos ficcionais e imaginações, ainda que, para tanto, acabe por se tornar um híbrido entre características dramáticas e épicas.

¹ Principalmente em SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

Já no segundo deslocamento, Abreu vai em direção a outra linguagem, o audiovisual, e a tentativa de restauração da narrativa se dará na procura de realizar, no âmbito do roteiro, organizado antes do filme propriamente dito, as “imagens cheias”. Reconhecendo o caminho que vem do teatro, seus roteiros encaram a narrativa como aquilo que amplia a imagem captada para além de si mesma, mais uma vez com intenção de contar com a atividade do público como aquele que imagina junto, ativo em sua própria memória e imaginação diante do que vê concretamente. O que notamos foi, ao menos pelos três filmes citados, que a “imagem cheia” acontece mais plenamente quando o roteiro sugere personagens mais dramáticos e as explicações ou narrativas verbais se tornam raras ou parciais, com “características metonímicas” que oferecem a parte e querem que o espectador imagine um todo. Foi possível também relacionar a ocorrência das “imagens cheias” a aspectos míticos e arquetípicos, tanto das histórias quanto da caracterização das personagens, diretamente na análise de cada um dos filmes. Consideramos, finalmente, que de maneira semelhante ao primeiro degrau, Abreu não se dispõe principalmente a eliminar características dramáticas, mas antes se coloca na busca da função da narrativa e da “imagem cheia”, que pôde ser encontrada tanto em situações de fundo dramático quanto em imagens arquetípicas, tanto em acontecimentos historicamente e culturalmente posicionados (como em *O sol do meio dia*) quanto em mundo míticos paralelos, criados para este fim (*Kenoma* e *Narradores de Javé*).

No terceiro degrau desse deslocamento, de volta ao teatro, a restauração da narrativa para Abreu transforma-se, modifica suas funções, claramente recusando o personagem e o narrador como um indivíduo. Muito estimulada e de acordo com o trabalho da *Cia. Balagan* e de sua diretora, Maria Thaís Lima Santos, a narrativa estará, por fim, diretamente relacionada e dependente do trabalho dos atores diante de seu público, e a experiência humana a ser compartilhada se dará imiscuída aos aspectos da linguagem teatral em si, já não contendo a maioria de seus objetivos no texto teatral, mas vindo a encontrar sua inteireza na encenação. A autoria, portanto, dessa restauração da narrativa vai se dar na soma das várias *dramaturgias* do espetáculo, e dessa vez serão os atores, no aqui-agora do encontro com o público, que darão vida à experiência narrativa almejada pelo dramaturgo, assumindo narradores transitórios, não necessariamente humanos, evitando ao máximo personagens de contornos e situações dramáticas.

Ao propor a restauração da narrativa no teatro Abreu começa com um narrador homérico, próximo e confundido com sua função de narrar e fazer ver, na primazia da capacidade de rememorar, ainda que em ficção e hibridismo, e trazer à sensibilidade do público essa memória. O autor aproxima-se do narrador arcaico também naquilo que este tem de não julgamento do que narra, que pode narrar sem se posicionar. Assim, e ainda, todas as histórias podem ter lugar em seu teatro, mesmo

aquelas em que outra ética está pautada, configurando beleza ímpar na história de uma mulher assassinada por seu antigo namorado, em *Um dia ouvi a lua*, por exemplo, sem que se coloque como necessária a discussão ética do gesto. A personagem Tereza, assassinada, depois de morta, narra ela mesma a respeito do acontecido:

“De todas as coisas suaves – pele, ar, sonho, pensamento e alma – a mais leve é o amor. E sobre ele não quero o peso do lamento (...) Esta é a minha história. Quem quiser chore pelo remorso de um assassino, quem quiser celebre o amor que encheu meus dias e que até na morte me alimenta de lembranças e de alegria.”²

Talvez seja por isso que Abreu também fique tão à vontade com os tipos cômicos, para quem questões éticas, morais e religiosas obedecem mais à concretude da vida e suas necessidades básicas. Como exemplo podemos citar os personagens das peças *Burundanga- a Revolta do Baixo-ventre*, *Sacra folia*, *Till Eulenspiegel*, *Auto da paixão e da alegria*, entre outras peças. Se, para Emil Staiger, o narrador homérico é aquele que não julga o que narra e pode não tomar partido, sendo por isso mesmo capaz de narrar, os narradores de Abreu se comportarão dessa maneira, muitas vezes.

Nos trabalhos mais recentes, conforme o terceiro capítulo, verificamos um deslocamento na mesma direção, embora mais adiante. Agora os narradores de fato terão campos de não-julgamento, de não crítica, na medida em que até mesmo uma pedra e um animal serão capazes de narrar, mais preocupados em dar coisas à vista de quem ouve e vê do que dispor de sua fala para gerar algum distanciamento. A lógica do punhal que narra diante da morte, por exemplo, não julga, só executa aquilo para o que foi criado; assim também um cão no meio de uma batalha pode narrar:

“Deixaram os três mal mortos e voltaram. Fiquei, eu tinha fome. Como eu disse, não sei muito pensar, entender a razão das coisas. Apurei as orelhas e só ouvi silêncio. Então me cheguei junto dos corpos. O sangue inda vazava e dei de lamber e sorver um pouco daquela vida pra mim.”³

Na última parte do texto *O Narrador*, de Walter Benjamim, ele escreve:

“Quanto mais Leskov desce na hierarquia das criaturas, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo. Aliás, como veremos, há indícios de que essa característica é própria da natureza do narrador. Contudo, poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo,

² ABREU, Luís Alberto de. *Um dia ouvi a Lua*. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu**: um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 579.

³ Trecho da narrativa *Retaliação*, do espetáculo *Cabras*, de Luís Alberto de Abreu, impresso no programa da peça.

anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov, A alexandrita. (...)

Para esclarecer o significado dessa importante narrativa, não há melhor comentário que o trecho seguinte de Valéry, escrito num contexto completamente diferente. ‘A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir’.”⁴

Ao deslocar-se na direção de um narrador não-humano, não-indivíduo, visto em múltiplas perspectivas, em trânsito, é como se a narratividade nublassem seus contornos, na escritura do texto. Numa mesma crônica o narrador é um sujeito qualquer, depois é uma pedra, depois o filho da pedra, depois o vento, que volta a ser pedra... e essas mudanças ocorrem sem que seja necessário preparar o campo da percepção. É aqui que o deslocamento mais contundentemente se dará, então.

Quando Abreu encontra encenadores, como Antônio Araújo e Maria Thaís Lima Santos, o texto dramatúrgico é alçado às complexidades das várias dramaturgias, seja implicando a dramaturgia do espaço *site specific* e suas “realidades”, seja fazendo-o recusar o narrador como indivíduo. Nestes casos, o tipo de processo de criação é também diferente, sujeito às forças coletivas e múltiplas. Se quando desenvolveu a dramaturgia para *O Livro de Jó* o *processo colaborativo* se configurou como um ótimo território para que o desenvolvimento de novos parâmetros de escrita narrativa pudessem se dar, de maneira coletiva, no terceiro degrau isso se modifica, misturando definitivamente a dramaturgia aos interesses da direção desde o princípio, sem a participação do pensamento, dos depoimentos e opiniões dos atores na relação direta com o desenvolvimento do tema e do próprio processo. Os procedimentos de criação de *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam*, então, não foram coletivos na construção das bases da dramaturgia, assim como o *canovaccio* deixou de ser necessário, na medida em que não houve também a necessidade da organização da dramaturgia como roteiro largo ainda a ser desenvolvido com os atores e os outros criadores. O processo de criação de *Cabras* vai estabelecer, por força da condução do processo, um trabalho “em camadas”, em que a principal tarefa dos atores será abrir o material narrativo e já escrito anteriormente a outros campos que não o do texto literário.

⁴ BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. in: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Páginas 219-220.

Surge daí uma questão a respeito do segundo objetivo dessa pesquisa, que era refletir sobre o trabalho do ator em relação ao dramaturgo num *processo colaborativo*. Tais questões não puderam se desenvolver como pesquisa prática, num primeiro momento, a não ser de maneira específica do trabalho em camadas, como a única e mais forte vetorização das relações criativas, na experiência de Abreu com a *Cia. Balagan* em *Cabras*. Como era nosso intuito desenvolver possibilidades e hipóteses para essa relação, estimulando a reflexão sobre os processos de criação de dramaturgia em dinâmicas coletivas, abrangendo ideia, procedimentos, pensamento, escolhas estéticas, funções e visão de mundo dos artistas, principalmente atores e dramaturgos, uma nova parte se fez necessária à esta pesquisa. Assim, sem abandonar os pressupostos levantados na Parte I, o desenvolvimento desses aspectos será tratado na sequência, a partir da criação de um laboratório, sem contar com a participação de Abreu e de suas obras, mas tentando responder às lacunas deixadas pela pesquisa até agora.

Embora o trabalho com a *Cia. Balagan* e o *Teatro da Vertigem* revele que o dramaturgo correspondeu às necessidades diretas dos outros criadores e às práticas da sala de ensaio, especificamente, é possível notar que sua produção de dramaturgia e roteiros não se distancia das questões do teatro contemporâneo de maneira geral. Por mais que o trabalho de *Recusa* e *Cabras*, principalmente, se configure e se auto-defina como contracorrente, a dramaturgia de Abreu reconhece que o texto teatral não resume a completude da cena, não é seu principal responsável, mas antes é um suporte ou uma das dramaturgias resultantes, assim como a inevitável múltipla autoria da criação do espetáculo só se configura como um todo analisável e compreensível quando diante do público. Os textos de *Cabras* e, antes, os de *Recusa*, são ainda mais difíceis de se analisar isoladamente, sem as encenações (embora já poderíamos afirmar a mesma coisa desde os textos de *O Paraíso Perdido*, 1992, criado em *processo colaborativo* com o *Teatro da Vertigem*, com a dramaturgia de Sergio de Carvalho, e num segundo momento os textos de *O Livro de Jó*, 1995, já com dramaturgia de Abreu). Ao ler os textos sobre os quais as cenas se configuraram, ou ainda se anteciparam, é possível notar quão parciais as dramaturgias textuais acusam ser, incapazes, pela própria natureza do processo de criação, de dar conta daquilo que o espetáculo é.

Por fim, resta dizer que os deslocamentos da narrativa de Abreu se tornam o reflexo do artista inquieto, que coloca no público seu principal interlocutor e preocupação. À medida em que a relação com esse público se problematiza, Abreu exige de si mesmo que a maneira de organizar o conhecimento sobre criação de dramaturgia se modifique, e se desloque a campos desconhecidos e a novos desafios, incluindo aí novas dinâmicas de processos de criação.

PARTE II
ou
Segundo ato

Dramaturgias de ensaio

Breve introdução da PARTE II, ou *Prólogo do Segundo ato*

Cartografias em processo

De como a criação de um laboratório se fez necessária às questões da tese. De como o laboratório tomou a atitude de isolar o trabalho do dramaturgo e dos atores para elucidar relações criativas. De como a pesquisa estabeleceu quatro campos de investigação e criação, diferentes entre si pelo ponto de partida e por desejos estéticos. De como se deu o trabalho no laboratório de criação, nomeado de *Dramaturgias de ensaio*.

*“Queria dançar algo importante, protestar contra a violência,
algum pensamento político ou filosófico, falar da miséria
humana.*

Mas somente consigo expor minha fragilidade.

Queria dançar para salvar os outros.

Mas danço, queridos amigos, para salvar-me a mim.”

Denise Stutz

*“Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre
sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo
incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.”*

Giorgio Agamben

DE COMO SE FEZ NECESSÁRIA A CRIAÇÃO DE UM LABORATÓRIO

Em nossa dissertação de mestrado, no capítulo dois, tratamos de desenvolver a experiência artístico-pedagógica de Luís Alberto de Abreu num breve contato com a *Cia. Livre*, em seu projeto *África-Brasil*, em 2010. O dramaturgo foi convidado para tratar da participação dos atores num processo de dinâmica coletiva de criação de um espetáculo. A questão que justificava o convite dizia respeito a como os atores se viam – ou poderiam se ver – como criadores, geralmente envolvidos na criação de dramaturgia num processo colaborativo. Na *Cia. Livre*, havia uma sensação de que os atores estariam em desvantagem nessa relação criativa, na medida em que não poderiam dominar os caminhos da criação na mesma *topografia* do dramaturgo, no mesmo *status*, como se estivessem trabalhando em função de algo que não dominassem enquanto procedimentos e escolhas, como se alguma hierarquia de função se esboçasse por si mesma. Assim, Abreu conduziu, ao longo de alguns encontros, conforme descrito naquele capítulo da dissertação, um breve trabalho prático, além de conversas sobre dramaturgia, que pudessem levar estas questões a outro patamar de entendimento entre os criadores daquela companhia, em seu trabalho específico.

A partir desses encontros pudemos entrar em contato com aspectos que, apesar de presentes em nossa trajetória artística desde o início, desde a fundação do *Teatro da Vertigem* e da criação de *O Paraíso Perdido*, pareciam haver se modificado. Percebemos, portanto, até mesmo pelo motivo de havermos estado como dramaturga e como atriz em diferentes criações colaborativas durante os últimos anos, que na percepção dos atores da *Cia. Livre* estava contido um importante “nó” da criação. A sensação dos atores de estar em desvantagem era comum aos processos pelos quais passei, e isso se configurou como entrave, merecendo, muitas vezes, interrupções e paradas extensas para que se exercesse a crítica na perspectiva dos processos, assim como longas e indefinidas discussões se prolongavam, sem que se houvesse definido com clareza o ponto no qual alguns dos entraves tiveram início. A outra face da questão é a aparência de que o trabalho do dramaturgo é feito como “mágica”, “sem esforço”, como se fosse “sem processo”, num território livre de escolhas arbitrárias, movidas por talento, estilo e preferências que nem sempre consideram os parceiros de trabalho. Imediatamente nos interessamos por esta problemática, para dar conta da importância que uma maior compreensão das funções dos artistas envolvidos poderia trazer a um *processo colaborativo*. Esse interesse foi alimentado ainda várias vezes, por ocasião de nossas próprias experiências pedagógicas como professora e orientadora (ECA-USP, EAD, Escola Livre de Teatro, SP Escola de Teatro e Escola Superior de Artes Celia Helena, entre outras), seja em disciplinas de dramaturgia ou de interpretação e práticas da cena. Assim que iniciamos a pesquisa para o doutorado deixamos tal

preocupação manifesta, dispondo-nos interna e externamente a desenvolvê-la, com o intuito de potencializar as relações criativas e oferecer material teórico que pudesse aumentar a força das proposições dos colaboradores envolvidos nesse tipo de criação.

Foi também com esse objetivo, além de querer tratar da narratividade na cena contemporânea, que nos engajamos no processo da *Cia. Balagan*, em 2013, para a criação de *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam*. No entanto, no decorrer do trabalho, que teve Abreu como dramaturgo, não foi possível que se estabelecesse e desenvolvesse a reflexão sobre os atores em processo, tal qual exposta aqui, devido às particularidades que se apresentavam como interesses daquele projeto. Então, de acordo também com as considerações realizadas quando da qualificação do doutorado, tomamos a decisão de criar e desenvolver um laboratório para dar seguimento à pesquisa, chamado *Dramaturgias de ensaio*, cujo nome adianta o caráter daquilo que procura sua forma enquanto se faz; uma forma-ensaio, portanto, formativa.

Convidamos três atores perante os quais assumiríamos a função de dramaturga. Foram cerca de 40 encontros ao longo de 9 meses de trabalho, com início em outubro de 2014, até junho de 2015, estabelecidos como residência na sede do *Teatro de Narradores*, na cidade de São Paulo. Numa tentativa que se revelou bastante profícua, o laboratório tinha o objetivo de estabelecer uma prática de criação em contato com pressupostos teóricos e na trilha das pistas deixadas por Abreu, tanto a respeito da narratividade quanto das experiências com a *Cia. Balagan*, a *Cia. Livre* e em outras anteriores, como os *Narradores de Passagem* e a *Cia. dos Dramaturgos*, da maneira como descritas na dissertação de mestrado¹. Importava tratar das relações entre atores e dramaturgos na perspectiva de tirá-las de certa mistificação, apoiada em ideias sugeridas pelo talento dos envolvidos, ou ainda “generosidade”, “desapego”, “escuta”, incluindo aí uma acepção até certo ponto superficial do que pode ser um *processo indutivo* de criação, no qual se privilegia o material escolhido a caminho da forma do espetáculo, ao invés do desejo estético *a priori* e de outros interesses de seus criadores. Tratando dessas inclinações, com a possibilidade de estudo e reflexão, o objetivo foi, mais que teorizar uma prática ou dar uma prática a teorizações já existentes, estabelecer um território objetivo no qual tais questões pudessem se configurar como forças explícitas no embate criativo, sem querer esgotar o assunto. A PARTE II dessa tese não é, portanto, um método, nem mesmo um diário de bordo, mas a tentativa de vislumbrar efetivamente alguns procedimentos, superar alguns resquícios de possíveis confusões e desentendimentos nas relações criativas, elucidar aspectos relativos a cada parte implicada (atores e dramaturga), ainda que possam haver tendências generalizantes. Mesmo estas, acredito que possam ser convertidas em novas

¹ FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

plataformas de discussão, e não impedir a promoção de tão importante assunto.

Na nossa experiência com o *Teatro da Vertigem*, o ator esteve diretamente relacionado à criação da dramaturgia. Antes que esse tipo de processo de criação pudesse ser chamado de *colaborativo*, o que notamos na criação da grupo adivinha muito mais de um desejo de pesquisa de linguagem do que da preparação de um espetáculo. Reunidos pela direção de Antônio Araújo no início de 1992, os artistas daquele coletivo que se formava estavam interessados em pesquisar aspectos da Mecânica Clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. No caminho da realização deste projeto, o grupo desenvolveu ferramentas básicas para a pesquisa e procedimentos que se mostraram pertinentes: a observação ativa como princípio do trabalho, a instrumentalização do pesquisador, o estudo de métodos de pesquisa científica. Se no início do grupo interessava mais a pesquisa e a postura de pesquisadores, foi só num segundo momento que a possibilidade e o desejo da criação e apresentação de um espetáculo se fez naquele coletivo, revelando, inclusive, diferenças entre seus integrantes.

Assim começava o *processo colaborativo*, na prática, ao menos em nossa trajetória. Ao decidir que um espetáculo seria realizado, a dramaturgia tomou outra importância e tamanho na sala de ensaio. Foi muito revelador notar que todos os integrantes tinham conhecimento compartilhado sobre o material pesquisado. Tudo se fez como conhecimento de todos, dado que o objetivo inicial, a pesquisa, foi o que uniu aquelas pessoas. Assim, com o conhecimento desenvolvido por todos em trabalho coletivo, *O Paraíso Perdido* foi a precipitação de toda aquela pesquisa, realizada em bases tão horizontais entre o seus participantes quanto um conhecimento pode ser num grupo de trabalho em que todos, indistintamente, tiveram acesso ao material e partilharam de seus desdobramentos cênicos. O dramaturgo, Sergio de Carvalho, teve o trabalho e a responsabilidade, portanto, de oferecer caminhos dramáticos, junto com Antônio Araújo, os atores e outros colaboradores, para um material que era, consistentemente, de pertencimento comum, conhecimento que havia sido criado com e naqueles corpos. Para aqueles artistas, era assim que a noção de ator-criador se configurava: na lida com os materiais, com grande implicação de seu próprio corpo na relação com os outros e de seu pensamento e intelecto voltados para a criação das cenas que dessem conta de todos os aspectos que se mostravam desejáveis na relação com o público e com os temas da pesquisa.

Não haveria como modificar essa sensação de pertencimento entre as diferentes funções e entre o material e seus criadores, assim como não houve níveis diferentes de apropriação de maneira visível. O trabalho era, de fato, de todos. Então, as funções de cada artista, preservadas de acordo com cada responsabilidade, foram preservadas e, mais, fortalecidas por este pertencimento comum. Não se trata de eleger esta experiência do *Teatro da Vertigem* como a única, mesmo que inicial deste tipo de processo, nem mesmo como referencial exclusivo, muito embora seja inaugural

na minha trajetória e irá marcar profundamente minha maneira de ver o mundo e o trabalho coletivo na criação teatral.

Mais de vinte anos se passaram entre aquele longínquo “paraíso perdido” e esta pesquisa. O país se modificou, o mundo se modificou, a maneira de fazer teatro também, obviamente. Mas é a partir dessa noção seminal que iremos promover, aqui, o deslocamento de aspectos de criação em dinâmicas coletivas, sobretudo no que se refere às relações entre ator e dramaturgo.

Todos eram criadores fortes, ali, em 1992, acredito que muito mais por terem se debruçado de maneira intensa e consequente na pesquisa do que por possuírem talentos isolados. A criação e a pesquisa foram permitindo crescimentos individuais também, sem dúvida, durante os meses de trabalho e apresentações. Criadores fortes, capazes de realizar escolhas, debater cenicamente, entender a origem das cenas que se configuravam, apostar no espaço cênico não convencional de uma Igreja como potência da dramaturgia que se configurava.

Se, antes, no *Teatro da Vertigem* de *O Paraíso Perdido* os artistas se reuniram por um desejo de estudo e pesquisa, o que esperam os artistas de grupos de hoje do ator-criador e de relações coletivas de criação de dramaturgia? Em que implicam as escolhas de procedimentos de cada processo? Para além de talento e sensibilidade muitas vezes inatos, de que conhecimentos se podem valer os integrantes de uma equipe de criação? De que tipo de abertura e escuta necessitam? Quanta clareza sobre sua função pode ter um dramaturgo? Como se pode pautar o material cênico criado pelos atores? Se é possível afirmar que estes muitas vezes se veem em desvantagem com o dramaturgo e o diretor, com quais parâmetros então constroem suas cenas, depoimentos pessoais cênicos, improvisações e pesquisas? Como compreendem a criação de dramaturgia em processo e como se inserem nela?

A intenção da pesquisa não é desconsiderar que muitas vezes o que liga os artistas em um coletivo de criação é afinidade de ação e pensamento político, objetivos até anteriores à escolha de materiais, procedimentos e processos. Muitas vezes a ligação pode surgir inicialmente da atitude de trabalhar em coletivo, que é uma forma diferente, que pressupõe relações e divisão de trabalho, por exemplo. Para Abreu, trabalhar coletivamente na criação sem dúvida fortalece a dramaturgia e o espetáculo, na medida em que são muitas cabeças, muitos pensamentos com um mesmo propósito; para ele, várias pessoas com certeza pensam melhor do que uma. Cecília Salles argumenta de maneira semelhante, ao afirmar o crescimento individual que ocorre no ambiente de interações criativas: “Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o input para o raciocínio de outra, podendo levar a descobertas importantes. (...)”

As perguntas feitas por colegas forçam o repensar sobre o que estamos fazendo e abrem espaço para dúvida.”²

Para José Fernando Azevedo, diretor do Teatro de Narradores, trabalhar em grupo é também disputar, produzir choques, o que leva à qualidade estética:

“O campo teatral é sempre um campo de disputas. Isso quer dizer que a formalização no teatro é sempre o momento em que uma luta ganha sua cifra provisória, permitindo olhar para o processo e nele vislumbrar impasses, limites, avanços, recuos e novas margens. Esse é sem dúvida o cerne da política dos grupos. (...) Com efeito, a qualidade estética de um trabalho é verificada a partir de outro confronto, ou seja, do choque premeditado (embora não controlado) entre uma proposição (projeto ou momento de um projeto artístico) e os meios efetivos para a sua consecução; resultará, na fatura poética, sua dimensão estética propriamente dita, e nesta se verificará o sentido e a validade da proposição anterior. Há qualidade estética quando não há dissimulação do confronto e quando essa não dissimulação não se reduz ao enunciado do confronto, mas, antes, à elaboração poética de seus momentos.”³

Portanto, as perguntas que levam ao laboratório não ignoram aquilo que pode estar na formação de um grupo, mas se delimitam às relações internas de criação, entendendo que as relações internas também definem a forma dos espetáculos, assim como os materiais escolhidos, ou conteúdos, no caminho inverso, também podem definir procedimentos e relações, na medida em que considerarmos também as pessoas em criação como material. Poderíamos dizer que o maior interesse do laboratório é problematizar as relações criativas entre dramaturgia e interpretação, que se tornam mais visíveis quando no embate da criação, em seus procedimentos, na lida com o material.

² SALLES, Cecília de Almeida. Rede de encontros. In: FABIÃO, Eleonora; ESPÍRITO SANTO, Cristina; e SOBRAL Sonia (orgs.) **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. Página 55.

³ AZEVEDO, José Fernando. O processo teatral (notas para um programa de trabalho. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando e TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Páginas 132-133.

ISOLAR AS RELAÇÕES ENTRE DRAMATURGA E ATORES

Para dar corpo a essas questões, o laboratório criado para a pesquisa escolheu retirar da sala de ensaio e criação a figura do diretor/encenador e dos outros artistas, ou antes isolar as funções de ator e dramaturgo, para estudá-las melhor nos embates criativos. Como se pudéssemos nos deter num ponto imediatamente anterior à definição de *processo de criação*, numa espécie de “antessala”, o laboratório criou um foco no relacionamento das duas funções, “retirando” do complexo conjunto de forças criativas aqueles que muito provavelmente agiriam com vetores bastante definidores, de acordo com suas funções. Foi importante a tentativa, também, de retirar da figura do diretor/encenador a face de condutor do processo, para deixar que ocorressem imprecisões e desmedidas que atores e dramaturgos viessem a trazer, sobretudo no papel daqueles que não visam, ainda, à configuração da cena como espetáculo, como se pudéssemos nos contentar com um “estado criativo” de dramaturgia sem a função daquele que, muitas vezes, é o responsável pelo pensamento total e final do trabalho e pela soma das dramaturgias – sem que necessariamente queiramos encerrar aqui o resultado final num todo com ideia de unidade, de “harmonia” de suas partes, até mesmo porque uma encenação de caráter mais performativo e polifônico, como foram os casos de *O Livro de Jó*, *Cabras* e mesmo de *O Paraíso Perdido*, não comporta essa ideia de unificação. Antônio Araújo, discorrendo sobre o diretor no *processo colaborativo*, afirma que

“A plasmação da encenação, portanto, ocorre a posteriori, a partir da experiência in loco, das improvisações dos atores, das discussões entre todos os participantes, da retro-alimentação do público. A experimentação e o contínuo cambiamento, supressões e desvios, baseados na dinâmica de tentativa-e-erro, são os operadores que construirão o conceito de encenação. (...) Nesse sentido, o olhar específico do encenador produzirá, sim, uma leitura ou recorte do material finalizado. A diferença é que ela se constrói simultaneamente com os outros elementos do espetáculo, sofre contaminações e contraposições a todo tempo e se modifica ao longo do percurso criativo.”⁴

É preciso afirmar, ainda, que se faz muito relevante a importância que os atores dão ao diretor como aquele que realiza escolhas, até mesmo mais que o dramaturgo. Acredito que muitos dos problemas dos relacionamentos entre parceiros de criação em dinâmica coletiva advêm desta inclinação, que favorece inclusive disposições ou indisposições afetivas, que muitas vezes acabam por nublarem aspectos objetivos nos

⁴ ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Página 189.

procedimentos de criação. Talvez esse comportamento esteja relacionado ao fato dos artistas de teatro, assim como a crítica, estarem mais acostumados e afeitos ao diretor ou encenador como aquele que interfere mais diretamente e comumente na dramaturgia e em todos os elementos dramáticos do espetáculo, criados em *processo colaborativo* ou não. Se o texto já é pré-existente e não criado em processo de dinâmica coletiva, então, o diretor chega a receber o *status* de grande criador e idealizador da obra. Não se trata aqui de julgar se é justo ou não, mas de reconhecer que tais considerações recebem muito espaço também em nossa imaginação, bastando para isso acompanhar os programas impressos e cartazes dos espetáculos, festivais e mostras. Embora todos os criadores muitas vezes estejam citados, o nome do diretor comumente resume a identificação do trabalho, relacionado ao trabalho sobre determinado texto, seja teatral ou romance, levando os atores, por exemplo, a lugares que podem ser mais transitórios e substituíveis na autoria efetiva da apresentação do espetáculo. Não é raro, também, que encontremos mesas redondas ou debates em que se privilegia o diretor/encenador para falar do trabalho de maneira abrangente; quando os demais artistas estão presentes, tratam muito mais da especificidade de sua função.

Longe de ser uma afirmação decisiva, impassível também ela de reflexão, a criação do laboratório *Dramaturgias de ensaio* escolheu separar para melhor estudar, digamos assim. Não seria possível realizar a pesquisa, nos parâmetros que proponho aqui, no processo de criação de *O Livro de Jó* ou de *Cabras*, para tomar as peças como exemplo. Seria inevitável considerar a força criativa e de condução do diretor/encenador em ambos os casos. Já que esta pesquisa tem seu interesse no fortalecimento das propostas dos atores e no desenvolvimento do olhar do dramaturgo sobre eles, e *vice-versa*, tomamos, então, esta atitude como mais propícia para um laboratório isolado, localizado em algum ponto anterior ao início de um processo de criação propriamente dito e completo, ainda que não possamos negar que seus participantes tenham agido como diretores e condutores, muitas vezes.

Corremos, assim, o risco de tornar generalizantes questões sobre processos de criação. Contudo, optamos por pesquisar dessa forma, considerando que o desenvolvimento possa abrir campos de discussão, ao invés de encerrá-los.

Durante *Dramaturgias de ensaio* não houve treinamentos ou pesquisa de campo muito desenvolvidos que pudessem se tornar um novo foco na pesquisa. Os estudos teóricos realizados foram aqueles que puderam ampliar a capacidade dos envolvidos

em lidar criticamente com o material, com suas proposições cênicas e com o entendimento dos procedimentos, de maneira interna ao laboratório, assim como aumentar a liberdade na criação, retirando de cena a necessidade de “acertar”, de “resultar”, de “ter utilidade” direta.

OS QUATRO EIXOS DE INVESTIGAÇÃO

Os pontos de partida para a escolha dos procedimentos guardam sua ligação com Luís Alberto de Abreu, não só para garantir uma coerência interna às partes da tese, senão reconhecendo as circunstâncias (e o artista) a partir das quais o interesse nestas questões foi gerado. Portanto, a narratividade é parte dessas circunstâncias, e será motor impulsionador dos procedimentos experimentados, na maioria das vezes. Da mesma maneira o pressuposto colaborativo será mantido, olhando para a interação entre os artistas como forma de evolução do pensamento e acreditando que o embate ou o diálogo criativo a partir dos materiais eleitos gera aumento de potência propositiva.

Chamemos os pontos iniciais do projeto, seus pressupostos, de *circunstâncias* do recorte: narratividade e processo colaborativo, permitindo viés reflexivo e pedagógico de todos os participantes. Chamemos, então, às situações específicas organizadoras da pesquisa de *eixos*.

Os eixos, ou situações específicas de criação, serão quatro, de acordo com o vetor de força, cujo conjunto pode, analogicamente, ser visto como uma rosa dos ventos. Inicialmente trataremos da criação que tomou como impulso principal o material. A partir de uma pergunta da dramaturga, os atores trouxeram o material, narrativas baseadas em experiências pessoais. A dramaturgia resultante desse eixo levou em conta sobretudo as relações dos artistas diante do material e suas potências que iam sendo reveladas, atores e dramaturga em conjunto, empenhados na melhor formalização cênica possível, de maneira semelhante ao que foi proposto por Luís Alberto de Abreu aos atores e criadores da *Cia. Livre*. O segundo eixo diz respeito ao material trazido pelos atores, numa linha direta entre a cena e o desejo deles. Assim, sem nenhuma interferência da dramaturga a não ser um estímulo inicial, também em forma de pergunta, os atores desenvolveram a dramaturgia do que desejavam configurar cenicamente, em ação. Os trabalhos dos atores em sala de trabalho, sem interferência direta dos outros criadores, mas contando com as discussões, *feedbacks*, assistência e estudos, duraram vários encontros. Só no momento em que consideramos que a cena estava “pronta”, de acordo com o desejo de cada um, é que a dramaturga se pronunciou como interferência propriamente dita; “invadiu” com sua organização um território anteriormente habitado unicamente pelos atores. A dramaturgia resultante, neste eixo, teria que vir do que restasse da relação, bastante “violenta”, já que se tratou de “invasão”, no embate criativo, e não tanto da *lei do*

material. No terceiro eixo, a situação dispôs os atores diante do material dramático já elaborado anteriormente, ou seja: os atores entraram em processo de criação com um material pré-existente de autoria da dramaturga, levando o texto a outros campos de criação, sobre a palavra e/ou a cena já organizada. Dessa vez a semelhança de procedimentos se deu com o processo de *Cabras*, da *Cia. Balagan*.

O quarto eixo, que trata da criação de *(Contra) dispositivos dramáticos*, afasta-se um pouco da herança dos processos de Luís Alberto de Abreu e vai na direção de um tipo de dramaturgia que escapa à ideia de organização prévia do dramaturgo como sua função principal. Aqui, dramaturga e atores, juntos, se debruçaram em experiências que consideram a pergunta “o que você quer que o seu teatro faça?”, aproximando questões performáticas de uma imaginação cênica além dos gêneros, da narratividade como modelo épico e além da própria ideia de processo. Tratou-se de propor uma radicalização da relação com o público assim como imaginada em sua potência pelos integrantes do laboratório, antecipando-a, imaginando-a antes, sem submetê-la a um processo de criação longo e ao debate contínuo com os outros artistas, embora exigindo agudeza e rigor conceitual das proposições. Inevitavelmente os *(Contra) dispositivos dramáticos* se aproximaram da ideia de “ação”, de “programa de ação”, mais do que de uma cena teatral. Aproximaram-se de uma dramaturgia de gesto político que se antecipa, talvez, às formulações esteticamente mais desenvolvidas, e se descola, muito provavelmente, de uma *lei do material*, sem desprezá-lo, também ele considerado em sua perspectiva de “funcionamento” com o público. Alguns exemplos de cinema, teatro contemporâneo e performance estimularam, para nós, o interesse nos *(contra) dispositivos*, impulsionando a discussão sobre *nexo formal* e pontos de vista, incorporando, finalmente, a questão fundamental a respeito do narrador, desde a leitura de Walter Benjamin: afinal, qual é o gesto do narrador, aquele no qual o justo se encontra consigo mesmo?

Cabe ressaltar que, para este laboratório, procedimentos serão cada e toda atividade realizada com o material. Consideraremos procedimentos tanto uma improvisação ou um *workshop* quanto a leitura de um texto teórico que elucida o campo da pesquisa, ou mesmo a decisão de avaliar as ações de determinada maneira. Assim, esta segunda parte da tese será o conjunto dos procedimentos tomados para lidar com os materiais em processo de criação, de acordo com cada vetor de força e origem do material, assim como a reflexão de cada passo e os resultados. Quanto a material, consideraremos tudo aquilo com que trabalhamos: palavras, textos, perguntas, narrativas, combinações, depoimentos pessoais, cenas, sons, ideias, incluindo aqui as subjetividades e ações dos quatro integrantes.

CARTOGRAFIAS

Ao deparar-nos com os rascunhos dramatúrgicos que se iam fazendo, nas mãos da dramaturga, enquanto olhava para o que passava, no mesmo momento em que tudo acontecia, percebemos que as anotações no caderno já sugeriam traços, escolhas, atenções. Era preciso estabelecer critérios novos a todo tempo, reconhecer os velhos, olhar para parâmetros em mutação, para dar conta de uma experiência de deslocamento. A dramaturga, como uma cartógrafa que vê e desenha, escuta e se pergunta, estabelece direções e contornos provisórios e possíveis, não poderia impor ideias ao que via sem correr o risco de eliminar o que acontecia.

Uma coisa era o que acontecia, no laboratório *Dramaturgias de Ensaio*. Outra coisa, ainda, foi a preparação para que ele pudesse existir como tal. Outra coisa, depois, é aquilo que pode ser visto do que foi, rascunhos que vão, aos poucos, tornando-se mais estáticos, encerrando de algum maneira mais definitiva as experiências dos deslocamentos. Não estávamos, ao menos até a finalização do laboratório, interessados em fazer um espetáculo, ou ainda estabelecer coerências internas a todos os eixos com este fim, mas nem por isso as cenas e textos produzidos não podem ser considerados como pontos de chegada formalizados, ainda que provisórios, ainda que mapas de potências, que incluem também abismos.

Percebemos, então, que era disso que se tratava, o laboratório, a relação entre atores e dramaturgos em processo de criação: para olhar para o ator era preciso estar num *estado cartográfico*, corresponder ao visto e ao mesmo tempo lançar mão do próprio conhecimento, sensibilidade e fazer escolhas, enunciar perguntas que definem novas direções, baseadas na importância daquilo que se faz diante dos próprios olhos, e não tanto em outros mapas já finalizados anteriormente. O dramaturgo como cartógrafo, em processo, seria aquele que dá conta do que aconteceu como experiência criativa, do que nos passou a todos, aquele que processa e configura o que é próprio do espanto em experiência que possa ser compartilhável.⁵

Encontrei, por isso, nas ideias de Virginia Kastrup, um mapa a partir dos quais recolher alguns parâmetros para os novos mapas. No texto *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*, Kastrup adota as perspectivas da cartografia tal

⁵ Os textos teatrais produzidos pela dramaturga ao longo do laboratório *Dramaturgias de Ensaio* estão nos anexos a esta tese.

qual como sugerida por G. Deleuze e F. Guattari, sobretudo aquelas que vêm sendo utilizadas para o estudo da subjetividade, na área da psicologia. Kastrup vai centrar sua escrita na *atenção cartográfica*, baseando-se também em noções de Freud, Bergson e na vertente fenomenológica das ciências cognitivas contemporâneas. A *atenção cartográfica*, segundo a autora, serve muito à ideia de cartografia em processo, na medida em que propõe movimentos de abertura e concentração que se alternam em algumas variedades. A atenção leva a experiência para diante do cartógrafo:

“Informações, saberes e perspectivas precisam ser deixados na porta de entrada e o cartógrafo deve pautar-se sobretudo numa atenção sensível, para que possa enfim, encontrar o que não conhecia, embora já estivesse ali, como virtualidade”.⁶

A partir de outros autores também, aquilo que a autora desenvolve pareceu-me material importante na consideração das relações criativas entre atores e dramaturgos, dado o semelhante movimento entre ver o outro e ver-se a si mesmo olhando o outro, entre perguntar e ouvir respostas, entre ser e não ser aquele que organiza o material e o traz para a cena, ser e não ser material eu própria também.

Além de Virginia Kastrup, foram muito importantes os livros de Sueli Rolnik, *Micropolíticas, cartografias do desejo* e *Cartografia sentimental*. Também interessada nos processos de subjetivação, dessa vez na relação com a sociedade, Sueli Rolnik pensa a cartografia como maneira de deixar que o outro seja também “*presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência*.”⁷

Ambos os textos e autoras tornaram-se importantíssimos para nós numa fase posterior ao laboratório *Dramaturgias de ensaio*. Portanto, todos os procedimentos e passos que foram dados durante os nove meses de existência não foram pautados por essas noções de cartografia; foi um reconhecimento *a posteriori*: demo-nos conta de que eram mapas o que desenhava depois de termos trazido os rascunhos da viagem, digamos assim, de havermos trabalhado intuitivamente com as nossas próprias experiências e seguindo pressupostos do trabalho de Luís Alberto de Abreu. Para Sueli Rolnik,

“sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem

⁶ KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), páginas 15-22, jan/abr. 2007. Página 21.

⁷ ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Página 11.

elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago.”⁸

A reflexão posterior se dará, portanto e principalmente, numa interlocução com as ideias da atenção cartográfica como atitude do dramaturgo – e às vezes também dos atores – diante do processo de criação em dinâmica coletiva.

A ideia de cartografia não se configura, portanto, como um procedimento. Mesmo porque surgiu como percepção do trabalho já realizado. Se, durante o laboratório, a atitude de cartógrafa foi intuitiva, ou ainda continuidade das experiências anteriores de criação, agora, com a escritura da tese, ela se configura como possível parâmetro de leitura para a “intuição” nas relações criativas, potencializando-a e desmistificando-a, ao mesmo tempo em que reveste a experiência da ética necessária, na medida em que consegue inclusive renomear os procedimentos e atitudes da dramaturgia diante dos “problemas”.

Cartografia será também a atitude de escrita dessa segunda parte, assim como foi da primeira, mas diferente. A primeira parte encontrou sua maneira nos *hipertextos* que foram se configurando diante da tarefa, na interlocução que se pretendia viva com Luís Alberto de Abreu, em formato de texto. Ao escrever sobre o laboratório *Dramaturgias de ensaio*, foi preciso aproximar, mais uma vez, a experiência de sua elaboração, “ensaiar”, sem dissimular o problema da forma nem reduzindo-o à formulação de seus enunciados. Não saberia dizer se se trata de um formato híbrido, um formato intermediário, um *proto-formato*... é também a tentativa de um (*Contra*) *dispositivo*, talvez errância entre a experiência e a reflexão, cujo objetivo é “dar língua para afetos que pedem passagem.”

⁸ ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Página 23.

Quarto capítulo, Ou Cena 4

A lei do material, atenção flutuante

(Outubro, novembro e dezembro de 2014)

De como acontece o primeiro eixo do laboratório de criação chamado de *Dramaturgias de ensaio*, que tem como principal objetivo desenvolver a cena a partir de material inicial narrativo. De como ocorreu a tentativa de trabalhar a criação a partir da ideia de *experiência humana* como foco. De como houve desvios e adequações nos procedimentos inicialmente escolhidos. De como atores e dramaturga podem ser vistos igualmente quanto ao tipo de atenção para com o material. De como o material se desenvolveu através dos estudos como principal procedimento.

O laboratório *Dramaturgias de ensaio* começou numa reunião em meados de outubro de 2014. Reiterado o convite aos três atores (Caroline Duarte, Paulo Vinicius Justo Fernandes e Rafael De Bona¹), na qualidade de dramaturga e de pesquisadora, explicamos os caminhos por onde pensávamos em conduzir a pesquisa e qual o objetivo dela. Nesse mesmo encontro pedimos uma tarefa, fizemos uma pergunta cujas respostas individuais deveriam vir no nosso primeiro encontro presencial já em sala de trabalho.

O primeiro eixo da pesquisa, conforme o planejamento, trataria de desenvolver material não cênico e ainda não tratado esteticamente a caminho de uma organização cênica em formato de dramaturgia textual. Seguindo a experiência de Luís Alberto de Abreu com a *Cia. Livre*,² mantendo inicialmente o interesse na narratividade, propus aos atores que trouxessem uma experiência narrada, um relato de um fato espantoso, cada um individualmente. A pergunta foi:

**Qual foi o fato acontecido com você, ou com alguma
pessoa próxima, que modificou sua maneira de ver
o mundo e o ser humano?**

Essa pergunta poderia provocar o material diretamente ao ponto, ou seja: a pergunta dava maior valor à ideia de experiência do que a questões temáticas já configuradas. Imaginei que pudesse trabalhar ainda sem nenhum interesse temático que pudesse definir demasiadamente o material, na tentativa de ligar os atores também a seu campo pessoal, embora menos interessada em acontecimentos biográficos e mais ao pensamento e sensibilidade deles a partir de experiências vivenciadas. Seria possível com a pergunta, conforme acreditamos, lidar com um material de memória como campo essencial da experiência e também com um campo sensível de percepção. O pensamento dos atores poderia estar ali, mas sobretudo na seleção de sua própria memória e na atitude de escolher qual experiência diria respeito a si mesmo, diante do mundo.

Foi essencial que também fossem colocados, logo de início, os limites de nosso laboratório, explicitando que tentaríamos nos isolar, retirar idealmente a figura do encenador ou diretor. Minha intenção foi a de criar um ambiente propício para que as

¹ Caroline Duarte, Paulo Vinicius Justo Fernandes e Rafael De Bona são alunos EAD-USP. Caroline também cursou Humor na SP Escola de Teatro, além de ter integrado o núcleo de pesquisa do Grupo XIX de Teatro e de ter sido dirigida por Celso Frateschi e Pedro Garrafa. Paulo também estudou cinema na FAAP, foi apresentador do programa Metrôpolis e participou das peças Hotel Lancaster, Carro de Paulista e Motorboy, entre outras. Rafael cursa também Artes Cênicas na UNESP e participou de peças com direção de Celso Frateschi, Dan Stulbach e Renan Tenca.

² FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Páginas 48-77.

relações pudessem, de maneira reiterada, dar-se horizontalmente, inclusive diminuindo a “utilidade” do material trazido, na medida em que as apresentações públicas, se houvesse, estariam ainda distantes dessa pesquisa. Foi preciso não ser “eficiente”, criar um espaço onde dúvidas e erros pudessem coexistir com a criação. Retirar a expectativa das apresentações das cenas e do público constituía condição necessária para aprofundamentos nas relações criativas em pesquisa. Dessa forma, o material que fosse surgindo não sofreria imediatamente uma ação seletiva por parte da dramaturgia, mas poderia se dispor à atenção e à percepção de modo abrangente, interessada no “conteúdo humano”, muitas vezes incerto e contraditório, e deixando transparecer campos ainda não abertos, não esgotados, de forma a possibilitar a ida a lugares desconhecidos.

Assim, foi importante refrear o desejo de propor e proporcionar trabalhos físicos a eles, por exemplo, na forma de aquecimentos e vivências. Nosso primeiro impulso foi tornar a sala de trabalho propícia à experiência. Mas refreamos este impulso, querendo lidar com os atores diretamente com o que traziam e como o faziam, também eles material da pesquisa. Um território de criação propício teria que se dar por conta daquelas quatro subjetividades que estavam ali, sem que tomássemos todas as frentes do trabalho; portanto, estabelecemos nossa ação como uma dramaturgia que só organiza o espaço de trabalho e oferece estímulos extras aos atores na medida em que seja uma atitude de criação.

Ao deixar a temática num campo ainda aberto e não dado, percebemos que seria necessário ter um nível de percepção diferente daquele que recolhe histórias e extrai ideias cênicas, ainda que com vistas a uma criação coletiva. Assim começávamos o laboratório: com o interesse na experiência humana como alvo, tratando de recolhê-la como depoimento pessoal cênico (muito embora não precisasse ser biográfico), e deixando claro que nosso olhar como dramaturga se poria ampliado, à procura do desenvolvimento do material, sem dúvida, mas também olhando-se a si mesma na relação com os atores.

A *lei do material*, ou ainda *processo indutivo* de criação³, é sobretudo uma atitude. Assim como o ator pode desenvolver uma ação de caçador, ao invés de coletor, emprestando as noções desenvolvidas por Tatiana Motta Lima⁴ e aquilo que aconteceu na experiência de *Cabras*, com a *Cia. Balagan*, o dramaturgo, agindo ao encontro do material e de um *processo indutivo*, pode agir de maneira semelhante. O dramaturgo, assim, precisa deixar do lado de fora do ensaio, ou ao menos tentar deixar, seus

³ Para Abreu, o processo indutivo ou *lei do material*, ao contrário do dedutivo, não impõe ao material resoluções e escolhas prévias, mas antes considera que a natureza do material encontrará sua forma na própria busca. Já desenvolvemos este tema na dissertação de mestrado, principalmente no segundo capítulo, em FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Páginas 48 a 77.

⁴ MOTTA LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. **Revista RESET**, número 01, pgs 51-63, 2004.

conhecimentos anteriores, suas inclinações e certezas, e entrar com sua atenção aumentada e potencializada.

O primeiro procedimento proposto para esse primeiro eixo foi bastante simples: que os atores trouxessem a experiência escolhida para narrar, e eu, como dramaturga, não poderia imediatamente sair escolhendo o que é bom e o que não é à procura de conteúdos que pudessem ser transplantados diretamente para um texto teatral.

I.

No primeiro encontro, então, os atores trouxeram a tarefa. Primeiro, Caroline narrou um fato acontecido há cerca de um ano atrás: o sumiço de sua avó, que havia ido sozinha para Portugal.

Ao escutar sua narrativa, tentando não me deter numa atenção que já selecionasse conteúdos que me interessassem, percebi que minhas anotações se focaram mais numa imagem final da narrativa. É claro que a trajetória da avó perdida movimentou muitas pessoas, parentes e relações familiares contundentemente, segundo a narrativa, mas minha atenção se deteve no fato de que ela, ao voltar para o Brasil, passa a comer de tudo, sendo que antes não tinha apetite, ou ainda tinha vontades bastante seletivas. Dar-se conta do próprio apetite, aumentar a fome: aqui se debruçou minha atenção, ainda sem que conseguisse explicar porque, embora toda a história fosse bastante interessante.

Depois veio a narrativa de Rafael, e algo curioso aconteceu. Ao invés de simplesmente narrar o que havia escolhido, ele trouxe a narrativa escrita, organizou a história exercitando três pontos de vista diferentes, com três personagens/narradores distintos. Então, pedimos a ele que não lesse o que havia organizado, mas que narrasse sem o suporte da escrita. Para a dramaturga, era claro que tal pedido aproximaria a tarefa da narratividade oral, valorizando o que a memória e as reminiscências escolhem, diferenciando escrita de oralidade, deixando o campo aberto a descobertas e acasos. Visivelmente contrariado, a princípio, Rafael narrou.

Percebi ali que um ponto importante na relação ator-dramaturgo seria ter a capacidade de entender como cada ator pensa a criação. Seria preciso ver com muito apuro **o que** cada um escolhe, sem dúvida, mas também ver **como** o faz, como explicita a lógica de seu pensamento criativo. Percebi que é necessário

olhar através dessa lógica, também, entender através dela se há expectativas que não são o material a ser considerado ou se é possível também transformar a maneira como o ator se apresenta e sua lógica de criação como material do trabalho, como se pudéssemos estar diante de um material a todo templo duplo: narrativa e narrador, digamos assim.

Ele narrou um fato de quando era muito pequeno, em que, talvez como sonho, uma figura humana apareceu para ele em seu quarto.

Novamente estive atenta a mim mesma ao escutar a narrativa, sem fechar as possibilidades, e minhas anotações privilegiaram uma sensação, na narrativa, da morte que espreita os seres vivos; algo aconteceu com aquele menino da narrativa, fazendo com que se machucasse gravemente na escola, no dia seguinte ao “sonho”.

A proposta para o eixo *lei do material* leva em consideração mais a experiência contida ali na forma da narratividade, deixando para um segundo plano escolha estéticas fora dela, que também poderiam ser material. Ou seja: nem sempre um processo de criação necessita começar de um relato de experiência humana, ou ainda de uma situação de espanto. A proposta de um “funcionamento” de cena com três pontos de vista diferentes, como trouxe Rafael, poderia ser um ponto de partida, deixando a narratividade ou o campo de discussão em segundo plano. Mas como o laboratório escolheu separar os pontos para melhor estudar, acabei reservando esta observação para um outro momento, que poderia ser o segundo ou o quarto eixo, o das proposições dos atores e os (*Contra*) *dispositivos* dramatúrgicos, respectivamente, momentos nos quais a escrita poderia ser proposição, assim como a não-narratividade e outras propostas.

Por último, Paulo narrou uma história com muitas janelas, várias histórias que iam aparecendo umas dentro das outras. O centro das histórias era a figura de uma pessoa próxima, envolvida em assassinato, violência, prisão, sendo observado pelo narrador, ainda pequeno. O clima de tensão, mistério e medo da criança que participava, ainda que distante, de tudo aquilo, transparecia como principal experiência, assim como as características fantásticas e oníricas da narração, e assim se desenharam nas anotações de dramaturga.

É preciso lembrar que parte de minha atitude como dramaturga deveria ser estar atenta ao que acontecia enquanto relações criativas, para além do material sendo criado. O tempo todo,

durante o laboratório, tive que estar atenta e lembrar-me disso, porque se fazia muito tentador deixar-se levar pelas imagens e vislumbrar o teatro que poderia já estar ali a ponto de sua organização. Foi preciso muitas vezes tomar distância e ver a criação como processo, reiteradamente. Longe de ser uma atitude de controle, tratava-se, a meu ver, de manter a atenção e a sensibilidade multiplicadas e tonificadas, vendo e vendo-se durante o processo, propondo procedimentos e ao mesmo tempo aprendendo que novos poderiam surgir ali, ou ainda serem percebidos como se delineando enquanto tudo acontecia, no ensaio.

Outras coisa: para além dos conteúdos das três narrativas de experiência, percebi que os atores deram muitas explicações sobre os fatos narrados, antes e depois de narrar, como que justificando porque aqueles fatos seriam importantes. Percebi também que os três atores estiveram bastante emocionados, ao narrar. Pareceu difícil narrar o que escolheram, e o espaço do laboratório acabou se configurando com muita intimidade. Os efeitos dessa dificuldade – talvez uma extrema ligação com o que traziam àquela cena narrada – se mostrava em olhos vermelhos e molhados, na escolha preciosa das palavras durante as narrações e nos gestos espontâneos, nervosos e eloquentes que “escapavam” deles, em algumas pausas longas que se faziam. Eram, todos aqueles, gestos que surgiam diante da tarefa de narrar algo importante. Os corpos se faziam, portanto, tão cênicos quanto reais, um híbrido entre narrativa e confissão, entre distanciamento e depoimento.

As conversas que se seguiram deram conta de esclarecer o procedimento central do eixo de pesquisa, a *lei do material*. Reforçamos o pedido de que não nos firmássemos na ideia de uma cena competente e finalizada, mas que nos mantivéssemos ainda na potência que o material, neste caso as *narrativas espantadas* pedidas através da pergunta, pudesse nos trazer. Seria preciso deixar o material dizer aonde queria ir, ou seja, sobretudo que não nos impuséssemos demasiadamente a ele fazendo escolhas e classificações no início do processo.

Ainda no primeiro dia de encontro fizemos uma leitura compartilhada do texto *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin. Acredito que a leitura posterior ao ato de narrar talvez tenha resultado mais acertada do que o inverso, porque se configurou como um reconhecimento das coisas que haviam acontecido e não como lista de coisas a serem cumpridas quando se narra.

Pudemos, juntos, estudar também o que fala Benjamim sobre a diferença entre a narrativa e a informação:

“os fatos já no chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) o episódio narrado (no caso de Leskov) atinge uma amplitude que não existe na informação.”⁵

Diferenciar informação e narrativa foi importante para aproximar o trabalho de narrar à ideia de experiência humana. Para Abreu, narrar é tentativa de tornar uma experiência comunicável. Para que a reposição de um procedimento narrativo de criação tivesse efeito, seria importante, ao menos no primeiro eixo do trabalho, tentar também aqui aproximar narrativa de experiência, o que nos levou a afastá-la da mera informação ou relato, acompanhando o estudo do texto de Walter Benjamim. A leitura conjunta também nos permitiu verificar o que havia acontecido em sala, na narrativa dos atores, quanto à importância e caráter das reminiscências, sobre o que o texto aponta a partir do romance como a morte da narrativa e sobre o justo na figura do narrador, esta talvez a questão mais difícil. Seria esse justo o narrador que aproxima sua narrativa da palavra de sabedoria? Seria o justo o narrador que empresta toda a sua experiência vivida para compor qualquer fato narrado, dando-lhe camadas de credibilidade? O justo é o narrador que se faz durante o ato de narrar, porque envolvido totalmente em sua função? O narrador só é um narrador, como tal, quando narra? Aí está sua “justeza”, na própria ação?

As questões foram carregadas durante todo o laboratório, e não se resolveram ali. Julgamos que seria importante trazer textos de Leskov para que pudessemos deixar mais claras as colocações de Benjamim quanto à narratividade a que se refere no texto.

E então pedimos a tarefa seguinte: que escolhessem uma imagem, novamente pelo critério do *espanto*, daquilo que marca a sensibilidade quando visto ou escutado, a partir da narrativa do outro, dessa vez; que não fosse de sua própria história narrada. Com este desdobramento também seguiríamos um procedimento usado por Abreu na experiência com a *Cia. Livre*. Para ele, é muito mais dificultoso processarmos nossas próprias experiências, nosso próprio material original, já que estamos muito presos à memória dele para um encaminhamento mais livre, como se a realidade vivida em nossa própria memória não nos desse a chance de transformar o acontecimento em linguagem, em abertura, ou, talvez como quisesse Rafael ao

⁵BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Página 203.

trazer sua narrativa já organizada como escrita, transformar o nosso em outros pontos de vista.

Lidar com a própria condição histórica, física, de nacionalidade e de memória, ao contrário de ser um impedimento para o processamento cênico do material, como sugere Abreu, pode se tornar um importante fator dramático. Estar em cena como si mesmo, aproximando a cena de uma ideia performática, ou utilizando fatos biográficos como “estratégia cênica”⁶, tem resultado em obras teatrais bastante contundentes, levando a linguagem teatral para um contexto em que “realidades” são também dramaturgias. Exemplos disso são alguns trabalhos de Jérôme Bel (principalmente *Cour D'Honneur* e aquele com a bailarina Veronique Doisneau), do encenador Romeo Castellucci, do bailarino israelense Arkadi Zaides, entre tantos outros (a lista seria imensa). Mas no primeiro eixo da pesquisa do laboratório optamos, ainda que inicialmente, por perseguir os pressupostos de Luís Alberto de Abreu, a fim de estabelecer uma interlocução com a pesquisa como um todo. Assim, neste eixo ainda nos limitaremos ao recorte de processar um material com vistas ao desenvolvimento de dramaturgias textuais.

Escolhidas as imagens a partir das narrativas dos outros, a tarefa para o encontro seguinte era, durante a semana anterior ao ensaio, fazer um processo de visualização⁷. Abreu propõe a visualização como importante procedimento de criação dramática, na medida em que parte de uma imagem e expande seus contornos, internos e externos, a partir da própria imaginação de quem visualiza. Dessa maneira, uma imagem que antes era de outra pessoa passa a pertencer também a quem a expandiu. Outra importância da visualização é que, como procedimento de criação, ela recoloca a narratividade em outro ponto, diferente e derivado do original. Abreu retira a ideia desse procedimento de Ítalo Calvino, em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*⁸. No capítulo 4, *Visibilidade*, Calvino se preocupa com o que será da

⁶ O termo entre aspas vem de um artigo de Óscar Cornago, em que aborda o que chama de confissão a partir de um ponto de vista cênico, assinalando a importância que o depoimento pessoal tem ganhado nos dias atuais. Em CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, Florianópolis, ano 12, v. 13, 2009, pg. 99-111.

⁷ A visualização proposta por Abreu como procedimento foi desenvolvida na dissertação de mestrado, mais especificamente no Capítulo 2. Em FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Páginas 48-77.

⁸ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

imagem no nosso futuro próximo, dado que somos assaltados diariamente por um sem número de imagens, de todos os tipos. Lembrando de seus processos de criação em literatura, Calvino expõe algumas de suas inspirações e referências, entre elas *A Comédia* de Dante e os *Exercícios espirituais* de santo Inácio de Loyola. Ele começa assim, o capítulo:

“Há um verso de Dante no “Purgatório” (XVII, 25) que diz ‘Poi piove dentro a l’alta fantasia’ [Chove dentro da alta fantasia]. Minha conferência de hoje partirá desta constatação; a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove.”⁹

A partir daí Calvino vai discorrer sobre processos imaginativos que ocorrem às pessoas internamente, sejam aqueles que partem da leitura à criação de imagens imaginadas ou, ao contrário, da imaginação para processos de escrita. Por sobre o que Calvino fala dos *Exercícios espirituais* é que Abreu vai derivar o procedimento de criação de dramaturgia de que falamos, uma espécie de cinema mental a partir de imagens escolhidas, abrindo o campo imaginativo para inúmeros desdobramentos, se não originais ao menos ligados intimamente e interiormente com aquele que imagina; no nosso caso, os atores.

De maneira geral, o procedimento trata de imaginar, de colocar a imagem escolhida no centro da imaginação, de olhos fechados, em silêncio. Primeiro, num perímetro imaginário bastante amplo, estabelecer uma distância considerável da imagem e passar a ver tudo o que a circunda, incluindo luminosidade, condições meteorológicas, culturais, geográficas, etc. Depois, num segundo passo, colocar-se a si mesmo inserido na imagem, mais perto dela, nas cercanias, de modo a conseguir perceber até mesmo qual o estado das pessoas que estão ali (se houver pessoas) e ouvir o que dizem. Depois, no terceiro desses círculos *imaginatórios*, “entrar” em cada um dos seres presentes na imagens, visitar a interioridade deles, a ponto de conhecer/imaginar-lhes os pensamentos. Do primeiro ao terceiro passo, perímetros cada vez menores e mais concêntricos. Depois de tudo isso, a imagem inicial escolhida ganha novos contornos e expansão para quem, por conta do procedimento, se tornou seu dono. A imagem inicial agora é repleta de memória imaginada.

Se Calvino modifica e reposiciona o que fazia santo Inácio de Loyola, Abreu, por sua vez, modifica Calvino, assim como nós, no laboratório, modificamos Abreu. Os processos de criação exigem, muitas vezes, que determinado referencial seja “devorado”, de acordo com o que pede a tentativa de composição. Assim, em

⁹ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Página 97.

determinando momento, como neste em que o laboratório ainda dava seus primeiros passos, percebemos que tanto dramaturga quanto atores realizavam rascunhos, lançando mão dos elementos que se apresentavam ali. Já na proposição e na conversa com os atores do laboratório, o procedimento se modificou. Os perímetros de visualização receberam características dos gêneros, e foi inevitável não pensar assim. Embora este procedimento proponha imagens a serem configuradas narrativamente, a visualização mais distante ganhou intencionalidades épicas, porque imagens distanciadas, assim como o segundo perímetro, mais próximo da imagem original e no qual o observador se insere, ganhou contornos dramáticos, por conta de se configurar como situação. Já o último, aquele espaço de imaginação interno às figuras/personagens, foi chamado entre nós como aquele de características líricas, que revelam o mundo interno dos sujeitos. Dessa forma, mesmo antes de realizarem a tarefa, a narratividade inicial deu lugar à possibilidade de vários tratamentos.

Complementamos então a tarefa para o encontro seguinte: depois de realizarem o processo de visualização das imagens escolhidas, pedimos que trouxessem um primeiro tratamento cênico do material, da maneira que quisessem, no formato que quisessem.

II.

No encontro seguinte os atores trouxeram o primeiro tratamento do material escolhido e visualizado. Os três manifestavam bastante ansiedade, sem saber exatamente, creio, o que era “dar um primeiro tratamento à imagem escolhida, por espanto, da narrativa do outro”. Para um dramaturgo, a noção de “tratamento” soa muito familiar, já que é parte de seu trabalho revisar e retomar o que está organizado, sucessivas vezes. Mas, para aqueles três atores, percebi que não era assim que a tarefa soava. Mesmo com dúvidas, que ganhariam corpo de experiência para serem esclarecidas, ao invés de explicações verbais, os atores se lançaram à tarefa.

Paulo escolheu uma imagem a partir da narrativa da avó perdida em Portugal. Trouxe um texto escrito, no qual alternava narrador e personagem, tempo presente da representação e tempo passado narrado, construindo um terreno híbrido, ora mais dramático, ora mais épico. Ao final, ele próprio constatou que havia uma enorme diferença entre o que havia organizado e pensado como dramaturgia e de fato aquilo que realizou em cena.

Caroline compôs um cenário, a partir de uma imagem sobre a narrativa de assassinato, algo como uma instalação com objetos dispostos na sala de trabalho. Não houve nenhuma ação cênica dela ou dos outros atores. Assim, nós, como “espectadores”, nos movimentamos para olhar, sem que a proposta nos convidasse a agir diante daquilo, necessariamente. Então, um silêncio se fez na sala ao observarmos os objetos dispostos como na cena de um crime já cometido. Entre eles uma arma de brinquedo, representação de universo infantil inserido numa situação de assassinato.

Rafael fez também uma instalação com objetos, de maneira semelhante à de Caroline, embora tenha se inserido nela, configurando uma espécie de imagem viva. Entre a exposição e a cena, nós, os outros, como público, não sabíamos como agir: se podíamos entrar, se devíamos sentar nas cadeiras dispostas na cena, se devíamos esperar que algo acontecesse ou se bastava estar ali e contemplar.

Considerando como um procedimento importante, propus um espaço, depois das cenas, de discussão e de manifestação de impressões gerais. Caroline e Rafael disseram que se preocuparam com o fato de ter que lidar com um material que veio do outro, da narrativa da vida do outro, como se não pudessem dar, cenicamente, o devido valor àquele assunto. Paulo, ao contrário, disse que foi possível lidar com o material na medida em que se via “protegido pelo teatro.” Considerei que seria elucidativo fazer a leitura de dois artigos de Óscar Cornago, nos quais ele desenvolve algumas experiências na criação de cenas a partir de depoimentos pessoais ou de pessoas reais, envolvendo nelas a reflexão sobre questões éticas e estéticas¹⁰. Faríamos estas leituras em algum dos encontros seguintes, na tentativa de trazer um texto teórico como mediação do nosso encontro, além de elucidar que o depoimento pessoal, como tal, tem sido muito importante no *processo colaborativo*, na medida em que pode tanto promover o engajamento dos atores no processo por vias de pertencimento como fazer com que o seu pensamento sobre o mundo constitua a base da dramaturgia a ser organizada entre todos. Além disso, foi importante lembrar, através do texto de Walter Benjamin, novamente, que a narrativa se constitui como experiência, muito mais do que fatos e informações: “*Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes*”¹¹. O receio ao qual os atores se reportavam obviamente não falava da informação *versus* a narrativa, mas ligavam “fatos reais” com certo pudor de levá-los à cena, quando o procedimento procurava exatamente o contrário: a partir de uma narrativa que tivesse ligação profunda com o narrador, não necessariamente que necessitasse ser fato real ou biográfico, procuraríamos desenvolver a experiência “surpreendente”, material que

¹⁰ CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, Florianópolis, ano 12, v. 13, 2009, pg. 99-111. E também Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theatre Review**, 39.1, Fall 2005, p.5-27.

¹¹ BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Página 203.

ganhasse possibilidade livre de desenvolvimento dramaturgico. Não nos importava, então, a veracidade dos fatos como notícia, mas a possibilidade de construir a experiência em cena. O fato de serem narrativas vindas de depoimentos pessoais se tornava, portanto, estratégia para trazer narrativas importantes e engajamento na cena.

Embora com tais esclarecimentos realizados, a discussão sobre as cenas girou em torno do que estava “por trás” delas, ou seja, de como os atores se sentiram, quais as dificuldades que encontraram na elaboração e no procedimento de visualização, se havia sido fácil ou difícil, onde perceberam que “falhavam”, etc. A propósito de modificar o caminho das observações na direção das cenas e da dramaturgia, sem menosprezar as impressões anteriores, propus que fizéssemos um exercício de dizer o que de fato vimos nas propostas dos primeiros tratamentos que os outros trouxeram, que fizéssemos uma análise das cenas, para que, pedagógica e artisticamente, não ficássemos restritos ao universo da impressões e das emoções das leituras despertas em nossas subjetividades. Percebi que seria importante, na relação entre atores e dramaturgia em processo de criação, criar um campo comum “fora” de nós. Era preciso levar a discussão autobiográfica ou autorreferente não para as individualidades daquelas existências envolvidas, mas entendê-las como singularidades atravessadas pelo material que surgia, na tentativa de relacionar a todo tempo o sujeito ao mundo, o ator ao processo.

A partir de tudo o que vimos e falamos, propusemos novas tarefas para o encontro seguinte. Na medida do interesse manifesto por parte deles, pedimos um segundo tratamento, a partir de tudo o que foi dito, que poderia implicar ou não em retomadas de aspectos já trazidos ou mudanças completas, embora nossa conversa apontasse desejo de continuidade do material levantado. Completava a tarefa alguns pedidos específicos para cada um dos três atores. Pedimos ainda que trouxessem uma segunda tarefa: novas narrativas individuais, dessa vez “narrativas de horror”, com a clara intenção de provocar um segundo exercício de narrar com imagens fortes e objetivas, ao mesmo tempo em que pudéssemos estudar a possibilidade da transmissão da experiência em contextos distintos do cotidiano e de lembranças pessoais mais internas.

É preciso fazer uma observação, aqui. Se fôssemos seguir estritamente o caminho sugerido por Abreu, na experiência

da *Cia. Livre*¹², nesse momento seria importante perceber as potências do material enquanto gênero, definir se cada seleção tem mais características épicas, líricas ou dramáticas, a fim de dar desenvolvimento às cenas, embora o ponto de partida fosse narrativo. Isso já poderia ter sido apontado quando da escolha das imagens. Mas achei melhor não apontar essa potência de maneira tão específica, para correr o risco de encontrar outras, ainda, que pudessem misturar os gêneros ou levar o material para outros campos, para o trabalho do corpo, da dança, para aspectos performáticos ou para a potência da ideia em si, tanto estética como temática. Na tentativa de corresponder a uma intuição, digamos assim, e de deixar mais espaço para que o material “falasse”, propus deixar as cenas ainda livres da discussão de gênero, valorizando a experiência como centro do interesse e reforçando o engajamento dos atores por mais alguns encontros, requisitando mais uma vez uma narrativa ligada ao depoimento de cunho pessoal ou de memória pessoal.

III.

No encontro seguinte os atores trouxeram seus trabalhos reorganizados, refeitos. Caroline e Paulo modificaram estruturalmente suas propostas. De sua instalação com objetos ela fez uma cena, na qual se punha como uma palestrante do Estado que vem falar sobre a morte e a falta de intimidade com os procedimentos diante dela. Ela selecionou e escreveu frases muito interessantes, que requeriam do público mais do que ouvir, estabelecendo uma relação na qual podíamos participar com perguntas por escrito, por exemplo. O resultado foi bastante cômico, devido sobretudo ao caráter insólito e ridículo da situação ficcional criada pela atriz.

Paulo reescreveu sua cena, dessa vez para que pudesse ser realizada pelos três atores. Se no primeiro tratamento ela havia descoberto seu interesse pela figura do vento, na história, agora ele deu espaço para que o vento servisse como impulsionador de suas ações físicas.

Na medida em que Paulo convocou os outros dois atores para realizarem a cena junto, e foi visível que não dominavam o material dramatúrgico como ele, Caroline e Rafael acabaram resignados a um lugar um pouco recolhido, realizando uma espécie

¹² FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Páginas 48-77.

de eco do narrador principal. Houve muito de improvisação, portanto. Aqui coube uma percepção geral, da parte da dramaturgia, para que pudesse entender os rumos que iam sendo tomados na pesquisa. Acredito que grande parte das confusões no processos colaborativo, muitas vezes, advêm da falta de clareza sobre os procedimentos, ou ainda sobre o que se busca com cada um deles. Se a dramaturgia está interessada nas escolhas que o ator faz para uma situação, como era nosso caso, uma cena mais improvisada não ajuda os desdobramentos a seguirem. A cena trazida pelo Paulo, por exemplo, com muita quantidade de improvisação, levava muito mais os atores a um certo constrangimento de não saber o que fazer e ao mesmo tempo um receio de não “estragar” a proposta do colega de cena que inventou aquilo. Assim, a ação era recuada, não sabia se estava a serviço de descobrir, de abrir o material a outros campos ou de dar vazão a uma hipótese que pareciam não conhecer direito. Então, tudo acaba virando acidente, acaso, com o ator “dono” da proposta tomando a frente do roteiro, tentando cumpri-lo. Num processo de criação, uma improvisação busca coisas muito diferentes de um *workshop*, para citar só um exemplo. E a confusão acontece quando uma parte dos criadores está numa chave e a outra parte em outra chave, o que fará com que as únicas coisas que saltem aos olhos como interessantes sejam os acasos, ou anda algum gosto pessoal que encontre correspondência naquilo que está acontecendo na cena.

Workshop, improvisação, jogos, cena, pesquisa teórica, pesquisa de linguagem, pesquisa de campo, exercícios de vivência, treinamento, estudos, análise ativa, programas de ação, investigação de outros elementos em cena... São muitos os procedimentos possíveis de criação, seja em dinâmica coletiva ou não, e essa lista pode ser ainda maior. Cada um desses procedimentos requer clareza por parte dos envolvidos na criação, assim como que acordos sejam feitos entre eles, inclusive acordos éticos. É preciso saber o que se espera de cada parte, sem que com isso a criação se torne rígida demais, sem espaço para surpresas.

Voltando ao laboratório, era preciso fazer com que estivéssemos, os três atores e eu, buscando a mesma coisa. A cena com caráter muito improvisacional apresentada por eles se configurou muito mais como uma dinâmica entre atores, de relacionamento entre eles, e pouco resultou como tratamento do material anterior, na medida em que aconteciam muito mais acasos do que elementos que estavam de acordo com o que propunha

Paulo. Percebi que seria incontornável estabelecermos alguns parâmetros para os procedimentos, não com intenção de controlar a criação mas, sobretudo, de criar um campo comum da pesquisa, inclusive teoricamente. Na experiência que tivemos com o início do *Teatro da Vertigem* e *O Paraíso Perdido*, a duração da pesquisa, aliada à intensidade e ao ineditismo, fez com que nos assenhorássemos dos procedimentos e da metodologia enquanto fazíamos os estudos e as pesquisas. A agudez conceitual e o tempo alargado de convivência permitiu que estabelecêssemos parâmetros comuns, sem que nos déssemos conta disso naquele momento.

Para interesses de criação dramaturgica, não entrando aqui no mérito sobre o trabalho do ator, a improvisação de uma cena ou de um tema promove, principalmente, um alargamento a outros campos ainda não descobertos. Através de ações de caráter improvisacional um tema inicial pode se desdobrar em outros, e muitas situações e circunstâncias podem surgir. Ao pedir a eles um tratamento cênico da imagem, a principal tarefa seria deixar explícito qual o posicionamento do ator frente àquele material, qual ponto de vista estabelecer, quais coisas ressaltar e dar contorno. Num campo improvisacional, o pensamento dos atores se torna incerto, sujeito demasiadamente ao acaso do jogo entre eles, e resulta sobretudo num campo esgarçado e difuso. Não estou dizendo com isso que a improvisação não interessa à dramaturgia, mas afirmo que seria importante, neste eixo do trabalho, fortalecer o que cada um seleciona e traz à cena como parte de seu posicionamento. Ainda que acidentes e acasos possam acontecer, seria preciso, nesse momento, uma ação mais consequente, digamos assim. O alto teor improvisacional do material trazido pelo Paulo, a depender dos outros dois atores que não dominavam a proposta, fez transparecer muito mais um campo inseguro de tentativa de jogo entre eles do que um tratamento do material já com algumas opções. A partir dessa reflexão é que minhas propostas, como dramaturgia, vão se delinear.

Rafael, por sua vez, refez sua “instalação”, novamente inserido na cena, só que desta vez propôs bastante texto falado. O texto era composto de alguns fluxos, de pontos de vista alternados, que, juntos, criavam um sentido para além da individualidade de cada um dos pontos de vista/personagens. Com a somatória dos pontos de vista em fluxo o ator sugeriu um estado híbrido cujas partes não eram percebidas, mas recebidas num todo que se firmava em características oníricas. O

que mais ressaltava como tratamento, portanto, era o aspecto formal e o estado do ator, e menos aquilo que era selecionado enquanto conteúdo dos sentidos das palavras.

Ao invés de conversarmos sobre as cenas – os segundos tratamentos da imagem escolhida – fomos diretamente à segunda tarefa: narrar uma segunda história, dessa vez uma experiência “de horror”. Ao invés de aprofundar a questão da experiência como fonte da narrativa, a tarefa serviu ainda mais para enfrentarmos novas questões que surgiram. Caroline, por exemplo, trouxe uma história que ao ser narrada ia se revelando não ser da atriz, ou seja: aquela narradora foi deixando de ter “credibilidade”, já que era uma história bastante fantástica, sobre uma elefanta em algum lugar do Tennessee. Tornou-se nítida a diferença entre sua primeira narrativa, no primeiro encontro, e essa, principalmente nas maneiras como a atriz falou e realizou os gestos durante a narração. A sensação de não-credibilidade foi reforçada por alguns equívocos de condução da história de a deixarem bastante insegura, ação muito diferente daquela do narrador que procura, em si mesmo, lembrar de algo que foi importante. Podemos dizer que a insegurança é parte da narrativa; mas, naquele que narra uma experiência que lhe pertence, parece haver menos esforço em parecer crível do que atitude de narrar, diante da qual, inevitavelmente, algumas reminiscências escapam.

Outra questão sobre a narratividade surgiu quando Rafael começou a narrar mas, no meio do caminho, pareceu se arrepender de sua escolha. Ele foi, então, negando concessões a quem ouvia, apesar dos ouvintes tentarem participar, interessados, fazendo perguntas como fazem aqueles que escutam uma história interessante mas incompleta. Embora não tenha sido realizada como o esperado, a tarefa revelou questões interessantes: foi curioso perceber qual foi a reação do ouvintes, diante do recuo e da incompletude, tentando suprir o apetite deixado pelas imagens iniciais. Era interessante também notar o estado de um narrador que não vai continuar, que recua, que não vê possibilidade naquilo, embora não deixe isso claro: os olhos do ator abaixaram, a fala se entrecortou, as mãos começaram a mexer no caderno – ações de um claro “não será possível narrar”. Considerando a tarefa como cena, a narratividade épica, portanto, diante da impossibilidade de narrar, joga seu foco para o temperamento do narrador, aproximando-o, portanto, da noção de personagem e de situação dramática.

Foi também curioso notar que todos tinham preâmbulos para suas narrativas, novamente um movimento de justificativas pessoais, com receios sobre a qualidade do que traziam. Paulo disse que tinha duas narrativas, mas escolheu uma na hora de contar; Caroline disse que tentou outra mas não conseguiu, que como não

é uma história dela talvez não seja rica em detalhes; Rafael disse que pensou muito em qual história trazer, uma história de “horror”. Essa também uma questão para o dramaturgo: qual o motivo para tantas explicações? Por que a necessidade de preparar aquilo que será apresentado com justificativas ou ainda explicar depois os limites do que aconteceu? Nessas questões está inserida, em nossa percepção, a falta de apropriação daquilo que é trazido, uma espécie de “falta de assinatura”. O que devolve a mim, como condutora do processo, não um julgamento a respeito dos atores, nem o reforço do material “confessional” como mais produtivo, mas a necessidade de propor novos procedimentos que exijam, já na própria proposição, o engajamento do artista com o material que ele próprio traz e que permita uma atitude criadora muito mais próxima do “dispor-se à invenção como caçador” do que querer resultados eficientes como alguém que combina elementos à disposição – o “coletor” – de maneira “acertada”, terminando, por assim dizer, em fazer de um processo de criação muito menos também um processo de conhecimento. Nessa direção se torna mais importante, realizando uma crítica na perspectiva do nosso processo, especificamente contando com esse grupo, estimular a criação pelo interesse em si mesmo e no material que se configura, e menos na tentativa de criar algo genial ou interessante sob critérios alheios; notadamente, neste caso, o critério do que se definiria pela área da dramaturgia, de uma maneira utilitária.

Ao final do encontro, estávamos bastante inundados com todas as questões e experiências. Então, resolvemos não pedir tarefa nenhuma e preparar o processo para seguir. Julgamos que seria interessante escrever pequenos textos de uma página para cada um dos atores, também um primeiro tratamento do material que dessa vez vinha da dramaturgia.

IV.

No caderno de anotações eu rascunhei pedaços de frases, durante a semana que se sucedeu ao encontro no laboratório: “desdobramento escrito”; “necessário colocar-se”. Assim dispostas, as frases pareciam um oráculo. Precisava agir como condutora do processo, desviar o caminho inicialmente traçado, movê-lo para não criar expectativas equivocadas e

devolver a pesquisa a seus objetivos. Mas intuía que era cedo para organizar numa primeira versão o material trazido pelos atores até agora, sob risco de tal precipitação desperdiçar muito material de qualidade. Ao mesmo tempo, percebia que era necessário agir naquele momento e evitar com isso caminhos confusos e objetivos nublados, alimentar os atores, dar algum *feedback* do trabalho. Depois de tentar várias coisas, achei por bem preparar uma página de dramaturgia para cada trabalho, para cada ator, que abrisse as possibilidades que apareceram até agora, que também contivesse o que eu vejo como potência do material, que alimentasse os atores em sua criação, que me colocasse em risco, no mesmo patamar e topografia deles, que permitisse ainda outras aberturas, mas que já contivesse achados temáticos e estéticos da lida com o material até aqui. Considerando que o *feedback* da dramaturgia pudesse vir em forma de dramaturgia propriamente dita e na proposta de procedimentos de criação, preparei os textos curtos para cada um dos atores e novas tarefas a partir disso¹³.

O texto para o Rafael propôs o fluxo como dinâmica e estado do ator, um narrador em vozes múltiplas, e alimentou a ideia de atmosfera de sonho/onírica que apareceu nos encontros anteriores, além de começar a tocar em questões temáticas ressaltadas por ele. O texto para Caroline apontou o diálogo como relação cênica entre os atores e alimentou a qualidade de um humor irônico que apareceu nos encontros anteriores, assim como manteve a importância dos objetos, a situação da perícia policial e elementos que apontam uma história de crime e tráfico. A narratividade viria, portanto, via personagem, em situação. O texto para Paulo assumiu o vento como narrador, um narrador que sopra e pode desviar, perder-se um pouco, um narrador que escuta as vozes, que reconhece sua força, que pensa como vento, que tem lógica de vento.

V.

No encontro seguinte, a surpresa com os textos. Começamos lendo as páginas destinadas a cada um dos atores, tecemos comentários gerais, desvendamos segredos nem tão ocultos assim que estavam ali dispostos. Percebemos que muitos dos elementos que estavam sugeridos ou mostrados parcialmente nos textos – como, por exemplo, a definição de quem é o narrador – causaram ansiedade, medo, desafio,

¹³ Os textos produzidos pela dramaturga em cada um dos eixos de pesquisa estão nos anexos desta tese.

alegria, ou tudo isso misturado. A proposta se completou com o pedido estratégico para que realizassem *estudos* que envolvessem todos os atores em cada cena.

Escolhemos o *estudo* como procedimento principal para lidar com os textos escritos a partir dos tratamentos realizados pelos atores para tentar produzir um aprofundamento das *condições cênicas* ali propostas. Diferentemente de uma improvisação temática (que expande o material a outros campos) ou de um *workshop* (cujo teor e formatos podem ser variados, manifestando ali o pensamento de quem o realiza), o *estudo* pode ser visto mais como um procedimento que deriva da análise ativa e que permite níveis diferentes de revelação dos elementos presentes no texto dramático. Foi a primeira vez que o *estudo* apareceu como procedimento no laboratório, e foi preciso, portanto, discorrer sobre ele. Pedimos então que, a partir de agora, estivessem os três implicados em cada um dos *estudos*, juntos, provocando situações em que pudessem contracenar.

Um *estudo* é algo que não é improvisação, mas também não é cena pronta e finalizada. Trata-se de estudar o material em ação, deixá-lo revelar-se para quem faz e quem vê, perceber suas novas potências a caminho da forma. Mas também tem muito de improvisação, na medida em que não se configura como cena previamente ensaiada. Um *estudo* não se ensaia: os atores combinam o que irão fazer, traçam acordos, mas não sabem como de fato o farão. Mas também é cena, é estar em cena, em estado de jogo e relação com o material e os outros atores. O *estudo* não está fechado como forma. Ao contrário, busca sua forma no momento em que se revela, no estudo, entre os atores, entre o que fazem e dizem. É preciso saber cada linha do texto. É preciso saber tudo o que for possível diante do papel, antes de ir para a cena propriamente dita. Assim, sabendo tudo, *estudar* o texto é jogar-se ativamente em cena, na segurança de quem, porque sabe, pode se deixar perder, seja por si mesmo, seja pelo outro ator, seja pelo vento. É preciso que, na preparação do *estudo*, os atores envolvidos cheguem à conclusão sobre um ponto importante no texto dramático, e que configurem uma tarefa para que, juntos, consigam realizar o objetivo de revelar o tal ponto importante. Não é só explorar o texto, mas tentar realizar uma tarefa em conjunto.

Depois de realizados os combinados para os *estudos* e dirimidas as dúvidas ainda existentes sobre o procedimento, lemos juntos *A Águia Branca*, conto de Leskov, o que nos deixou impressionados com a nitidez das imagens do texto, as reviravoltas

das situações e a capacidade de prender o leitor pela sequência dos fatos e pelas imagens em si, isoladamente.

VI.

Na semana seguinte os atores trabalharam sozinhos, preparando os *estudos*. Depois de alguns dias, então, realizaram o que prepararam.

Primeiro, o texto escrito para Rafael: os três atores entraram em cena numa estrutura de exploração livre e aparentemente solta do texto. Muitas vezes recorriam ao papel, na tentativa de lembrar das palavras que ali estavam escritas. Sem dúvida apareceram muitas situações e imagens cênicas boas. Foram muitas as maneiras que descobriram para dizer o texto, também, e com isso abriram-se muitas compreensões. Embora não tenham realizado um *estudo* da maneira como havíamos proposto, na medida em que resultou numa exploração muito improvisada e bastante livre quanto à sequência proposta no papel, houve de fato um aprofundamento das questões presentes no texto e alguma apropriação dele por parte dos atores.

Logo neste primeiro *estudo* pude perceber que seria necessário retomar os acordos e as explicações. Na realização de um *estudo* está em jogo a realização de uma tarefa pelos atores envolvidos, tarefa essa que deve ser combinada entre eles, aproximando o jogo cênico de alguma transformação. A tarefa, num *estudo*, tem a ver com a possibilidade de os atores, juntos, procurando conhecer o material, realizarem ou tentarem realizar uma tarefa previamente combinada entre eles durante a análise preparatória, que tenha a ver com um ponto central do texto. No nosso caso, como estamos falando e estudando a narratividade, tal ponto de transformação poderia estar relacionado à explicitação da experiência humana. Mesmo que esse trecho possa estar somente sugerido pela dramaturgia, o *estudo* pode revelar se a importância pretendida por quem organiza as ações está clara, ou se de fato pode se configurar como transformação e experiência e se tornar interessante, por conta disso, aos atores envolvidos e a quem assiste.

Entrar em contato com um texto através do *estudo* não tem uma finalidade composicional, nem uma finalidade somente exploratória, mas uma ideia de *invenção*. Para isso, há que se estar preparado, mas não enrijecido nas preparações. É preciso, como o “ator caçador” de Tatiana Motta Lima, preparar-se e estar disposto ao improvável, ao mesmo tempo. Ao caçador é possível que ocorra tanto voltar para casa sem nada nas mãos como ferir-se, ou ainda

trazer o jantar. A caça – no caso, o *estudo* que revelará a cena – pode ser considerada como um corpo vivo, que pode surpreender. A analogia explica muito bem a atitude necessária diante do *estudo*. O caçador estará tão mais preparado quanto mais perigosa for a sua caça. É também importante que o caçador saiba que nem sempre irá conseguir sair vencedor. Um dia será o da caça. A analogia do ator com o caçador parece funcionar até mesmo nessas observações, no fundo do que deve ser o seu comportamento. Está claramente disposto em nosso imaginário que o caçador que ultrapassa o limite do perigo se arisca demais. Assim, se naquele dia, apesar de toda preparação, empenho, disposição e inteligência não foi possível “pegar” nada, o caçador retorna à sua casa, prepara-se com mais afinho ainda, redireciona suas técnicas e tenta no dia seguinte. A analogia serve também ao dramaturgo. Para ele, caçar não é só observar passivamente, mas saber exatamente em que ângulo se posicionar para agir no momento certo, mantendo sua atenção entre a geral e a focada, colocando tudo o que dispõe para perceber “de onde” virá a cena.

No *estudo* que fizeram do texto escrito para Caroline foi um pouco diferente, dado que seu texto estava organizado em diálogos, o que sugeria relação entre eles, embora sem rubricas indicatórias. Eles criaram um campo improvisacional sobre a estrutura do texto escrito, inclusive inserindo falas e textos novos. Embora tenha sido muito interessante, e surpreendentemente cômico para a dramaturga, os atores também se afastaram da ideia do *estudo* como o procedimento de trabalho, numa atitude que foi mais a de preenchimento das lacunas do material do que de revelação dele para si mesmo e para a dramaturgia.

Por último, o texto escrito para Paulo. Ele também levou o papel para ser lido em cena, enquanto, com os outros dois atores, improvisava imagens corporais de alguns aspectos contidos ali.

Nos três textos houve um distanciamento dos propósitos do *estudo*, assim como houve uma atitude preservar o protagonismo, digamos assim. Era visível em cada um dos textos (exceção feita ao primeiro, em que o protagonismo esteve suavizado) qual dos atores tomava a frente, o que poderia significar que nem todos estavam preparados igualmente para enfrentar o material e que poderia haver entre eles algum tipo de hierarquia, também.

Qual o problema de *estudar ativamente* o texto teatral levando o papel com o texto para a cena? O mesmo problema que teria um caçador ao levar o manual para a caçada. É preciso saber

antes o que se vai enfrentar e também estar preparado para agir conforme o momento, que nem sempre permitirá somente movimentos ou estratégias estudadas anteriormente. Às vezes, será no acaso que tudo se resolverá, e para que o acaso resulte como ação será preciso estar atento. A caçada não é um ensaio, não é repetição. É território de descoberta e de invenção. Um papel na mão, longe de ser uma tábua de salvação num momento inseguro, pode significar perder, para sempre, a cena que existiria se a atenção estivesse no todo, disposta ao jogo. Num estudo, não se trata de cumprir um roteiro fielmente, mas de ter uma atitude fiel com o roteiro. E pode não dar certo. Mas pode ser que dê certo.

Quanto ao texto, o dramaturgo sabe o que escreveu, sabe a maneira como organizou as ações. Os atores, portanto, não precisam realizar aquilo que o texto já contém, que o dramaturgo já sabe e já fez. O dramaturgo não precisa ficar assinalando cada parte de seu texto como “feita”. O que todos querem é voar sobre o que já existia antes.

Este é um ponto importante do laboratório. Foi preciso que revíssemos as próprias expectativas e entendêssemos se a atenção não estava comprometida demasiadamente com elas. Apareceu na dramaturgia uma vontade muito grande de definir o formato das cenas que eram estudadas. Foi inevitável questionar se a dramaturgia já não estaria se impondo ao material, sendo que o que exigia dos atores era exatamente o contrário: que se dispusessem a revelá-lo e a estudá-lo, que não se posicionassem a caminho de defini-lo como geometria do espetáculo. Uma pausa reflexiva foi necessária, e bastante profícua.

O *feedback* dos estudos, através de conversas em sala de ensaio, revelou que Caroline quis escapar de algum enfrentamento mais pesado do tema, quando fez o estudo, dito por ela mesma. Talvez por isso ele tenha se tornado cômico. Se, por um lado, eu desejava que os atores realizassem os estudos para que revelassem e aprofundassem sua relação com o material, por outro percebi que Caroline e também Paulo e Rafael poderiam estar impondo suas vontades ao mesmo material. Se é possível ver na atitude de Caroline, de não querer entrar em “campos pesados”, uma espécie de recusa a fazer com que ocorresse o estudo daquele material, minha vontade de que fosse realizado poderia ser outra face da mesma atitude. Como pode, em meio a isso, o material conseguir “falar” por si? Falamos, os quatro, então, sobre o que seria “respeitar” o material, sobre o que seria “respeitar” o texto.

Num processo de criação, respeitar não é acatar ou silenciar ou concordar, mas, sobretudo, dialogar. Muitas vezes, é discutir, insistir em pontos de vista diferentes. Respeitar, muitas vezes, é insistir com paixão para se ser ouvido, considerado, compreendido. Assim, fazer um estudo de um texto dramático é também ultrapassar o trabalho que já fez o dramaturgo, ao escrever e organizar aquelas ações, levar a dramaturgia a outro nível, considerar. Respeitar, assim, é também problematizar. Respeito tem a ver com manter vivo, ainda que com golpes fortes. Respeito tem a ver com fazer desfibrilação.

O *estudo* pode e deve ser um lugar não de procurar “ideias de cena” para compor um espetáculo ou de negar-lhes a natureza, não de “realizar bem uma cena”, mas antes um acordo de jogo, de diálogo cênico, com a tarefa de chegar à transformação, à experiência; pode ser muito mais um acordo sobre “o que fazer” para que os atores possam descobrir, juntos, “como fazer”. Durante a conversa de *feedback* dos estudos, conjecturamos que *estudar* pode ser também esboçar uma espécie de mapa de viagem, novamente uma analogia: o itinerário estaria traçado, mas a viagem será a descoberta de lugares nunca visitados, com encontros improváveis, inclusive.

Propus ao atores que refizessem os estudos, ou melhor, que os fizessem novamente. Decidi realizar junto com eles a análise preparatória do texto do Paulo, como exemplo, esclarecendo quais pressupostos ou acordos poderiam impulsionar a ação para o caminho que necessitava, buscando entender os fragmentos e nós pelos quais o narrador deve passar a caminho da transformação, localizando cada um deles. Também explicitamos o que estaria em jogo em cada parte do texto. Aí, identificamos o ponto da transformação e da experiência do narrador, espécie de acontecimento principal. Também identificamos esse ponto nos outros dois textos, embora não tenhamos feito toda a análise. Pedi, então, que juntos preparassem os estudos, em conjunto, sem protagonismos desnecessários na condução da preparação, já que todos iam realizar os estudos igualmente.

VII.

Os atores realizaram os novos estudos, perseguindo os pontos levantados nas discussões que tivemos.

Ainda sobre a questão do “respeito” ao texto: o papel do ator quando estuda um texto talvez seja muito mais na direção do “discutir” com ele, porque interessado, do que no realizar/acatar

o que já estava ali. Muito mais desvendá-lo, revelá-lo, do que no “entendê-lo” ou compreender “o que quis o dramaturgo com aquilo”. (Até porque um texto não quer dizer nada; ele efetivamente o diz, ainda que na negação). Aqui existe uma chave importante desse trabalho e dessa reflexão a que nos pretendemos: é bom quando o ator (e todos!) consegue um trabalho de interlocução com o material e não gasta tempo para “entender” o material em cena, nem para preencher o que julga estar faltando. O material parece, a rigor, “pedir” de todos já uma hipótese, já um posicionamento, ainda que provisório, diante dele. Não é entender, nem realizar, tampouco fazer o que se quer e suplantar o texto de qualquer maneira. Talvez seja o mais alto nível de consideração e respeito pelo caminho criativo. Não se trata de entender um texto no primeiro plano. A cena, assim, não é lugar de estudar como quem não sabe, mas lugar de estudar como quem sabe, embora ainda sem saber como a linguagem pode dar conta daquilo.

Dessa vez tornou-se visível o quanto o preparo anterior (o entendimento básico da cena) define a qualidade do *estudo*. Para Paulo, houve o entendimento de que é bom dominar a estrutura e o percurso da dramaturgia, para “libertar” a improvisação; ele percebeu que “improvisar, assim, é livre” e que, antes, sentia que seu *estudo* dependia mais da figura central. Para ele, quanto mais clareza da estrutura se tem, mais liberdade de ação. Reconhece que o importante é ter balizas comuns dentro da estrutura, balizas por onde passarem juntos. Para Caroline houve a percepção da necessidade de uma “atenção forte de interferência, de contribuição para o que está sendo contado”, o que, em suas palavras, “é difícil”. Ao contrário de Paulo, ela não sente que está improvisando, mas que está muito ocupada em contar a história; percebe, também, que “pode fazer tudo, mas tem que contar a história”. Rafael deu-se conta, em cena, que o momento da transformação precisa ocorrer junto com os outros – portanto, é preciso modificar o próprio caminho, muitas vezes, para que isso ocorra.

Os *estudos*, assim como realizados neste encontro, explicitaram as potências dos textos para uma re-escritura, para dar continuidade ao nosso processo de criação. No *estudo* do texto para Caroline, o que mais se revelou foi a potência do comportamento das figuras e o fato de a narrativa conseguir se desenvolver com liberdade, por entre as falas, sem ter sua importância diminuída. Nos estudos dos textos de Rafael e Paulo, o potente jogo entre os três atores mostrou uma possível contundência estética da fala múltipla e a comicidade que estava contida ali, revelada sobretudo pela situação hipotética e análoga configurada pelos atores. O passo

seguinte, se fôssemos continuar nesse eixo, seria reescrever os textos, considerando o que aconteceu nesses *estudos*, e começar a caminhar para uma elaboração mais permanente e estruturada.

É possível concluir que, na *lei do material*, será preciso não se impor a ele, estar atento quanto a movimentos que o reduzam, perceber de si mesmo e dos outros iniciativas e ações interessadas em fechamentos prematuros e realizar *feedbacks* e estudos teóricos como importante dinâmica de fundamentação, diálogo e campo de discussão comum. Foi importante perceber também que a analogia com o caçador, com a atitude de quem se prepara muito bem e depois se põe a espreitar, nos serviu muito bem para considerar a caça (o material) tão eloquente quanto o caçador (atores e dramaturga), tão efetiva quanto ele nos desdobramentos da criação. Realizar um *estudo* é, em última análise, caçar.

VIII.

Esse encontro seria o último antes das pequenas férias de fim de ano que teríamos. De nossa parte, uma semana antes já pensávamos na pergunta que orientaria o segundo eixo do trabalho, ou seja, aquele cujo material partirá dos atores e se desenvolverá enquanto dramaturgia a partir de seus pressupostos, um eixo interessado no material trazido pelos atores, no território deles, digamos assim, tendo o dramaturgo como um estrangeiro. Não mais uma *lei do material* promovendo os encontros, mas a vontade explícita dos atores na totalidade da proposição cênica. O laboratório previa que a dramaturga, dessa vez, agiria como “invasora” do território dos atores quando estes estivessem já bastante definidos e fortalecidos.

Quinto capítulo, Ou Cena 5

*Território dos atores,
receptividade e toque*

(Fevereiro, março e abril de 2015)

De como se organizaram as mudanças para o segundo eixo da pesquisa quanto à atenção, seleção e relacionamento criativo. De como se deu o início do eixo, a partir de uma pergunta disparadora.

De como se modificaram as características dos *feedbacks* e discussões. De como se abriu ainda mais a perspectiva do “artista caçador”. De como a dramaturgia “invadiu” o território dos atores. De como começou a compreensão do “gesto do narrador” numa nova perspectiva.

O segundo eixo da pesquisa do laboratório *Dramaturgias de ensaio* começou no início de 2015. O primeiro eixo tratou do que seria a *lei do material*, ou seja, de como foi possível, num contexto ideal, com foco nas relações entre atores e dramaturga, assim como na narratividade, gerar experiências de criação a partir de pressupostos do trabalho pedagógico e criativo de Luís Alberto de Abreu. Agora, no início do segundo eixo da pesquisa, julgamos importante voltar a afirmar o interesse nas relações criativas, o que significou perguntar-se, sempre, o que estamos de fato vendo, ou procurando ver, ao olhar o trabalho dos atores ou fazer uma proposição de procedimento em sala de ensaio.

Existia uma força interna ao processo bastante grande para que entrássemos no “modo criação de espetáculo” ou “modo processo colaborativo”, digamos assim, para que passássemos a vislumbrar todas as coisas na perspectiva da criação de um espetáculo. É claro que este é também um laboratório de criação, disso não há dúvida. Mas será preciso manter o foco reflexivo também na pesquisa, nas relações entre atores e a dramaturgia.

Portanto, questionamos: por que mudamos justamente agora para o segundo eixo, aquele em que o trabalho está voltado para a cena que vem dos atores? O tempo para a realização do laboratório não é extenso, isso se pode bem compreender e aceitar, configurando limites para o trabalho que impedirão, muitas vezes, maior aprofundamento. Julgamos que seria interessante e produtivo seguir com os *estudos* e com a *lei do material*. Contudo, consideramos que seria ainda mais importante manter o interesse dos atores durante as férias, para que estivessem ocupados com uma nova pergunta que demandaria tempo individual de enfrentamento e preparação, implicando sua imaginação de maneira mais completa, abarcando cena e pensamento, tema e tratamento. Para que os *estudos* e o segundo eixo seguissem intensamente como antes, seria necessário manter a rotina de trabalho sem interrupções ou realizar um esforço muito grande para manter o interesse com a interrupção da pesquisa, ou ainda utilizar algum tempo depois da retomada para reaquecer a relação entre os atores e deixá-la tal qual conseguimos no último encontro, no princípio de dezembro. Decidimos, então, seguir ao segundo ponto da pesquisa, considerando que o primeiro eixo, se não foi esgotado em suas possibilidades, ofereceria já um corpo de pesquisa profícuo.

Decidida a entrada no segundo eixo da pesquisa, então, de acordo com a prática do primeiro, algumas questões se constituíram como guia para o funcionamento da atenção criativa:

- O que o ator está propondo como pensamento/proposta intelectual?
- O que o ator está propondo como estética?
- O que o ator está propondo como *estado psicofísico*?
- Qual das proposições – pensamento/proposta intelectual, elementos estéticos, estados – é mais forte em cada proposta? Ou ainda: qual aspecto fica num primeiro plano de importância?
- Qual a importância do distanciamento do ator enquanto tal, no que se apresenta?
- Qual parece ser o nível de expectativa sobre a opinião da dramaturga e do que é feita tal expectativa?
- O quanto as opiniões expressas da dramaturgia alteram e encaminham o encontro seguinte?
- Foi possível olhar para a totalidade da proposição mais do que conjecturar imediatamente cenas futuras?
- Depois, nas discussões: sempre é possível fazer a crítica em perspectiva? Foi possível criar um ambiente de interesse pelas questões e pelo andamento da pesquisa?
- Temos conseguido encaminhar as discussões de maneira a incluir as questões propostas pelos atores nas conversas pós-cenas?

Precisamos aqui mencionar que, sabemos, não é possível separar as partes das cenas. Ainda que em processo, olhar o ator realizando suas propostas é olhar um todo que tem sua significação completa. E mesmo o material disposto determina em muito o seu processo. Fayga Ostrower nos faz considerar que

“a imaginação criativa levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto. (...) Mas (...) não há de se ver o ‘concreto’ como limitado, menos imaginativo ou talvez não-criativo. Pelo contrário, o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria.”¹

Ou ainda Iná Camargo Costa:

“A consonância de todos os elementos lógicos de uma obra constitui a sua forma, que é difícil de se isolar

¹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1978. Página 32.

devido a seu entrelaçamento com o seu conteúdo. (...) Não se pode estabelecer de fora nem previamente qual é a relação dentre forma e conteúdo.”²

Quanto levantamos a questão de qual é o campo preponderante da proposta do ator, por exemplo, separando aspectos que na realidade não estão separados, nossa intenção é separar para estudar, nada mais. O estado do ator em cena é também proposta estética, que por sua vez é pensamento intelectual. As substâncias estão misturadas, ali, têm interdependência. Muito embora a cena deva ser vista como um todo (chamo de cena às propostas que os atores trazem, ainda que pudéssemos nomear cada uma delas mais apropriadamente, variando de improvisação a performance, por exemplo), não é necessário esconder que, muitas vezes, o que é visto pelo dramaturgo em sala de ensaio não corresponde às intenções nem aos elementos que os atores julgam ter manifestado em cena, por motivos diversos. Isso explicita que o dramaturgo, no caso do nosso laboratório, é mesmo um ser que olha de fora, distanciado, mas sobretudo um outro, diferente, com seu conhecimento e subjetividade próprios. O que vai chamar a atenção do dramaturgo pode ser justamente aquilo que escapou às intenções da proposição do ator. O que o dramaturgo seleciona pode ser exatamente o que o ator menos preza do trabalho que propõe. O que fazer com essa contradição? Começamos por aceitá-la como tal. Selecionar o que aparece num processo de criação não será consenso. Para que haja um *cenocentrismo*, usando o termo de Rosyane Trotta (em seu texto *Coletivos Autorais*, no livro *Próximo Ato*) – caráter bastante comum ao *processo colaborativo* que transforma a cena no grande “juiz” das escolhas, um acordo entre os criadores em que a potência da cena dirá o que permanece e o que não – é necessária muita afinidade. Definamos afinidade, aqui, como aquilo que é interesse comum manifesto. Afinidade pode ocorrer com o tempo natural do trabalho ou ainda com muito diálogo, não sem discussões e desentendimentos. Se não for assim, acredito que a seleção da dramaturgia (e de maneira semelhante o trabalho do diretor/encenador) será vista apenas como exercício de um poder cuja hierarquia não interessa aos processos de criação em dinâmicas coletivas, sobretudo àqueles que envolvem criação de dramaturgia

² COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima** – teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Ed. Expressão Popular/Nanquim editorial, 2012. Pagina 49.

inédita e longos processos. O contrário disso é também “perigoso”: muitas vezes, na tentativa de evitar esta questão conflituosa, ou ainda por incapacidade de argumentação, dramaturgos podem agir como quem “costura” o material dos atores, trabalhando muito mais com uma ideia consensual do que de debate, eximindo-se de se colocar como um criador que também tem sensibilidade própria, pensamentos intelectuais e estéticos, que também se posiciona no trabalho. Esse “olhar de fora” que “costura” o trabalho do ator torna-se, então, um olho de fora que precisa olhar como quem estivesse dentro, uma espécie de extensão do olhar do ator, uma “prestação de serviço” com intenções de ser mais espelho do que um outro sujeito igualmente implicado na criação. A dificuldade de configurar estas relações não pode ser subestimada e é, assim como foi no laboratório, uma tarefa diária: lembrar que as relações criativas em dinâmica coletiva se pretendem horizontais e que todos são igualmente criadores e autores, muito embora em alguns momentos – sobretudo àqueles relacionados ao *workshops*, às fases iniciais de levantamento da pesquisa – quem esteja em evidência e maior exposição sejam os atores.

I.

O primeiro procedimento da pesquisa que agora iria ter seu foco no trabalho dramaturgico do ator foi uma pergunta formulada pela dramaturgia. A partir dela, os atores poderiam responder como quisessem, sabendo que a dramaturgia não faria nenhuma ação até que julgássemos, em conjunto, que seria o momento propício para uma “invasão” do território configurado pelos atores.

Ainda durante o primeiro eixo, já preparávamos a pergunta. Cercamo-nos de algumas possibilidades, estudando os textos de Beatriz Sarlo, *Tempo passado*³ e *Tempo presente*⁴, com a intenção de fazer a pesquisa permanecer no interesse pela narratividade e suas implicações, e dar conta de alguns recortes e necessidades novas, surgidas no próprio laboratório. Esperava que a pergunta, portanto, quando proposta e realizada, trouxesse alguma tensão entre o passado, o presente e o futuro, entre memória e desejo, entre o público e o privado.

³ SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

⁴ *Id.* **Tempo presente**: Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

Organizamos tais interesses na seguinte pergunta:

Qual lugar você ocupa que jamais estará disponível?

Na sequência, explicamos a proposta do trabalho. A frase seria disparadora de uma cena que viria inteiramente do ator, ou seja, que só receberia a intervenção/ implicação/invasão da dramaturgia quando estivesse configurada como “proposição forte”, já além da sugestão de elementos ou estados, já um pensamento proposto com consequências de diálogo com os outros criadores.

A ideia para este eixo não deriva dos pressupostos de Luís Alberto de Abreu, mas, antes, tem a intenção de complementá-los e aprofundar a reflexão sobre atores e dramaturgos em processo. Deixar com que o ator desenvolva sua cena individualmente, com o olhar atento da dramaturgia, sem dúvida, mas sabendo que não pode depender dela para um desenvolvimento inicial, poderia levar os atores a um “fortalecimento” de sua “fala cênica”, e também a ultrapassar questões sobre autoria e hierarquia ou levá-las a outro patamar. O eixo permitiria um foco radicalmente colocado no ator e na sua própria proposição dramática (sem que fosse exigido deles que fossem dramaturgos como tais), e menos no relacionamento criativo entre atores e dramaturgo. Acreditávamos que, assim, as questões acima relacionadas (O que o ator propõe como pensamento/proposta intelectual?, O que o ator propõe como estética?, O que o ator propõe como *estado psicofísico*?, etc.) pudessem ser enfrentadas diretamente, abertamente.

Uma experiência importante deu o impulso ao procedimento principal desse eixo. Em 2006, fui a dramaturgo do projeto *Terra Sem Lei*, do Núcleo Argonautas, com direção de Francisco Medeiros, projeto apoiado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. O ponto de partida da pesquisa do grupo deveria ser material documental, escolhido e trazido exclusivamente pelos atores. Os objetivos do projeto eram vários, assim como os treinamentos e estudos. Dentre os procedimentos destacou-se, para mim, aquele que lidava com uma dramaturgia que não se tornava responsável pela organização, escritura e estruturação dos trabalhos dos atores em processo, mas que, antes, era considerada, como todas as outras áreas além da atuação, como provocação e interferência no trabalho do ator, tido como o centro do projeto. A ideia era, de fato, configurar uma possível *Terra Sem Lei*, seja como assunto ou tema de estudos, seja como dinâmica da pesquisa. Naquele projeto me dei conta da separação e das diferenças entre o trabalho dos atores e o do dramaturgo. Os

contornos das funções nunca haviam estado tão demarcados para mim como ali. Eu me descobri, como dramaturga, como um ser que assistia a tudo, apurava o seu olhar, ao mesmo tempo em que não podia ter a perspectiva do trabalho dos atores como um material a ser manipulado posteriormente. Percebi também o quanto me transformei em alguém que, dentro da sala de trabalho, negociava com as próprias expressões faciais, tentando não reagir a quase nada que aparecesse no trabalho dos atores, nem positiva nem negativamente, uma espécie de público especialista, tentando diminuir qualquer possibilidade de julgamento que pudesse ser visto como aprovação e valoração. Na solidão daquela função, por meses a fio, tive que me portar como alguém que inevitavelmente estava ali para ver; aprendi a olhar e a conhecer-me olhando, sem utilidade imediata nenhuma, sem ter que transformar nenhum material em dramaturgia, ao mesmo tempo em que pude conhecer de perto as dificuldades e limites que aqueles atores explicitavam diante da necessidade de tomar suas próprias decisões em relação ao que e como gostariam de trazer à cena e, ao mesmo tempo, dando-se conta das distâncias entre as intenções deles e o resultado cênico. Pelo depoimento dos atores ao final do projeto, o crescimento deles foi inevitável, imenso, seja enquanto intérpretes, por conta dos treinamentos diários de ator, seja pelo fato de terem compreendido melhor, na prática, o que de fato está implicado no ator criador enquanto propositos cênico, devido à “solidão” criativa que tiveram que enfrentar por conta dos objetivos do trabalho.

Se aquela experiência resultou numa maior compreensão do trabalho do ator para eles e, ao mesmo tempo, ofereceu-me a oportunidade de observar e compreender as particularidades da criação em processo do lado da dramaturgia, o laboratório *Dramaturgias de ensaio* se configurou também como nova possibilidade, para reposicionar algumas daquelas questões, entendendo que o dramaturgo é também, assim como o ator e os outros criadores, uma subjetividade que olha, não simplesmente “um olho de fora”.

Assim que propusemos a pergunta e o procedimento, que se estenderia por vários encontros, vieram as questões dos atores: o que é permitido fazer e o que não? Já que o território seria exclusivamente de cada ator, eles poderiam fazer e utilizar quaisquer materiais e elementos, desde que estivessem preocupados em responder à pergunta disparadora (muito embora a resposta pudesse devolver à dramaturga uma outra pergunta, ou ainda: a precisão e o rigor na elaboração da pergunta propositiva permitia

quaisquer desdobramentos e respostas surpreendentes, inclusive). Diferentemente do primeiro eixo, no qual era importante que os procedimentos não pudessem contar com textos literários de outros autores, com a finalidade de aumentar o teor da *lei do material* e enfrentá-lo “com mãos vazias”, até mesmo porque um texto literário ou teatral já foi desenvolvido por um processo anterior e já possui a sua “poética” própria e autoria, neste segundo eixo os atores poderiam lançar mão do que quisessem, de vários materiais, como poemas, músicas, outros textos, projeções, etc. Foi preciso esclarecer, inclusive, muito embora a pergunta contenha o pronome “você” em sua formulação, que não se tratava de garantir uma perspectiva autobiográfica na resposta cênica que restringisse o depoimento pessoal a fatos acontecidos na vida deles, ou mesmo que esse “você” forçasse os atores a ter que se manifestar numa cena em primeira pessoa. Seria possível, por exemplo, enfrentar a questão com outros personagens, fictícios ou até mesmo reais, ou distantes historicamente e culturalmente. A questão aqui era principalmente discutir a proposição do ator e observá-la no diálogo entre intenção e resultado, ainda que isso fosse provisório a cada encontro, a cada mudança, a cada passo, e com isso fortalecer o campo propositivo do ator, e dar à dramaturgia a chance de observar, muito atentamente, o que iria sendo produzido, até que o jogo se invertesse, provocando a ação súbita da dramaturgia e suas consequências.

II.

No primeiro encontro, na volta das férias em que prepararam as cenas, os atores estavam bastante ansiosos e nervosos, como se fosse uma estreia.

O que os atores trariam, dessa vez, não deveria ser considerado esboço, improvisação, parte de alguma coisa a tomar forma algum dia pela dramaturgia. Era preciso olhar para cada cena, ou cada trabalho, como quem olha para uma proposta, uma “atitude” cênica, passível, sim, de diálogo, mas não na perspectiva da *lei do material*. As ideias dramatúrgicas que aparecessem nos trabalhos, portanto, não deveriam prevalecer como foco da atenção da dramaturgia, mas, antes, seria preciso privilegiar a procura dos atores em constituir suas ideias cênico-dramatúrgicas. Diferentemente do primeiro eixo, julguei que todos os artistas, a dramaturgia e os atores que não estavam em cena, deviam ser estimulados a ver de maneira semelhante, e sugeri que pudssemos prestar atenção àquilo que foi visto, objetivamente, e àquilo que cada um de nós projeta como processo possível a partir do que foi visto, como dois critérios separados. Acreditei também que deveríamos proporcionar espaço de fala para cada ator sobre seu próprio trabalho, coisa que tentei evitar ao máximo no primeiro eixo, para que não caíssemos em tantas justificativas. Agora, verbalizar os desejos não realizados e as sensações da apresentação poderiam aumentar a capacidade de entender o quanto foi realizado da pretensão que se tinha inicialmente, de maneira a

tornar mais precisas as observações de acordo com o desejo inicial de cada ator.

No primeiro eixo, da *lei do material*, para potencializar a cena como centro da pesquisa e não deixar com que o material se diluísse em intermináveis discussões e conversas que muito poderiam carregar de subjetividade fora dela, para permitir que o material tomasse a maior importância na criação, de fato provoqueei dinâmicas nas quais os atores não falassem muito sobre si mesmos e suas ideias. Quis, com isso, estabelecer um patamar para o trabalho que privilegiasse o material objetivamente, com o que ia sendo produzido em cena. Julguei que tal qualidade de atenção, que muitas vezes pode ter gerado frustração e insegurança, seria importante para que criássemos um ambiente propício à atitude de “caçadores”. De novo utilizando a analogia, um caçador pode lamentar o que não conseguiu, pode constatar que poderia ter agido melhor desta ou daquela maneira para alcançar seus fins, mas isso pode servir sobretudo ao dia seguinte, à reelaboração das estratégias de caça e de espreita, e menos para julgar-se ou julgar suas capacidades. Até mesmo porque está fora das competências do caçador controlar como vai agir sua caça (que, no outro lado da analogia, seria a cena). Acreditei que esta seria uma maneira de exercer a crítica do processo em perspectiva, diminuindo a fala “sobre” as cenas e privilegiando as próprias cenas em si como acontecimento. Antônio Araújo escreveu, a respeito da importância do *feedback* num processo colaborativo, que

“É a partir dos comentários e das impressões sobre o material visto que as escolhas serão definidas e que as perspectivas de desenvolvimento aparecerão. A crítica, aqui, não tem caráter apenas avaliador ou de julgamento, mas assume função propositiva, capaz de estimular e impulsionar os desdobramentos artísticos do projeto. Contudo, tal exercício pressupõe um aprendizado específico e certo grau de amadurecimento da equipe de criação. Como divergir da improvisação do parceiro sem desmerecê-la, e, ao mesmo tempo, deixar claras as discordâncias? Como ouvir a crítica negativa em relação a determinada proposição, sem tomá-la pessoalmente?”⁵

⁵ ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Página 169.

Foi para caminhar na direção desse “aprendizado específico” que acreditei que, ao reservar a crítica para o lugar da escuta do outro, “daquele que viu”, e não da fala em nome de si mesmo, poderia criar uma espécie de jogo e de acordo entre nós em que tudo pudesse ser discutido objetivamente, no interesse do material, e não da capacidade do ator, até porque, como deixei muito claro desde o convite para o laboratório, isso não estava em avaliação: interessava-me estes atores em processo, atores que escolhi por conta do interesse no estudo e disponibilidade para a pesquisa, sobretudo.

Mas agora, não mais no trabalho da *lei do material*, mais interessados no fortalecimento das proposições dramatúrgicas dos atores, seria importante experimentar outra dinâmica, deixar virem à tona aspectos do temperamento criativo desses mesmo atores. Dessa maneira, minha atenção se deslocou e, ao menos no início do novo eixo, se tornou uma tripla atenção: ver o que a cena mostrou, objetivamente; entender o que eu projeto sobre ela na perspectiva de uma ação dramatúrgica futura; e conhecer o que o ator queria fazer, comparado com o que efetivamente realizou.

Rafael foi o primeiro ator a apresentar sua cena, uma espécie de festa de aniversário para si mesmo. Propôs um monólogo em que falava diretamente ao público. Ele retomou uma característica semelhante ao trabalho já desenvolvido no primeiro eixo e trouxe uma cena em que o ator estava em estado de fluxo contínuo. A fala e os gestos se constituíram violentos, raivosos, com conteúdo ressentido, muitas vezes, o que criou terreno fértil para os trechos de *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, utilizados na cena.

Paulo trouxe sua cena num formato quase relato, como se fosse uma resposta direta e literal à pergunta “qual lugar você ocupa que jamais estará disponível?” Ele escreveu textos que descrevem quatro situações de sua vida em que isso não acontece e os leu, com comentários, diante do público, configurando uma cena-confissão por via negativa à pergunta.

O que mais ressaltou na cena trazida por Caroline foi uma figura bastante interessante, uma mulher vestida de preto com roupa justa, só com o rosto descoberto. Ela falou coisas esparsas, incompletas, pediu segredo sobre o que ia falar, sem manifestar conflito interno; uma figura inacabada. Configurou uma cena de muita intimidade e proximidade com o público. Incluiu, nas narrativas que parecia improvisar, um trecho da peça *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce, uma fala da

personagem Suzana.

Durante o *feedback* que realizamos juntos após as cenas, insistimos para que pudéssemos trazer ao primeiro plano aquilo que foi visto (e não derivações ou leituras, nem mesmo ainda perspectivas abertas sobre o que faríamos se fôssemos os responsáveis pelo trabalho do outro), com o objetivo de ressaltar e devolver ao propositor da cena o que foi realizado, diferente talvez do que este quisesse ter feito. Isso se configurou como um jogo, até porque seria impossível separar tanto subjetividade e objetividade, de quem olha e de quem propõe. Consideramos também o que cada cena havia configurado na relação com o público, talvez essa uma categoria mais objetiva entre o desejo e a realização. Assim, antes que pudéssemos considerar as cenas como prontas, sugerimos a eles que retrabalhassem ou refizessem as respostas cênicas, levando em conta o *feedback* e a relação com o público, como foco e atitude criativa.

III.

No encontro seguinte, Caroline, Rafael e Paulo refizeram as cenas, e eu anotei passo a passo, para depois usar na “invasão”, talvez (durante o encontro anterior não havia anotado nada, como estratégia para a atenção, dando tal importância para olhar pela primeira vez as cenas que surgiam). Os três fizeram pequenas modificações na sequências das ações ou incluíram alguns pequenos elementos. A cena do Paulo mostrou mais clareza do que quer do público, principalmente porque trouxe elementos cômicos, utilizando a figura do palhaço; já que o riso é comunicativo por excelência e a atividade corporal do palhaço redimensiona o assunto tratado para uma esfera de afeto e simpatia, o jogo promovido por ele criou uma espécie de atmosfera lúdica, o que Paulo avaliou como “uma ligação mais direta com o público”.

Dessa vez estimulamos os atores para que falassem abertamente sobre as cenas, de maneira a suavizar o procedimento de falar objetivamente como empenho principal do *feedback*. Foi o necessário para que surgissem inseguranças bastante consideráveis, diante das quais os outros atores agiram tentando “salvar” a cena do outro, dando soluções cênicas de como fariam, caso a cena se fosse deles, levantando variados tipos de critério de atenção e escolha, muitas vezes bastante aleatórios. Houve também afirmativas justificadas de escolhas cênicas, como por exemplo quando Paulo diz que gosta muito do palhaço em cena, na medida em que “troca” diretamente com o público.

IV.

No encontro seguinte, lemos juntos o texto *Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator*, de Tatiana Motta Lima ⁶, e realizamos uma pequena discussão dos pontos mais relacionados ao trabalho. A intenção era que conseguíssemos, a partir do texto, manter o empenho na procura, na pesquisa, no enfrentamento da criação, sem esmorecer diante das dificuldades avaliativas e de uma forte autocrítica que estavam surgindo neste ponto do trabalho.

Considero que a percepção do ator sobre seu próprio trabalho pode ser muito diferente das de outras funções da criação cênica em dinâmica coletiva quanto ao que vai surgindo em cena, na medida em que ele está inserido nela e é também, ele próprio, forma. Guardadas, pois, estas diferenças, parte da maturidade do artista – seja qual for sua função – está em reconhecer isso, além de entender a criação como processo. Criar é, portanto, gerar conhecimento sobre si, sobre o material, sobre a linguagem. Ouvi muitas vezes Abreu dizer que se um processo for muito fácil, sem conflito, significa que ao final o artista não “cresceu”, ao passo que dificuldades a serem transpostas podem ser reconhecidas como ganho, alargamento, conhecimento. Dentro de um processo, em meio às suas dificuldades, é bastante complicado ter consciência disso, no entanto. Houve momentos no laboratório, sobretudo nesse eixo, em que houve esmorecimento, vontade de desistir das ideias, autocrítica demasiadamente rigorosa. Foi mais que necessário que lembrássemos reiteradamente do que se tratava a pesquisa, de quais eram os objetivos do trabalho. Um processo é também composto de dificuldades, ainda mais um que se propõe como diálogo e coletivo. Para André Lepecki, “o encontro comporta também choques, colisões, esbarros. Esses encontros nos revelam a dureza do mundo, dureza que não deve deixar de ser considerada, mesmo em teorias e práticas que associam a potência do devir ao puro fluxo ⁷”. Nosso laboratório não foi diferente, embora os choques foram muito mais em relações internas, as próprias subjetividades criativas consigo mesmas, inclusive a dramaturga. Talvez a maior dificuldade esteja em estabelecer a ligação criativa entre as individualidades e o todo.

⁶ MOTTA LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. **Revista RESET**, número 01, pgs 51-63, 2004.

⁷ LEPECKI, André. No metaplano, o encontro. IN: FABIÃO, Eleonora; ESPÍRITO SANTO, Cristina; e SOBRAL Sonia (orgs.) **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. Página 118.

“Trata-se do entrelaçamento de atos individuais com a ação geral”, como escreve Cecilia Salles⁸. E esse ato individual precisa ser e estar fortalecido.

O encontro termina, para mim, com o impulso de retrabalhar as cenas dos atores para “invadir”, de acordo com as conversas. Mas reconheci que ainda era preciso dar mais tempo para que o território dos atores se configurasse com mais nitidez.

V.

As cenas foram retrabalhadas e reapresentadas. Diante do que mostraram e disseram, tornou-se possível seguir para estruturar a “invasão” da dramaturgia, considerando esse como um dos melhores encontros do projeto, sobretudo quanto às cenas mostradas e ao que revelaram como potência temática e também de forma.

Penso que poderíamos ter deixado o processo desse eixo ser mais longo, deixar os atores chegarem mais perto daquilo que queriam. Mas percebi que, talvez, deixar o trabalho seguir seria também ser conivente com uma desaceleração visível e talvez irreversível. Havia cansaço, também. Julguei que começaram a acontecer menos proposições e mais certa atitude de espera para que o outro, no caso eu, a dramaturga, conduza e organize o material. Estávamos diante de um impasse, que me fez lembrar que muitas vezes esse tipos de processos coletivos necessitam de durações mais longas ou flexíveis. Em minha avaliação, as cenas deles, com exceção de uma, estavam longe ainda de dizer a que vieram. Mas era preciso seguir com a pesquisa. O que fazer? insistir até que as dinâmicas conseguissem “dar uma virada”, por insistência, ou mudar e seguir a pesquisa, dado que o cronograma já estava um pouco atrasado?

Resolvemos, então, fazer deste o último ensaio antes da “invasão” da dramaturgia. Talvez por ter pressionado, talvez não, o ensaio foi revelador.

VI.

Estes são alguns apontamentos sobre o trabalho de escrever as “invasões”

⁸ SALLES, Cecilia Almeida. Rede de encontros. In: FABIÃO, Eleonora; ESPÍRITO SANTO, Cristina; e SOBRAL Sonia (orgs.) **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. Página 51.

e como resultou a escrita dos textos para as cenas⁹.

Pensamentos da dramaturga em voz alta:

Um momento bastante delicado, esse. Os atores esperam muito dele. Eu também espero muito. É preciso ser sensível, contundente, trazer o material organizado de forma a que os atores reconheçam tudo o que construíram até agora e, ao mesmo tempo, que as cenas contenham o que penso. Além disso, penso que é preciso mudar o trabalho de lugar, com a invasão. Essas preocupações nortearam minha atitude. Mudar, intervir, manter o interesse sendo contundente. Valorizar as potências, retirar aquilo que não interessa, por hora.

Primeiro começamos elencando as potências de cada material. Desenhemos alguns esquemas tentando unificar os três trabalhos num território só, vislumbrando cruzamentos dramatúrgicos. Abandonamos essa ideia para não forçar demasiadamente o trabalho levantado até agora pelos atores a ser outra coisa, pois é preciso que o material nos induza aonde quer ir. Então, rascunhamos enredos, tracejando o território de cada cena, de maneira análoga a preparar uma invasão de país: estudar o mapa, primeiro. (O enredo é um texto em prosa, que configura o perímetro da criação, estabelecendo o que fica e o que não; ainda não organiza a sequência das ações; é um texto curto que responde à pergunta “de que se trata a peça?”, ou ainda “de que se trata a história?”) Foi preciso tomar decisões logo de início e selecionar elementos que eram explicitamente da vontade dos atores, em cada um dos casos. Assim chegamos, portanto, aos enredos de cada uma das partes, primeira definição do que faríamos.

Quando comecei a estruturar a dramaturgia propriamente dita de cada cena para a “invasão”, fui percebendo o quanto os enredos iam caindo por terra. Não que isso significasse jogar todo o material fora, não. Então, o dramaturgo se posiciona também como caçador. Não se trata só de organizar aquilo “que funciona”, mas “caçar o bicho da cena”. Fazer o enredo é, de qualquer maneira, muito importante porque faz as primeiras escolhas, exclui campos que não interessam, a princípio. Mas não é tudo: para além daquilo que não é, será preciso entrar em diálogo com o que será. Dramaturgo caçador, sozinho, imaginando o que já viu e estudou, deixando-se levar por aquilo que intui.

⁹ Os textos produzidos, na íntegra, em sua forma final, estão nos anexos a esta tese.

Começamos a escrever pela cena do Paulo, pelo princípio, sem fazer um roteiro prévio das grandes ações da cena, sem fazer um *Canovaccio*. Mesclamos materiais escritos pelo próprio ator, por vezes.

Percebi logo como esse caminho seria dificultoso, pois escrever já nos detalhes gera uma ansiedade muito grande pelo caminho a se tomar, gera medo em relação ao fôlego necessário para oferecer, como dramaturga, vitalidade a cada pedaço. Mas, mesmo assim, decidi seguir na atitude.

Depois, fomos à escrita da cena da Caroline. Dessa vez, tentamos um *Canovaccio* simples, um roteiro das partes em sequência a ser desenvolvido, e isso indicou que faltava uma estrutura mais efetiva para a cena. Mostrou também que havíamos deixado de lado um material que parecia importante para a atriz, ainda que ela não o tenha efetivado de maneira convicta nos estudos: a peça *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce. Relemos a peça, com dificuldade de trazê-la para a nova cena. Por hora, escolhemos problematizar com a figura do irmão, de maneira semelhante ao trecho da peça escolhido por ela, dar alguma importância a isso, na esperança que a atriz continuasse respondendo ao estímulo.

Diferente da cena escrita para o Paulo, a estrutura da cena da Caroline resultou “elíptica” – trechos novos que se abrem dentro de trechos. Uma narrativa irrompe em outra, semelhantemente ao que acontece nos sonhos, em que o desenrolar não é óbvio, nem controlado. Mais ao final, o desfecho estrutura-se um pouco mais. Misturamos materiais escritos pela atriz, como na cena do Paulo.

Por último, a dramaturgia para o Rafael.

Foi a mais difícil. Talvez seja porque, de todos, ele foi o que mais aprofundou sua proposta inicial. Talvez também porque tinha de fundo, ainda que não totalmente explícita, uma obra literária de grande qualidade, o romance *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski. Difícil invadir um território bem estruturado e forte.

A dificuldade em processar o material de invasão para Rafael mostrava-nos, intuitivamente, que era preciso criar um plano paralelo para a cena. A figura ressentida que narra precisava dizer a que vinha, quando encontrava o público. Depois de algumas tentativas, foi necessário revisitar o caminho até ali e perceber tudo o que o ator tinha colocado em jogo, até mesmo sem o saber explicitamente. Ao reler o diário de trabalho, resolvemos apostar num plano narrativo de um ator em conflito com a sua capacidade de ser ator e de lidar com o seu ressentimento; e pareceu-nos de fato que era disso

que Rafael falava todo o tempo, no processo. Utilizamos materiais trazidos pelo ator, como nas cenas do Paulo e da Caroline, além de trechos do *Memórias do subsolo*.

VII.

Nesse dia, fizemos primeiramente a leitura dos textos da “invasão”. Dado que eram desconhecidos, decidimos que a dramaturga leria uma primeira vez.

O dramaturgo, lendo primeiro, deixa inequívocas algumas de suas intenções primeiras com a dramaturgia, e ao mesmo tempo implica-se na atitude, assim como o ator, quando apresenta sua cena. Foi interessante também não colocar o ator na leitura de algo que ele desconhece, ainda mais quando está em jogo seu próprio material, quando estava sendo “invadido”.

Nesse momento dramaturga e atores pareceram mesmo faces semelhantes na criação. Talvez o ator esteja mais em evidência e exposição, em quantidade, sobretudo. Mas o dramaturgo expõe-se igualmente nesse momento de trazer o que pensa, estética e politicamente, se podemos assim dizer. E, se o trabalho do ator deve ser olhado criticamente em perspectiva, o material da dramaturgia também. Mas é mais difícil, na medida em que o suporte da escrita o deixa mais definitivo e dependente de como o outro, o ator, vai agir sobre ele em direção à cena. Percebi: sim, é preciso “interessar” o ator, nesse momento. Interessar: mostrar para além do que o material é, vislumbrar o que ele pode ser. (Aliás, talvez poucos textos teatrais sejam interessantes a uma leitura desatenta. É preciso analisar entendendo suas potências, estudando como se configura linguagem, a atitude daquele artista diante do mundo, revivendo e refazendo todo o imaginário despertado pelo autor quando escreveu, estabelecer pontos de interesse mútuos... Da mesma maneira, creio, pode ser o procedimento nessa hora de um processo de criação. “Interessar” os outros criadores pode significar, para início de conversa, explicitar essas relações de interesse comum.)

A reação dos atores frente ao material foi receptiva. Reconheceram-se nele, reconheceram a dramaturga também, compreenderam as escolhas. Depois, fizemos outra leitura, dessa vez pela voz dos atores. Na sequência, debatemos, de maneira geral, sobre os aspectos contidos naquela organização da dramaturgia.

Ainda sem muita análise aprofundada, propusemos que os atores

continuassem o trabalho, depois dessa “invasão de território”; que considerassem os textos ainda abertos, suscetíveis, permeáveis, passíveis de mudanças. A única regra, de comum acordo, era que a “invasão” não poderia ser ignorada. O caminho estava aberto para reencontrar o material, como quisessem.

VIII.

No encontro seguinte, fizemos, juntos, uma análise dos textos.

Tomei essa decisão, de propor uma análise juntos, porque percebi que o caminho para onde os atores estavam indo apontava a direção da “montagem da cena”. Isso não seria problema, necessariamente, mas estavam olhando para o material em pedaços, tendo ideias de cena para trechos, sem se deparar com o todo da proposta que estava disposta ali. Julguei que seria importante, também, manter ativo o eixo da discussão entre atores e dramaturga. Assim, creio, a questão do acabamento ainda não precisaria vir, sobretudo se nos afastássemos de olhar o que a cena é em potência; melhor seria manter o material “respirando” e passível de grandes mudanças, um material ainda “desgovernado”.

A análise, portanto, permitiu que encontrássemos um teor principal nos textos e que dividíssemos as grandes ações em fragmentos, num procedimento inverso ao *Canovaccio*, ou seja, que dividíssemos a cena em partes que contivessem ações significativas. Com isso, poderiam realizar um *estudo* sem perder o fio da estrutura, passando por todos os pontos importantes com liberdade, à semelhança do que fizemos no primeiro eixo da pesquisa.

IX.

Depois que os atores realizaram seus *estudos*, percebemos principalmente os trechos que poderiam ser mais claros na dramaturgia, em cada um dos três textos. Como ainda era a primeira abordagem, propusemos algumas questões para que os *estudos* se repetissem: deixar o espaço cênico funcionar como tensão (ao invés de sempre tomá-lo como neutro); não ter pressa para passar para cada fragmento da cena, lembrando que o material ainda precisaria ser desenvolvido; não ser necessário que os atores realizassem as cenas de modo eficiente e com acabamento, do ponto de vista do resultado/encenação/técnica. Salientamos, também, a importância de os atores terem claro o que está em discussão, em cada *estudo*. “Do que se trata a cena, afinal?” era a pergunta necessária. Avaliei que, assim, sem perder de vista o que estava

em jogo, os estudos ganhassem mais tensão interna e desenvolvimento, ao invés de serem vistos como uma cena pronta para ser “montada”. O encontro seguinte seria o último desse eixo, antes de dar seguimento à pesquisa.

X.

Os atores refizeram os *estudos*.

Às 14h27 do dia 06 de abril de 2015, enquanto os atores se preparavam para realizar os estudos, estava ali sentada, na sala de trabalho, e escrevi isso (quem diria que a crise seria evitável?):

“Escrita rápida, reflexão de impressões, somente:

Acho que fiz bem em participar da análise dos textos com eles antes, nos encontros passados – estive em dúvida, queria ter deixado esse trabalho livre. Ainda que eu mesma não tivesse as divisões dos textos muito claras, nem mesmos os acontecimentos de cada uma das cenas, foi importante que eu estivesse junto para entender/analisar. Até mesmo para encaminhar o *estudo* como tal, já que o impulso era mais de “montar” a cena ou algum pedaço dela, ao invés de se colocar na atitude cênica de revelar o material.

O *estudo*, pensei e falei, é também importante na medida em que coloca os atores para descobrir o “como” se faz, já sabendo “o que” se faz. Senão, o olhar é mesmo superficial, na direção da cena e não do ator em diálogo/relação com seu material. Creio que só assim será possível avançar na relação do ator com sua dramaturgia.

Aconteceu de novo: na medida em que a dramaturgia traz a cena organizada, é muito tentador parar de trabalhar como construtor dela para virar fazedor/compositor dos elementos cênicos. (Ou então, como outras vezes já vi, em outros trabalhos, parar de trabalhar a cena por não julgar o material dramatúrgico de acordo com o pensamento do ator e dos *workshops* trazidos antes.) A questão agora é: como continuar na relação ator-dramaturgo depois de estruturada a cena que INVADIU o mundo trazido pelo ator?

Minhas intenções – ou ainda aquilo que consegui fazer – eram manter os desejos deles mas ao mesmo tempo colocar-me/implicar-me me todas as questões, sejam elas temáticas ou estéticas. Percebi que ajo como (ou parecido com) outras dramaturgias que já fiz: o material dramatúrgico é esquisito
porque complexo,

porque parece que as questões não chegam
 ao primeiro plano,
 Atribuindo ao sujeito da cena um mundo interno
 muito rico
 (complexo, já disse)
 e cheio de questões éticas,
 de maneira a jogar
 com uma enorme sensibilidade
 para o mundo e também
 algum sofrimento, quiçá muito.

Escuto agora o que os atores leem, como analisam, como
 opinam, quantas dúvidas...! Por que as dúvidas não se transformam em
 questões?!?! Apesar de terem manifestado o quanto gostaram do
 material (e isso parece corresponder de fato ao que pensam e sentem),
 eu duvido dele – do material. Exposta – como um ator, ainda que
 dramaturga – o que aparecem são mazelas, desejos sem formato claro.

E aí penso: lá estou eu de novo, achando boa a dramaturgia
 que proponho, emocionando-me com o trabalho fazendo sentido, um
 material que de fato corresponde à minha visão de mundo e do teatro,
 em diálogo com os outros criadores – mas percebo que resulta
 esquisito.

Quais as questões?
 Pouca clareza nos posicionamentos políticos da cena?
 Pouca clareza do que eu quero que o meu teatro faça?
 Sou eu ou é o processo? É assim? Era pra ser assim?
 Por que é-me tão difícil fazer concessões explícitas?
 Será que tenho um espírito do contra?
 Por que o material que organizo é tão DIFÍCIL?
Por que tudo não pode ser mais fácil?

Isso é minha percepção impressionada, repito.

Vamos ver o que eles fazem a respeito, já que alegria
 ainda existe. Daqui escuto as risadas.”

Já no encontro seguinte encaminharíamos o próximo eixo da pesquisa, aquele que parte do trabalho estruturado pela dramaturgia, primeiramente. Esta parte terminou com os *estudos* bastante desenvolvidos e com a dramaturgia retrabalhada. Se continuássemos a trabalhar neste eixo, seria inevitável caminhar para a encenação. O que os atores criaram ou levantaram como possibilidades cênicas, a partir da “invasão” da dramaturgia, chegou a um limite. Nos últimos *estudos* foi possível ver que várias coisas estavam em processo de fixação e repetição, e outras já necessitavam da definição das relações no espaço cênico, por exemplo. Tomamos a decisão de seguir com a pesquisa, embora o interesse de todos pudesse caminhar para a encenação, para um encontro com o público, o que pode se dar num momento futuro.

Sexto capítulo, Ou Cena 6

Composição da dramaturgia, redireção

(Abril e maio de 2015)

De como se deu a recepção do material da dramaturgia. De como aconteceram mudanças de empenho e engajamento, diferentemente dos eixos anteriores. De como a dramaturgia percebeu o funcionamento da atenção, dessa vez problematizando a preparação dos atores. De como foi necessário que o material fosse explorado na relação com o espaço cênico para que fosse desenvolvido.

Dos quatro eixos do trabalho de pesquisa do laboratório *Dramaturgias de ensaio*, este se constituiu como o mais problemático, sob o ponto de vista da força do diálogo criativo, muito embora estes não sejam problemas para a pesquisa; muito ao contrário, talvez este eixo revele ainda mais sobre as relações entre as funções, mediadas pela escolha de material e de procedimentos.

I.

Este terceiro eixo disse respeito ao material textual trazido pela dramaturga, sem nenhum trabalho anterior com os atores. Diferentemente dos outros dois eixos, o objetivo foi estabelecer procedimentos para lidar com textos anteriormente elaborados e investigar que tipo de ações poderiam considerar o ator também como criador. A dramaturga trouxe doze pequenos textos – seis deles na forma de diálogos e outros seis narrativos, todos para dois atores – que já traziam definidos quais deles deveriam trabalhar com quais textos. Realizamos as primeiras leituras e conversas sobre as primeiras impressões, e então cada dupla escolheu o texto a partir do qual iria se debruçar.

A primeira leitura se deu sem muito entusiasmo. Inevitavelmente penso, então, que muitas vezes será preciso que quem coordena o processo de criação – neste caso, a dramaturga – valorize o material antes mesmo que os outros criadores entrem em contato com ele. Valorizar, aqui, talvez fosse explicar o que cada texto é, dizer de onde surgiu, com que finalidades, etc. É como se o material dramaturgicamente não falasse por si, não garantisse o interesse por si mesmo, sobretudo se não corresponder a alguma expectativa de quem entra em contato com ele, à primeira vista. “Valorizar o material” anteriormente, se concordarmos que é necessário, é sempre da ordem da justificativa sobre ele?

Ali, numa tarde meio morna, a leitura, longa, foi se tornando cansativa. Os atores disseram que gostaram dos textos; eu não duvidei, mas foi visível o meu esforço para que o entusiasmo daquele dia fosse ao menos parecido com os anteriores. Sem dúvida nenhuma é muito diferente uma dramaturgia que surge “do nada” em relação àquela que veio do trabalho com os atores, ao menos de um material temático de pesquisa comum. Acredito que o engajamento dos artistas por aquilo que lhes diz respeito diretamente aconteça de maneira mais fácil. Se não for assim, é preciso que esse engajamento seja criado, ou ainda seja de outra natureza. Cito aqui, ainda para tangenciar o

assunto, um trecho da tese de doutorado de Antônio Araújo:

“Antes de passarmos às demais instâncias práticas presentes nos ensaios, é fundamental discutirmos um dos eixos centrais do processo colaborativo: o depoimento pessoal. Por paradoxal que pareça, no âmbito de um projeto coletivo, tal depoimento é responsável por inegável força agregadora. A valorização da perspectiva individual pode, é claro, num primeiro momento, acirrar as diferenças. Contudo, a médio prazo, ela possibilita a construção de uma plataforma comum. Isso, evidentemente, desde que haja a existência prévia de um contexto grupal e de um projeto coletivo de base. Na verdade, será essa constante tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo – tensão essa de difícil apaziguamento durante o processo – que definirá o modo colaborativo de criação. Porém, insistimos, é justamente a radicalização das subjetividades que vai propiciar, de maneira orgânica e endógena, que o discurso coletivo se forme.”¹

Acredito que o “contexto grupal” e o “projeto coletivo de base” de que fala Antônio Araújo sejam as outras naturezas que podem engajar as pessoas no trabalho. O meu engajamento era inegável, neste caso, na medida em que o projeto existe por conta do meu interesse. Quanto aos atores, o projeto do laboratório como um todo e o conhecimento sobre cada um dos eixos, além dos resultados até agora produzidos, creio, foi o que manteve a continuidade do trabalho, ou mesmo as relações interpessoais.

No processo de *Cabras*, com a Cia. Balagan, avalio que o fato da dinâmica do trabalho conduzir dramaturgo e atores a uma distância criativa contribuiu para vários momentos em que sentimos que o engajamento estava enfraquecido. Como Abreu estava ausente da sala na maioria dos estudos de seus textos, assim como da maior parte dos comentários e reflexões, os atores tiveram que procurar insistentemente algum respaldo em seu imaginário próprio para lidar com textos anteriormente escritos por ele. Talvez entendendo sobremaneira esta situação, Maria Thaís Lima Santos, a diretora, criou inúmeras estratégias e táticas para que os atores,

¹ ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Página 156.

mediante treinamentos, estudos e vivências, adquirissem material próprio de imaginário, comum a todo o grupo, para enfrentar o fato de que o universo da dramaturgia não vinha deles, não vinha dos atores-sendo-vistos-como-material do trabalho, também. Em contrapartida, todas as vezes em que Luís Alberto de Abreu surgia na sala de ensaio e comentava o trabalho, ou ainda explicitava seu pensamento, resultava como uma injeção de ânimo em todos os atores, esclarecendo as relações criativas, invocando a importância do trabalho dos atores como aquela função que o dramaturgo não pode realizar, necessitando que os atores a façam para que o espetáculo e a dramaturgia se desenvolvam.

Ainda fazendo deste trabalho uma comparação com o trabalho de *Cabras*: Abreu trazia seus textos, que anteriormente haviam sido discutidos com a diretora e o assistente, para que os atores realizassem os estudos como principal procedimento de criação. Seus textos não tinham características dramáticas; antes, eram *crônicas*, como o próprio Abreu os chamava, textos narrativos que prescindiam da ideia de personagem ou de individualidade. Por isso ele insistia para que os atores não se limitassem ao que os textos já traziam, mas que os explorassem numa camada além da imaginação que dramaturgo expressava ali. Ao dizer “façam o trabalho de vocês sobre os meus textos, não façam o que eu já fiz”, o trabalho em camadas garantia que o ator estivesse em trabalho de criação de dramaturgias, se não num viés de interesse pelo pensamento e temático, ao menos pela própria especificidade da função. O engajamento, portanto, se tornou mais efetivo pela função mesma do ator num processo como aquele. De qualquer maneira, foi no contexto da *Cia. Balagan* e sob a direção de Maria Thaís Lima Santos que pude reposicionar minhas experiências sobre o trabalho em dinâmica coletiva.

Voltando ao nosso laboratório, o fato é que os atores não tinham a mesma relação com o material que veio da dramaturgia, em comparação com as situações dos eixos anteriores, e isto se tornou visível, no início, pela qualidade física da atenção e tons das conversas que se seguiram às primeiras leituras. Eu estava emocionada por escutar a voz da imaginação feita palavra, pela primeira vez na voz daqueles atores, emocionada também por visitar as imagens dos textos e vê-las compartilhadas, dessa vez. Percebi que, muito embora as funções sejam diferentes, e ainda que a dramaturgia apareça como organização dos conteúdos de maneira muito mais objetiva, os

artistas todos estão igualmente expostos a suas imprecisões. Se para mim os textos trazidos continham claramente ideias estéticas e temáticas num formato que correspondia à minha sensibilidade e poética, no contato com os atores através da leitura não houve compreensão imediata, e o que se mostrava era uma percepção bastante parcial e incompleta. Quem estaria certo? Os atores ou a dramaturga? Na verdade, não é disso que se trata. Não podemos culpar os atores nem mesmo justificar infinitamente a importância dos textos dramáticos em explicações. Antes, o melhor seria de fato levar todo o material à cena, para que ela dissesse da contundência e do interesse comum e apontasse seu próprio desenvolvimento. Revelou-se, novamente, nestas considerações, que a coordenação de um processo de criação é das funções mais importantes, na medida em que escolhe os procedimentos que podem atestar a qualidade de um processo criativo, a todo tempo às voltas em realizar a própria crítica em perspectiva. Não se trata de procurar culpados em nenhuma das funções, mas fazer valer o entendimento prático de como o processo pode se dar na soma das individualidades criativas.

Podemos, então, considerar, tendo em mente a experiência com a *Cia. Balagan*, que parte do “baixo tom” diante do material da dramaturga neste laboratório tenha a ver com o desconhecimento sobre um novo imaginário que aportou. Talvez o trabalho dos outros eixos estivesse mais “habitado” pelos atores, e houve vários momentos em que este imaginário foi requerido e expressado. Assim, ler um texto novo, completamente desconhecido, talvez tenha trazido para o primeiro plano as dúvidas, as imprecisões, as ausências, antes que pudéssemos explicitar, à semelhança de Abreu em *Cabras*, que o trabalho dos atores seria feito a partir de agora e que oferecia um vasto campo de imaginação e diálogo.

Julgamos que ainda outro ponto dificultou o engajamento inicial: o fato de haver doze textos diferentes para que eles escolhessem dentre eles três a serem desenvolvidos. O que aparentemente garantia certa dose de participação, pelo fato de haver escolha, acabou configurando uma “falsa ideia” colaborativa, que gerou confusão desnecessária. Aqui também, creio, a dramaturgia deveria ter agido de outra maneira, apostando em menos opções e valorizando mais cada um dos textos. Foi fator decisivo ao laboratório que os atores escolhessem três textos em diálogo, ignorando algum interesse pelos narrativos, inviabilizando,

ainda que provisoriamente, a permanência de algum teor épico neste eixo do trabalho. O fato da dramaturga haver pré-definido quais seriam as duplas de cada texto sugerido, na clara tentativa de não criar ainda mais um campo de escolha desnecessário, não aliviou o problema, nem mesmo se tornou um ponto a ser discutido, sendo aceito sem considerações e comentários.

A escolha dos textos, sem influência direta da dramaturga, ficou assim: Caroline e Rafael escolheram “Não se mexa”, Caroline e Paulo escolheram “Bolso” e Paulo e Rafael escolheram “No gramado”. Os três textos escolhidos tinham formato de diálogo. Os atores também escolheram qual personagem cada um faria, para construir um *estudo* do texto para o próximo encontro.

II.

Quando chegou o dia do encontro em que os atores trariam os *estudos* preparados para serem realizados, foi necessário utilizar um período inicial para que eles pudessem fazer seus acordos, ou ainda reafirmar e terminar o que haviam feito.

Estimulamos, junto a eles, uma atitude diante do material que partiria, primeiro, de entendê-lo como tal. Entender, aqui, seria estabelecer em acordo com os outros atores qual eram as propostas centrais, a partir do que os textos moviam com os elementos que estavam ali expressos. Depois, seria preciso ter liberdade, uma liberdade consequente, de tomar partido diante deles. Várias atitudes poderiam ser tomadas para realizar o *estudo*, como por exemplo abrir o material a outros campos, colocar novos elementos, mudar para a forma narrativa, a título de experimentação, etc. Diferentemente dos outros dois eixos anteriores do laboratório, em que os atores estavam implicados desde as proposições iniciais, era preciso que os atores “invadissem” o trabalho da dramaturga. Não se tratava, portanto, de fazer um ótimo trabalho de interpretação, mas antes tomar os textos como sendo material deles, de explicitar *pensamento cênico*.

O fato era que não haviam preparado a tarefa. A questão do engajamento diminuído foi sentida objetivamente pelos atrasos e por esta falta de preparo, na maioria dos encontros desse eixo da pesquisa. Os atores pediram um tempo para analisar os diálogos. Analisar, nesse momento, para eles, ainda era entender a situação implícita na relação entre os dois personagens de cada texto. Estavam muito mais numa posição de decifrar o que a dramaturga tinha feito do que estabelecer pontos para o *estudo* cênico. Embora

não quisesse definir por meus parâmetros a análise deles, já que estava interessada exatamente naquilo que fariam a partir dos textos e aonde os levariam, acabei interferindo na preparação. Julguei que seria importante ressaltar a necessidade dos atores fazerem uma opção de abordagem para realizar o estudo, mais do que tentar “decifrar” o que estaria escondido, até mesmo porque não havia nada escondido (ao menos na minha percepção de dramaturga).

Depois de um tempo de preparação, realizaram os estudos, detendo-se em desdobrar as situações de cada diálogo, improvisando passagens sobre as quais não tinham domínio, visivelmente. As conversas posteriores revelaram que os atores se preocuparam ainda muito mais com detalhamentos e em sua própria competência como intérpretes do que em criar camadas próprias para o que estava proposto nos textos: acharam um dos estudos difícil porque havia um “dado físico” para “resolver”; achavam que deveria haver uma “urgência em dizer” aquelas falas porque a situação da cena era urgente; de outros textos disseram não encontrar a chave de leitura, assim como não entender certa ideia de duração que parecia estar ali proposta.

Depois de algumas conversas em que salientamos a necessidade de os estudos irem além do que aconteceu, propus que os trabalhos fossem refeitos no próximo encontro, com mais tempo e profundidade de preparação.

Vejamos as dificuldades nas falas dos atores. Para mim, ainda estavam vendo o estudo como “fazer bem a cena”. Isso se refletiu também na maneira de analisá-la, na preparação aos estudos: parece que queriam encontrar o enigma da cena, o que ela “quer dizer”. Precisei, portanto, explicitar que realizar um estudo significa, à semelhança do que disse Abreu, “fazer o serviço que o dramaturgo não fez”, ir além dele. Era preciso que os atores fizessem, por sua vez, o que o dramaturgo fez antes, ou seja, imaginar as coisas do texto, torná-lo seu. Era preciso “profanar” o texto do dramaturgo, ou seja, trazê-lo para perto de si, para seu domínio de ação. Assim, eu os convidei a refazer, pensando nesses pressupostos. Convidei-os também a dar importância para as relações espaciais e com a arquitetura, seja do Espaço Maquinaria e suas imediações na Rua Treze de Maio, no Bixiga, lugar em que trabalhávamos, ou mesmo com a arquitetura das relações entre as

distâncias que poderiam propor, problematizando a dramaturgia do espaço da cena. Seria também necessário definir caminhos e hipóteses para o texto, imaginá-los, e fazer o estudo para caçar, não para montar a cena de maneira eficiente.

III.

Os atores realizaram os *estudos* das cenas novamente, e o resultado foi muito bom, porque haviam tomado partido do material e estabelecido pontos de vista sobre ele. Se antes estavam preocupados, por exemplo, em configurar a urgência das falas das personagens, no caso dos textos “Não se mexa” e “O bolso”, o fato de terem escolhido alterar o espaço cênico, levando as cenas para a rua, promoveu as relações inerentes a material para uma tensão própria da nova configuração da cena, e menos para questões expressivas dos atores, unicamente, nem mesmo do texto. Assim, a relação das falas com a paisagem era a dos atores, também: alturas, ângulos, espectadores casuais que interferiam, tudo causava novas tensões para o material dramático e elevou o nosso nível de compreensão do que o material era e do que poderia ser.

A partir daí, tornou-se imperativo que a dramaturgia refizesse os textos com as conquistas dos *estudos*, recolocando o material na perspectiva coletiva de criação, para que o eixo da pesquisa continuasse propício à reflexão e à crítica. Houve, portanto, novas experimentações configuradas muito mais como exploratórias. À medida em que os *estudos* ganhavam este novo corpo de exploração que conduzia os textos para relações com o espaço cênico – os atores levaram as cenas para dentro de um carro em movimento, para dentro de um banheiro a portas fechadas, para o ar livre de uma laje e para um apartamento, por exemplo – aspectos de possíveis encenações iam se fazendo cada vez mais importantes. O material da dramaturgia textual acabou inevitavelmente produzindo outras dramaturgias, muito mais complexas, incluindo aí a dramaturgia dos corpos dos atores dispostos no espaço da cena.

Cabe aqui dizer que a questão do pequeno engajamento dos atores no início do eixo foi dando lugar a novas compreensões do ator em criação. Na medida em que fomos compreendendo outras possibilidades para enfrentar o material textual, levando-o a um campo exploratório das dramaturgias do espaço, a relação do atores com seu material se configurou como estimulante e cheia de vitalidade e empenho, no estudo e na pesquisa. Ainda que tenha sido necessário passar a outro eixo da pesquisa, o clima foi propício

para a mudança. Parecia que a disponibilidade para as incertezas da pesquisa e da criação finalmente havia sido conquistada ou, antes, amadurecida.

IV.

Este terceiro eixo levou cinco semanas de trabalho, seguindo até junho de 2015, e a ação principal foi analisar os textos, estudá-los, compor hipóteses novas e realizar novos estudos, em sequência. Houve menos conversas e discussões e mais ações efetivas. Era preciso adentrar no quarto eixo, para que fosse possível também desenvolver os *(Contra) dispositivos dramatúrgicos*, de acordo com o projeto inicial. Tomamos a decisão de seguir, para explorar uma ideia de dramaturgia mais complexa, dando inclusive seguimento às últimas conquistas do terceiro eixo, mas que também traria novamente o pensamento dos atores para o início do material, dessa vez no embate com a pergunta: “o que você quer que o seu teatro faça?”.

Sétimo capítulo, Ou Cena 7

(Contra) dispositivos dramatúrgicos

(Junho de 2015)

De como se apresenta a ideia de *(Contra) dispositivos dramatúrgicos* para o laboratório. De como os autores de referência constituíram os pressupostos da pesquisa. De como a ideia se configurou a partir de experiências criativas anteriores.

De como o estudo de *dispositivos* no cinema impulsionou o processo. De como os atores configuraram e realizaram suas propostas de *máquinas-teatro*.

A proposta inicial para o quarto eixo da pesquisa, nomeado (*Contra*) *dispositivos dramáticos*, surge como um interesse em pesquisar criação de dramaturgias, em processo de dinâmica coletiva, que tenham seu ponto de partida não em depoimentos narrativos pessoais, nem recortes temáticos, nem em materiais previamente escolhidos, nem mesmo em pressupostos narrativos. A ideia para esta parte da pesquisa em laboratório veio de algumas experiências recentes de criação, nas quais pudemos nos deparar com características dramáticas que configuram um “funcionamento” do teatro (ou ainda de intervenções ou *performances*) ou um “sistema de proposição de jogo cênico”. Tais dramaturgias pretendem se diferenciar daquelas de espetáculos cuja concepção pode ser definida como uma composição de vários elementos diante do espectador, incluindo aí o texto teatral, múltiplas dramaturgias da encenação e até características performáticas. O relacionamento com o público, por mais aberto e direto que seja, pode se configurar em relações que separam palco-plateia, ou ainda artista-público.

Os (*Contra*) *dispositivos dramáticos* teriam, portanto, preocupação direta em abrir os canais relacionais da cena a outros campos, além de inevitavelmente tocar nas questões sociais ou sociológicas. Por mais que em tais (*Contra*) *dispositivos dramáticos* possam ser ativadas realidades imaginárias, narrativas ou não, eles buscam modelos de ação, ou seja, a cena como produtora de relacionamentos e funcionamentos de coisas entre pessoas. Dessa maneira, esse tipo de dramaturgia tem interesse em que o público escolha, inclusive, como agir diante da obra, escolha o que selecionar para ver, que caminho perceptível seguir diante do que lhe é proposto e enunciado.

Para Nicolas Bourriaud,

“a obra de arte representa um interstício social. (...) O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. (...) A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações.”¹

Procurando criar condições para aproximar a dramaturgia desta ideia de *cena relacional*, portanto, os (*Contra*) *dispositivos dramáticos* seriam, no laboratório *Dramaturgias de ensaio*, o eixo em que mais a proposição de *ensaio* tenha se dado, *ensaio* como tentativa, como aproximação. É claro que o ator seria, principalmente ele, o mediador de uma pesquisa como essa, “atirado” para a esfera das relações imediatamente. A ideia foi redimensionar o trabalho do ator, mais uma vez, assim como

¹ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009. Páginas 22-23.

o trabalho da dramaturgia, não restringindo a ideia de gesto à esfera da representação nem da organização textual da cena, à busca de novos vínculos, em todas as direções.

É necessário dizer, desde já e por conta disso, que não houve produção de textos dramatúrgicos que encerrassem, ainda que provisoriamente, a experiência deste eixo, muito embora alguns trechos tenham sido escritos e trazidos em meio às propostas. Os resultados que iam sendo produzidos foram exigindo outros e indefinidos suportes. Cabe-nos, portanto, aqui, uma reflexão também em formato de ensaio, sem se furtar à descrição de como os passos se deram.

Talvez este seja o capítulo em que haja mais coisas a pensar do que relatar, mais caminhos abertos e ainda não trilhados, na direção de realizar uma cartografia também dessas dramaturgias imagináveis e por isso plausíveis.

I.

Neste eixo da pesquisa houve muito mais estudos teóricos do que nos outros anteriores. Foi preciso estabelecer com alguma precisão de recorte do que estávamos falando, ao fazer emergir uma dramaturgia que se pretendesse relacional. Assim, a palavra *dispositivo* precisou encontrar referências que ajudassem nos procedimentos, dando também importância a questões terminológicas.

Encontramos em Giorgio Agamben, mais precisamente em seu texto *O que é um dispositivo?*², a provocação necessária para que chegássemos às palavras que definiriam melhor nossas intenções.

Realizamos alguns outros estudos, que nos abriram outras possibilidades de discussão, além de outros do próprio G. Agamben: textos de Deleuze, de Julia Kristeva e de Christian Metz³. Para uma vertente semiótica, o dispositivo seria algo que revela e dispõe o funcionamento de alguma coisa. Sem a implicação da discussão política que faz Agamben, um dispositivo seria aquilo que coloca em movimento um discurso, as relações entre as pessoas. Seria portanto possível analisar teatro e cinema como dispositivos, considerando aquilo que é revelado materialmente em tais relações. Mas a aceção

² AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. Páginas 25-51.

³ Os seguintes textos foram estudados: AGAMBEN, Giorgio. O País dos Brinquedos. In: **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. Páginas 79-107. DELEUZE, Gilles. Que é um dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. Páginas 155-161; KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Ed. Du Seuil, 1974; e METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2013. Páginas 210-217.

que faz Agamben do termo nos coloca diretamente na questão que impulsiona o laboratório: como criar dramaturgias que inventem novas formas de relação? Então, utilizamos o texto de dele como principal referência para o trabalho.

Agamben, repondo o pensamento de Foucault, chama de dispositivo “*qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.*”⁴ Se os dispositivos são, a partir daqui, formas de controle, no pensamento de Agamben se torna necessária, para ir contra o poder da sociedade que controla e *assujeita*, a criação do que poderíamos chamar, então, de contra-dispositivos:

“Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos. Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo. De que modo, então, podemos fazer frente a esta situação, qual a estratégia que devemos seguir no nosso cotidiano corpo a corpo com os dispositivos? Não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto.”⁵

Para Agamben, o campo de concentração pressupõe um dispositivo, por exemplo. As subjetividades, portanto, se produzem em cada sociedade de controle, em cada funcionamento de dispositivos, criando um sujeito-produto. Esse sujeito não é o ponto de partida da criação da sociedade, mas uma construção promovida pelos dispositivos de controle, que fazem os indivíduos pensar e sentir de modos específicos. Agamben responde à própria questão sobre como fazer frente a isso:

“a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum. É nesta perspectiva que gostaria agora de falar-lhes de um conceito sobre o qual me ocorreu de trabalhar recentemente. Trata-se de um termo que provém da esfera do direito e da religião romana (...): profanação. (...) “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido.”⁶

⁴ AGAMBEN, *op. cit.*, página 40.

⁵ *Ibidem*, página 42.

⁶ *Ibidem*, páginas 44 e 45.

Portanto, quando falamos de *(contra) dispositivos dramatúrgicos*, no contexto do laboratório de criação, sem dúvida ainda falamos de dispositivos, mas de novos, que pretendem quebrar a lógica de controle, ir à frente deles, recusando-os, como ponto de partida para restituir “o que foi tirado” da relação do público com a arte.

De alguma maneira, quase ao final da pesquisa, reencontramos Luís Alberto de Abreu. Não creio que ele tenha se detido em realizar algo semelhante a essas *dramaturgias (contra) dispositivos*, ou *máquinas-teatro*, como as chamaremos daqui a pouco, muito embora acredite que aceitaria a um convite de interlocução nesse sentido. Sua preocupação com a restauração da narrativa parece partir de um princípio semelhante de interesse. Ele escreveu: “a restauração da narrativa (...) pode se juntar a uma série de iniciativas que visam a restauração de um imaginário comum entre palco e plateia e, a partir disso, construir um novo relacionamento.”⁷

II.

Além dos textos teóricos, algumas experiências teatrais estimularam o interesse pelos *(contra) dispositivos* e são também, de alguma maneira, referências deste trabalho. Em 2015 realizamos, desta vez como atriz, o espetáculo *Memórias Impressas*, com “dramaturgia” e direção de Claudia Schapira. Dramaturgia, aqui, está entre aspas justamente por considerar o espetáculo como um *(contra) dispositivo*, diferente da noção de dramaturgia como texto teatral. O espetáculo não foi ensaiado. O que houve, com as três atrizes que fizeram parte do projeto, foram alguns poucos encontros em que discutimos e entramos em contato com o que a diretora chamou de “procedimentos”. Conseguir manipular um fone de ouvido com arquivos em áudio e estar apto para falar um texto desconhecido no mesmo tempo em que as palavras eram ouvidas foi um dos procedimentos. Relacionar-se cenicamente – ou “paramentar-se” – com figurinos como se fossem “máscaras”, também eles desconhecidos, compondo ações a partir do contato com aqueles materiais e o universo sugerido por eles, era outro procedimento. Houve também, durante os encontros que não se configuravam como ensaios da peça, a realização de alguns *workshops* pelas atrizes, sem que soubéssemos inicialmente com que finalidade; as cenas e depoimentos trazidos poderiam servir tanto como elementos a serem utilizados diretamente nas cenas quanto a uma espécie de “aquecimento temático”. Assim, no dia da estreia de

⁷ ABREU, Luís Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu**: um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 609.

Memórias Impressas, nós, as atrizes, não sabíamos nem sequer como estava configurado o espaço cênico no Centro Cultural São Paulo, nem mesmo quando da segunda temporada, dessa vez no Teatro de Arena. Sabíamos ainda menos que o público, que entrava na sala antes das atrizes e podia ver o que havia ali disposto. O espetáculo se configurava como um jogo de tarefas a serem realizadas com bastante liberdade pelas atrizes. A cada noite o espetáculo foi completamente diferente. Claudia Schapira e a equipe de criação compunham sempre outro roteiro, aberto, com tarefas diferentes, em sequências diferentes. Muito lentamente é que foi possível que as atrizes se dessem conta ao menos do universo temático que insistia em se configurar, noite após noite, apesar de ignorarem o que iria acontecer a cada apresentação. Não tivemos acesso nem mesmo ao programa da peça, até que a temporada terminasse, já que ali poderia haver informações que precisavam ser ignoradas para que o jogo se mantivesse como elemento surpresa para as atrizes.

Memórias Impressas estreou depois que o laboratório *Dramaturgias de ensaio* havia terminado. Por conta da pesquisa, acredito que, como atriz, colaborei intensamente nas discussões e na criação do espetáculo, tão interessada que estava, desde o laboratório, nesse tipo de configuração dramática. A peça não pedia nenhuma participação extra do público, que permanecia sentado todo o tempo, assistindo; mas, ao configurar um jogo que dependia das respostas das atrizes ali, diante deles, espectadores que escutavam as diretrizes das tarefas ao mesmo tempo em que as atrizes, a qualidade de percepção era alterada a todo tempo, e o público participava da imaginação de como resolver o que ali se apresentava, ou também decifrar a complexidade dos “procedimentos”. O que percebíamos era a existência de uma atenção singular por parte deles, assim como os depoimentos ao final da peça, depois dos agradecimentos, evidenciavam muita emoção também por conta dos temas e situações trazidos pelas cenas. Julgo que *Memórias Impressas* conseguiu aproximar tema e forma, digamos assim, como se tivesse promovido *nexo formal*: ao lidar com as memórias de mulheres em situação de violência e abuso – conforme fui percebendo qual era o universo temático ao longo da temporada pelo teor dos textos e canções – a imprecisão gerada pelo jogo estimulava a própria coisa, era a própria condição das mulheres postas em evidência: esquecer ou lembrar? Narrar ou reviver?

Antes de *Memórias Impressas* eu havia participado, também como atriz, do espetáculo *De como fiquei Bruta Flor*, com dramaturgia da mesma Claudia Schapira,

desta vez com direção de Cibele Forjaz, que estreou em 2009. Já ali havia propostas semelhantes para uma dramaturgia (tanto textual quanto da encenação como um todo) também aberta, que permitia jogo e imprecisões. As duas atrizes, sabíamos todos os textos memorizados. O que definiria qual parte da peça cada atriz faria era uma “engenhoca” colocada no teto, no meio do espaço cênico configurado como uma espécie de ringue, de onde caíam algumas cartas, uma para cada cena. A atriz que conseguisse pegar a carta definia qual parte faria entre duas opções de figuras, uma mais distanciada e narrativa, a outra mais subjugada pela situação de desamparo sugerida pelo teor dos “poemas de ação dramática”, conforme nomeados pela dramaturga. O público era convidado, desde o início da peça, a escrever algumas memórias que lhe aparecessem, num pequeno papel ofertado. Ao final da peça, no momento em que as atrizes manipulavam a queima de uma carta, o público poderia, se quisesse, fazer o mesmo com o papel em que acabavam de escrever, alimentando o fogo aceso no centro e nas laterais do espaço cênico.

Claudia Schapira reconhece que sua dramaturgia, no caso de *Memórias Impressas*, pede e propõe um “relacionamento diferente” com seu público, também internamente. Em dezembro de 2015, Claudia Schapira disse, numa conversa informal gravada em áudio (informação pessoal): “Eu gostaria de fazer um trabalho que contasse histórias como acontecem na vida, como alguém que anda na rua e vê várias coisas acontecendo em todos os lados e tem que escolher com o que ficar. Em dramaturgia, depois que você decide, você abre mão de outras coisas! Eu queria a que as coisas (as cenas) pudessem acontecer e se modificar com a instância do ato em si, como na própria vida. (...) Eu queria uma “cama dramatúrgica” que possibilitasse o mínimo de abertura para que as coisas acontecessem de fato no momento em que elas acontecem, com esse caráter; com a liberdade que o artista pode ter de modificar a configuração das coisas em cena. Vocês, as atrizes de *Memórias Impressas*, embora recebam instruções para realizar as cenas, podem modificar tudo e inclusive se recusar a fazer. A liberdade está posta como princípio, como uma grande rubrica.”

Em 2014 outra experiência singular estimulou o pensamento em direção aos *(contra) dispositivos*. Participei como atriz de *A última palavra é a penúltima 2.0*, com o *Teatro da Vertigem*, com direção de Antônio Araújo e Eliana Monteiro. O trabalho foi uma remontagem de *A última palavra é a penúltima*, de 2008. Embora partisse dos mesmos princípios, na verdade não poderíamos chamar o trabalho de remontagem, justamente por conta do caráter impreciso, digamos assim, de sua dramaturgia e

configuração, aliado ao fato de que na primeira vez o *Vertigem* havia trabalhado junto a outros dois grupos, o ZIKZIRA (Belo Horizonte) e o LOT (Lima, Peru), e nessa nova montagem o grupo estava sozinho.

Mais próxima de ser definida como uma intervenção, *A última palavra é a penúltima 2.0* foi realizada na passarela subterrânea hoje desativada da Rua Coronel Xavier de Toledo, no centro capital paulista, perto do Viaduto do Chá e do Teatro Municipal de São Paulo. O público entrava pela passarela e se acomodava em assentos colocados dentro do que um dia foram vitrines de uma grande loja, localizadas estrategicamente naquela passarela subterrânea. As portas das vitrines eram, então, fechadas, e o público ficava “escondido” pela película espelhada que cobria os vidros, permitindo que, de acordo com a iluminação incidente, ora pudesse ver anonimamente o que acontecia na passarela, ora poderia ser visto por quem passava ou pelos espectadores na vitrine oposta. Os atores, então, realizavam uma série de ações e passagens, em meio aos passantes comuns, que muitas vezes não sabiam que estavam sendo observados. Embora as *figuras* constituídas pelos atores não fossem personagens como tais e muito menos pretendessem parecer “reais”, como eram aqueles que passavam por ali desavisadamente (ou parcialmente sabedores do que se tratava), a mistura entre elementos previamente preparados e o acontecimento imprevisível da cidade, das pessoas e da arquitetura que ali se dispunham, configurava um jogo aberto de possibilidades de engendramento e sensações.

Ao escrever este texto evitamos as palavras *performance*, *performatividade*, *teatralidade*, *espetáculo*, muito embora elas pudessem nos ajudar na explicação do que acontecia em *A última palavra é a penúltima 2.0*, cada dia de apresentação de um maneira diferente. Sem dúvida existiram ali elementos próprios da *performance*, como por exemplo a tentativa de “*a qualquer custo, escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso*”⁸, como afirma Silvia Fernandes a respeito da *performance* nas teatralidades do teatro contemporâneo. Se frisássemos as diferenças entre teatro e *performance* para analisar este trabalho, poderíamos considerar, ainda, que “*Outro princípio de distinção entre teatro e performance é o fato de esta última constituir-se enquanto evento supostamente não repetível, que se apresenta no aqui/agora de um espaço indissoluvelmente ligado à proposta de criação.*”⁹ Este outro fator

⁸ FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. Página 124.

⁹ *Ibidem*.

que define o acontecimento do *Teatro da Vertigem*: o fato da intervenção (definamos assim, por hora) acontecer num lugar especificamente ligado ao que acontece ali. Não seria possível separá-lo daquele lugar. No máximo seria possível, talvez, levá-lo a outro local de características muito próximas – outra passarela subterrânea, local de alta circulação numa cidade grande e populosa, vitrines que pudessem abrigar/esconder/revelar o público que assiste – o que seria, necessariamente, uma recriação e um novo trabalho.

Seguindo o pensamento de Nicolas Bourriaud sobre a estética relacional também presente na arte contemporânea e bastante forte no caso da intervenção, o trabalho *site specific* do *Vertigem* leva às últimas consequências a concepção de Serge Daney: “toda forma é um rosto que nos olha”. Para Bourriaud, “quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o ‘olhe-me’ e o ‘olhe isso’”.¹⁰ Assim, a obra pode ser considerada um conjunto de elementos – previstos e não previstos, mais ou menos teatrais – que sofre por último e efetivamente a elaboração sensível de quem vê/participa.

Mas é aí que está o nosso interesse, nos (*contra*) dispositivos dramatúrgicos, sobretudo numa ideia de funcionamento da “cena”. Consideramos que, para o laboratório, seria necessário olhar de dentro da ação, olhar como quem conjectura possibilidades, talvez novas, para os canais relacionais da cena.

Ainda antes da experiência com o *Teatro da Vertigem*, a parceria colaborativa com o *Teatro de Narradores* já havia levantado vários interesses nessa direção; desta vez fui co-dramaturga e co-diretora, junto a José Fernando Azevedo. O processo de criação de *Cidade fim – Cidade coro – Cidade reverso*, que estreou em 2011, lidou diretamente com os moradores do bairro do Bixiga, já que a sede do grupo está localizada na Rua Treze de Maio e o grupo estava interessado em realizar o espetáculo ali. Longe de lidar com as pessoas e seus depoimentos de maneira a colher conteúdos para serem utilizados no texto dramatúrgico, o projeto estava interessado em perguntar-se como seria possível fazer uma “tradução”, como seria possível inserir-se na paisagem efetivamente sem modificá-la, como estabelecer relações de outra ordem do espetáculo com aquele lugar, sua memória e seus moradores. Embora estas sejam apenas algumas das perguntas do projeto, a partir delas o trabalho deparou-se

¹⁰ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009. Página 33.

com todos os desdobramentos possíveis para a criação do espetáculo, que foi realizado em três partes, as duas primeiras – *Cidade fim* e *Cidade coro* – dentro da sede e a terceira – *Cidade reverso* – na própria Rua Treze de Maio, em meio ao fluxo constante de carros e pessoas, numa negociação corpo a corpo interminável e também cênica com os moradores. A segunda parte do espetáculo se construiu como um *(contra) dispositivo dramatúrgico*, como só agora assim conseguimos nomear. Os atores tinham que lidar com um jogo, coordenado em cena aberta pelos diretores, em que deveriam alternar narrativas próprias – reais ou fictícias – com narrativas cuja lógica de construção deveria corresponder a fatos e pensamentos de pessoas encontradas na pesquisa de campo. A rigor, cada ator tinha um lastro com um morador daquele bairro para lidar com o jogo cênico improvisado. Aos poucos os espectadores iam se dando conta das “regras”, ou ainda do que regia aquele *(contra) dispositivo*, num desvelamento do que estava por trás daquela cena, percebendo-a como tal, engajando-se na experiência criativa. Tema e forma acabaram por conseguir se configurar como momentos de uma mesma coisa, na medida em que o material era também as pessoas.

Foi em meio ao processo de criação de *Cidade fim* – *Cidade coro* – *Cidade reverso* que conheci pessoalmente Eleonora Fabião, atriz, performer, professora e teórica da performance. Ela veio orientar uma série de encontros com os artistas do *Teatro de Narradores* e convidados em que partilhou procedimentos de criação. Foi num desse encontros que ela propôs aos participantes que tentassem responder à pergunta “o que você quer que o seu teatro faça?”, como discussão primordial da relação do artista com seu trabalho. Essa é a pergunta que orienta o eixo da pesquisa que ora se apresenta. Se não conseguimos, naquela ocasião, responder individualmente à questão, muito embora a criação do espetáculo do *Teatro de Narradores* tenha se debatido com ela, estabeleceu para nós um campo estimulante a ser enfrentado nos projetos futuros, também. De que modo poderíamos tentar responder a isso? Através de que procedimentos? De que materiais?

I.

Voltando ao que aconteceu no laboratório *Dramaturgias de ensaio*: nas preparações para a pesquisa do quarto eixo, nós, os três atores e a dramaturga, fizemos as leituras dos textos de referência. A partir das considerações sobre os dispositivos e *(contra) dispositivos*, realizamos a introdução da proposta do quarto eixo da pesquisa. Decidimos partir da seguinte formulação: pensar o teatro como uma

“máquina de realizar algo”, “máquina de estabelecer relações”, numa analogia possível com a cena, e a partir daí trazer uma cena (*contra*)dispositivo. Partimos da reposição da pergunta provocativa, feita anteriormente por Eleonora Fabião, na experiência com o *Teatro de Narradores*:

“O que você quer que o seu teatro faça?”

Depois de algumas conversas, levantamento de possibilidades, exemplos e esclarecimentos, já que se tratava de um campo novo de pesquisa e criação que estabelecia novos contornos para o trabalho, os atores começaram a confabular possíveis repostas para suas *máquinas-teatro*.

Paulo disse que quer que o seu teatro “crie beleza e silêncio, com vigor”. Segundo ele, essa beleza teria que “espantar e paralisar” o público. (E logo de início percebemos que talvez não pudéssemos chamar as pessoas que entram em contato com esse tipo de dramaturgia ou de espetáculo de “público”, embora ainda não conseguíssemos resolver esta questão terminológica.) Paulo citou o conto *Luar*, de Guy de Maupassant, como um exemplo literário de beleza e silêncio que espanta e paralisa, além de perguntar-se, onde, afinal, estaria a capacidade de imaginar.

Já Caroline disse que quer que seu teatro mova as pessoas a olhar para o mundo, para entendê-lo de outras maneiras, para que façam coisas que modifiquem suas vidas. Ela citou uma pergunta que ouviu de Iná Camargo Costa, num encontro com grupos de teatro: “para que serve o teatro?” Para Caroline, esta questão completa a pergunta disparadora do eixo da pesquisa. Ela terminou de configurar seus desejos com a seguinte elaboração: quer que seu teatro faça as pessoas levantarem da cadeira, olharem para cima e ultrapassarem o “muro” que sempre se coloca à nossa frente; quer que as pessoas se levanten e ajam, incluindo nessa ação a possibilidade de começar a discursar.

Rafael, por sua vez, disse que quer que seu teatro faça ver o ressentimento no meio das nossas vidas, ou ainda que seu teatro faça imaginar.

Embora sob incertezas quanto ao que disseram, pedimos a eles que trouxessem, no próximo encontro, suas *máquinas-teatro* já funcionando, mesmo que imprecisamente, mesmo que ainda em processo de discussão e planejamento.

II.

No encontro seguinte os atores não trouxeram as *máquinas-teatro*, embora tivessem se encontrado num dia anterior para prepará-las conjuntamente. Eles preferiram trazer as questões e dúvidas para a sala de trabalho, para que pudéssemos desenvolver as ideias um pouco mais, porque não estavam entendendo exatamente como agir, ou o que fazer.

Caroline falou dos riscos que sua primeira ideia criaria, porque implicava realizar uma ação infiltrada numa igreja evangélica, por exemplo. Discutimos, então, sobre a necessidade de criar acordos claros entre “público” e “ator”, para que não entremos no “reino da pegadinha televisiva”, em que geralmente as pessoas são tratadas como alguém a ser enganado, potencialmente, e também ridicularizado, além de entender em que medida seria necessário colocar-se em risco sem os tais acordos. A discussão caminhou para tentar encontrar encaminhamentos possíveis, que levassem em conta suas intenções: se a pergunta quer saber “o que você quer que o seu teatro faça?”, o desdobramento seria “então como propor o que eu quero que o meu teatro faça sem que isso se perca?”. Paulo e Rafael também trouxeram questões sobre suas escolhas, sobre o que haviam pensado como *máquinas-teatro*, e passamos a enumerar outros exemplos de obras em que pudemos perceber coisas semelhantes. Dentre elas, além do *Teatro da Vertigem* e do *Teatro de Narradores*, tomamos como exemplo os trabalhos do grupo alemão *Rimini Protokoll* e seus *áudio-tours*, as performances/programas de ação de Eleonora Fabião e os trabalhos de Jérôme Bel, sobretudo *Cour D’honneur* (2013) e o solo de *Véronique Doisneau* (2004), nos quais a narratividade está posta como jogo, entre outros.

Considere também a importância de realizar dinâmicas com os atores que pudessem promover experiências sensíveis no espaço público, referências práticas e vivências, em que o corpo pudesse estar numa *situação dispositivo*, com a finalidade de aumentar nossa percepção e imaginação para a pesquisa. Então, nos encontros seguintes realizamos algumas dessas dinâmicas, cuja atividade principal foi andar pelas ruas, estimulados pela ideia do caminhar como prática estética, tendo como referência os textos de Francesco Careri em *Walkscapes*¹¹ e aqueles organizados por Paola Berenstein Jacques em *Apologia da Deriva*¹².

Seja no dia em que realizamos um percurso andando de costas, ou ainda na ocasião seguinte em que a caminhada foi realizada sem pausas, em fluxo constante, numa duração rigorosamente comum a todos, fomos levados a compreender um estado Intermediário entre agir e “ser agido” pela cidade e pelo que encontrávamos, e percebemos que eram criados, então, territórios intermediários de percepção de si e daquilo “fora de si”, o que promovia, inúmeras vezes, imaginações temporárias. Colocamo-nos, portanto, como “indivíduos situacionistas”, sob este ponto de vista, criando, em atividade de *deriva*, “situações”, momentos novos feitos de percepção e proposta simultaneamente, um jogo que permitia acontecimentos.

Embora os resultados tenham sido muito impactantes quanto às

¹¹ CARERI, Francesco. *Walkscapes* – o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

¹² JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

possibilidades criativas que se abriam, o que fizemos era um ponto de partida, somente:

“O pensamento urbano situacionista estaria então baseado na ideia de construção de situações. (...) A deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana situacionista para tentar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo.”¹³

Foi inevitável, para mim, pensar, por conta dos comentários sobre o que fizemos, que a *máquina*, que a *cena-máquina*, que os (*contra*) *dispositivos dramatúrgicos* teriam a força de “explodir o teatro” para fora do sujeito, de lançar sua subjetividade para a relação com o mundo fora dele.

A partir da reflexão dessas experiências de situações de caminhada, que se tornaram para nós uma vivência prática de (*contra*) *dispositivos*, os atores, então, elaboraram e propuseram a sequência do trabalho.

III.

Os atores trouxeram, finalmente, suas primeiras propostas de (*contra*) *dispositivos dramatúrgicos*.

Caroline enviou, no dia anterior, um e-mail convocando os atores e a dramaturga para o encontro do dia seguinte. O e-mail era uma longa carta em que justificava sua indignação diante da conjuntura social, na qual percebia muita falta de ação. Ela conta, então, que iria partir numa missão secreta pela NASA e que queria se despedir de nós. Devíamos confirmar a presença e guardar absoluto segredo. Ela também pediu que levássemos, para o encontro que se daria na estação Sé do Metrô, dois objetos que lhe seriam confiados para sempre, para que levassem na missão a outra galáxia. Copio aqui um pequeno trecho da longa carta:

“Só existem duas opções: ou estamos sozinhos no Universo ou não estamos. Ambas são assustadoras. Lucienne, Paulo e Rafael, diante da vastidão do tempo e da imensidão do Universo, é um imenso prazer, pra mim, dividir um planeta e uma época com vocês; não é à toa que confiarei a vocês três uma tarefa.

¹³ JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Páginas 21 e 22.

(...) Esses objetos podem ser quaisquer, de qualquer espécie, desde que signifiquem muito pra vocês. Terão de ser: uma relíquia pessoal (pode ser uma música até um objeto concreto) e uma proposta do que você mudaria no planeta em que você vive.

(...) Escolhi vocês porque confio.”

Com os objetos selecionados, nos encontramos na estação, no horário marcado. Caroline tentava ser o mais discreta possível, como se estivesse numa missão ultrassecreta. Despediu-se de nós brevemente, pegou os objetos, entregou uma carta a cada um de nós e sumiu na multidão do metrô. Um trecho da carta:

“Sim, o mundo está absurdamente esquisito. Já ninguém confia nas imposições dos ‘perfeitos’. A esta hora, na Terra, é metade carnaval, metade conspiração, metade medo, metade fé, metade folia, metade desespero.

(...) Agora que Mercúrio assumiu sua posição certa (...), por que vocês não repassam ou convidam alguém para ler esta carta, ainda que por alguns instantes? O que fazer depois de ler isto? Rasgá-la, comê-la, digeri-la e ver o que o seu organismo fará já não é opção passiva.

Ass.: alguém que já te olha de longe.”

Paulo propôs um áudio-tour. Gravou textos para serem ouvidos num passeio de bicicleta pela cidade. Cada um de nós recebeu um áudio especialmente gravado e endereçado, um diferente do outro, que, segundo ele, tinham a ver com sua relação com cada um (contos de Guy de Maupassant e poemas de Rumi). Pegamos as bicicletas e, conforme a duração de tempo do áudio, realizamos um passeio por São Paulo, com trajeto completamente livre.

O trabalho proposto por Rafael seria feito em etapas. Inicialmente, pediu a nós três que filmássemos ou gravássemos uma pessoa totalmente desconhecida, na rua, fazendo a pergunta: “que fato foi marcante em sua vida?”. Então, o material devia ser entregue no próximo encontro.

IV.

No encontro seguinte, entregamos as gravações para Rafael. Ele disse que iria ouvir as gravações e mandar indicações a cada um, de acordo com cada material encaminhado. Para ele, o fato de as gravações terem sido curtas foi uma surpresa: isso fez com que os recortes fossem precisos. Avaliamos que as condições da pergunta não estimulavam uma conversa mais longa: pessoas desconhecidas, na rua. No material gravado por Caroline, apareceu a doença como tema, que se repetia nos depoimentos. No material do Paulo, apareceram muitos discursos sobre visão de

mundo. No meu, relações familiares. Isso se deve, talvez, às diferenças entre as perguntas que foram feitas em cada caso, pela maneira como o assunto foi invocado e pelo tipo de abordagem, até porque Rafael não deu uma pergunta formulada de maneira fixa, mas uma possibilidade geral: “um fato importante”. Portanto, cada um formulou de maneira diferente.

Depois, conversamos sobre os trabalhos realizados. A respeito do trabalho da Caroline, ela mesma percebeu que estaria vinculado ao nosso grupo, especificamente. O texto convocatório recebido por e-mail se configurou mais como uma justificativa, que fala do caminho ainda à procura da *máquina-teatro*. Ela pergunta, então, que tipo de transformação o material deveria sofrer para ser feito com pessoas diferentes e desconhecidas. Esse seria, portanto, uma possibilidade de encaminhamento para o seu trabalho. Mas todos concordamos que se configurava um bom início, na medida em que o jogo proposto continha a possibilidade de *profanar*, devolver a concepção do mundo a nós, como se fôssemos capazes de reconfigurá-lo com coisas que julgamos imprescindíveis. Sem dúvida, ainda que utilizando uma situação ficcional, o trabalho conseguiu também oferecer aguda percepção das paisagens que iam sendo configuradas, na estação do Metrô.

Sobre o trabalho do Paulo: ele disse que era essencial que cada texto fosse muito direcionado a cada um de nós três. Ele queria provocar uma chave de afeto; provocar “beleza” para refletir. A chegada de cada um, depois do passeio, foi de um jeito diferente, o que para Paulo revelou o que havia acontecido, o quanto o material havia afetado individualmente, assim como o exercício físico de pedalar, alterando o estado de cada um. Os depoimentos sobre o trabalho disseram da sensibilidade alterada, das paisagens da cidade que foram sendo reconhecidas e transformadas pela experiência, da sensação de liberdade para poder ir aonde quisesse, olhar para o que quisesse.

V.

Nas discussões e estudos sobre os (*contra*) *dispositivos*, o cinema apareceu como importante recorte, também. Paulo lembrou-se do filme *A vida em um dia* (2011), um documentário produzido por Ridley e Tony Scott. Ali há o que poderíamos chamar de um *dispositivo de filmagem*: a equipe pediu a centenas de pessoas que filmassem um dia de suas vidas, no mundo inteiro, no dia 24 de julho de 2010, e com isso fez o filme. Foi então que percebi a necessidade de abrirmos as referências também para outras artes, incluindo o cinema.

Propusemos a leitura e o estudo do livro *Caminhos de Kiarostami*, de Jean-Claude Bernardet¹⁴. Analisando alguns filmes, Bernardet fala de um cinema dispositivo,

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

aproximando-o dos *structural films* norte-americanos dos anos 60, nos quais a estrutura do filme passa ao primeiro plano de importância, insistindo na *forma* e relegando o *conteúdo* à submissão do que seria uma ideia geral do filme. O autor cita alguns exemplos de cineastas que, como Kiarostami, principalmente, trabalham com essa característica, entre eles Michael Snow, com o filme *Wavelength*:

“é um zoom, em câmera fixa, que atravessa enviezadamente uma sala e chega imperturbável a uma foto presa na parede entre duas janelas, através das quais se vê a rua. (...) este é o filme, esse dispositivo e essa forma são o filme. Sobre eles, pode-se constituir o que quiser.”¹⁵

Ao traçar uma possível correspondência entre os *structural films* e a obra de Kiarostami, Bernardet aponta que “*podemos falar de um ‘protocolo estrito’ (...), de um sistema de coerções livremente escolhido e determinado pelo autor, e a que terá de submeter toda a matéria que vier a integrar a obra.*”¹⁶

Bernardet vai se deter um pouco mais na análise do filme *Dez*, de Abbas Kiarostami, de maneira a estabelecer parâmetros para o que seria um filme dispositivo. *Dez*, como o título sugere e já revela do que é feito, é composto de dez partes, todas elas filmadas num carro em movimento, seja no lado de dentro ou com a câmera no capô, com exceção de uma única cena. As partes configuram alguns momentos da vida de uma mulher, a que dirige o carro. Pessoas entram e saem dele, oferecem menos ou mais tensão; o espectador muitas vezes precisa se contentar com imagens parciais, incompletas. Caso não soubéssemos antecipadamente, assistir ao filme traria também a dúvida sobre se o que vemos nas cenas e nas relações entre a motorista e seus passageiros é “real” ou ensaiado, se as pessoas nas imagens são atores ou não.

Bernardet revela para o nosso laboratório, ao analisar a obra de Kiarostami, a que se deve, em parte, guardadas as diferenças entre as linguagens, a sensação de que o desenvolvimento do processo de criação dos (*contra*) *dispositivos dramatúrgicos* não permitem muitas fases, ao menos na comparação com os outros eixos da pesquisa. A primeira proposta apresenta-se muito definitiva da constituição da ideia, permitindo alguns ajustes, mas não muitas transformações. O primeiro olhar sobre cada (*contra*) *dispositivo* parece o mais importante: “*portanto, tudo é construção, porém construção de uma primeira vez, de uma espontaneidade inicial, construção de uma não-construção inicial*”¹⁷, diz Bernardet sobre a obra de Kiarostami.

É visível que o processo de montagem próprio do cinema vai desenvolver o material e a primeira concepção à sua maneira. Quanto ao teatro, essa construção

¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Página 16.

¹⁶ *Idem*, página 20.

¹⁷ *Idem*, página 144.

inicial, como pudemos ver com os trabalhos dos atores, precisa de um rigor conceitual bastante agudo logo de início. A propósito do encontro entre performance e teatro, que de alguma maneira acolhe este ponto da pesquisa e da reflexão, Eleonora Fabião diz:

“o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos são elaborados. A cena-não-cena lança o espectador em um ‘drama’ cru, o da relação com o performer, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico.”¹⁸

Essa crueza de que fala Eleonora Fabião, assim como o caráter inicial de “construção de primeira vez”, como fala Bernardet, foi verificada nos trabalhos. Diante desse reconhecimento, realizamos ajustes conceituais nas propostas trazidas pelos atores, mas não necessariamente um desenvolvimento da dramaturgia a caminho da cena.

De qualquer modo, depois do estudo sobre o cinema dispositivo tal qual o propõe Bernardet, propusemos ainda um último trabalho, dessa vez não mais relacionado diretamente à pergunta “o que você quer que o seu teatro faça?”, embora ainda considerando a atitude diante do material, mas a partir da elaboração de uma tarefa específica.

VI.

A proposta, a ser realizada individualmente, tratava de escolher pelo menos três fotos e, com elas, realizar o que chamamos de “autobiografia problematizada”. A ideia era estimular – ou até mesmo forçar – uma *máquina teatro* que lidasse com material da memória de cada um deles.

No encontro seguinte, como reposta ao trabalho, Caroline colocou várias fotos de aniversários seus numa sala escura e deu a cada um de nós uma caixa com alguns fósforos. Uma pessoa de cada vez deveria entrar e olhar, somente com a luz dos fósforos. As fotos tinham, quase todas, um palhaço que parecia “comandar” a festa. O fato de não podermos ver sem os fósforos, que eram poucos, fez daquela memória uma espécie de *máquina-reminiência*, incontrolável em seu tempo e luz, que não se podia dominar completamente.

Rafael escolheu falar a respeito da vontade de “ser ridículo”, de conseguir ser risível. Enquanto narrava, mandava algumas fotos de Ian Saudek e Eliot Erwitt por telefone celular a cada um de nós que assistia, e, à medida em que as víamos, continuava sua narrativa ao som de músicas, estabelecendo uma complexa combinação

¹⁸ FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, Número 8. São Paulo, 2001. Página 243.

de elementos simultâneos que resultava polifônica. Havia unidade entre o que ele dizia e a maneira como configurava sua ação: aquilo que dizia ser seu desejo – conseguir ser risível – era a própria tentativa de fazer.

Paulo trouxe três grupos de fotografias, um para cada uma das pessoas do público, a dramaturga e os outros dois atores. Pediu que cada um escolhesse apenas uma, dentre o grupo de fotos. Depois, na sala ao lado, colocou somente duas poltronas, uma para ele e uma para o “convidado”. Solicitando que entrasse um pessoa de cada vez, ele incitou cada “convidado” a falar a respeito da foto, sobre o porquê de haver escolhido aquela e não outra. Ainda que de uma maneira inversa, o trabalho do “espectador” ativou suas próprias memórias, na medida em que foi preciso colocar-se em fotos desconhecidas e projetar nelas seu pensamento e imaginação.

VII.

Foi com este encontro, em que se abriram várias possibilidades e compreensões agudas do material com que estávamos trabalhando, que encerramos a experiência de nosso laboratório. Procuramos, neste quarto eixo, enfrentar novas possibilidades, muito embora elas permaneçam abertas.

Da relação entre atores e dramaturga, neste caso, podemos afirmar que a configuração das funções se modificou bastante, assim como o tipo e a qualidade da atenção. O que a dramaturgia realizou se parece muito mais uma mistura entre aporte teórico e elaboração de perguntas, que necessitavam, sem dúvida, de muita presença, capacidade de arcar com o material referencial e impulsionar a discussão e a prática. A ação da dramaturga dependeu muito mais dessa capacidade do que propriamente da sensibilidade, sem dúvida esta também importante. E o material de referência não era só os textos teóricos, mas também conhecimento aprofundado de obras artísticas que trouxessem algum impulso à criação, assim como foi necessário lançar mão da experiência adquirida em processos, internamente a eles. Assim, penso que, em processos de criação de trabalhos que se proponham como (*contra*) *dispositivos*, o dramaturgo precisa ter muitas e múltiplas referências, e acatar para si quase toda a responsabilidade de proposição. O dramaturgo não pode se restringir, nesse caso, a ser organizador da dramaturgia, mas precisa impulsionar o processo compartilhado de criação. De todos os eixos, este se apresentou como a atividade mais tensionada da dramaturga, num campo de multiplicidades.

Quanto ao atores, creio que se passou da mesma maneira: não estavam pensando só em dramaturgia ou depoimento, mas foram obrigados a rever-se como artistas e também como cidadãos de maneira vertiginosa, isso tudo em meio ao fazer, ao dispor-se, ao arriscar-se mais além das proposições estéticas, misturando interpretação, proposição dramatúrgica, corpo em *performance*, pensamento em ação, gesto estético.

A relação dos atores com a dramaturgia, ao meu ver, neste eixo, foi a mais estreita, quase como se pudéssemos pensar em quatro pessoas olhando simultaneamente por uma fechadura, ainda que mantendo nossas funções. Contudo, estas nunca estiveram tão interdependentes como aqui, necessárias, apoiadas uma na outra para que a experiência pudesse acontecer, ou, ao menos, assomar-se como possibilidade futura e consistente.

Breves considerações finais da PARTE II, Ou *Epílogo do Segundo ato*

Cartografias de deslocamentos

De como o laboratório justificou sua existência. De como foi necessário considerar reiteradamente os objetivos iniciais durante a pesquisa. De como a criação pôde se ver como cartografia. De como o papel da *atenção* se configurou como possibilidade de atitude diante do material. De como *rascunhar mapas* se mostra semelhante a *caçar*. De como os eixos dispuseram da atenção cartográfica de maneiras diferentes.

Constituir um laboratório de criação para esta pesquisa foi necessário para dar desenvolvimento a muitas questões que não encontraram acolhimento nas experiências de criação vividas anteriormente, nem mesmo nos estudos teóricos. O laboratório *Dramaturgias de ensaio*, constituído com a promessa de tal corpo de pesquisa, não tratou de estabelecer ou provar “verdades” sobre a relação de atores e dramaturgos em dinâmica coletiva de criação, até mesmo porque cada coletivo que se constitui constrói suas próprias e específicas relações, considerando também o material escolhido para ser processado. Tratou muito mais de criar condições para que alguma coisa pudesse ser verificada na relação entre aqueles criadores, algo que pudesse levar adiante questões a respeito do que é trabalhar conjuntamente na criação de dramaturgia, seja na criação de procedimentos, seja no tipo de atitude necessária para isso.

Portanto, ao concluir *Dramaturgias de ensaio*, consideramos que a principal ação e efeito foram muito mais fazer potências emergirem, sejam relacionais, cênicas, teóricas ou práticas, do que dizer respeito à criação de cenas. Então, foi um processo de conhecimento e de invenção, duas coisas que se alimentavam mutuamente.

O conhecimento diz respeito ao que, de certa forma, deixa de ser somente intuitivo, de nossa parte, e ganha desenvolvimento fora de nós, esboçando pegadas ou pistas que podem servir para coletivizar a experiência e abri-la a outras e novas. A invenção é o corpo de tudo o que aconteceu, até mesmo do próprio conhecimento; os textos dramatúrgicos produzidos¹ são uma parte dela, assim como esta tese. O laboratório se configurou não como um *processo colaborativo* completo. Pelo fato de ter isolado atores e dramaturga do contato com as outras funções, sobretudo a do diretor, construiu uma espécie de pré-processo. Portanto, *Dramaturgias de ensaio* deu prioridade ao processo e às relações que queria investigar. Os textos produzidos são, por isso, não seu fim, seu objetivo maior, mas um corpo verificável, memorável porque escrito. Mas, sem dúvida, é também criação.

A primeira coisa que merece consideração no laboratório foi a criação de condições próprias à pesquisa. Deixar os objetivos muito claros, assim como proceder de acordo com eles reiteradamente, foi imprescindível. Por mais que a criação de um espetáculo e o encontro daquele material com o público tenha se tornado um desejo comum e pulsante entre os quatro artistas, foi preciso considerar o tempo todo que não se tratava de buscar ali, no dia-a-dia do laboratório, objetivar as criações numa linha reta entre pesquisa, cena e apresentação. Foi preciso manter o firme desejo de desenvolver o olhar para as relações criativas, que muitas vezes se deram em círculos, em elipses, em enredamentos; que muitas vezes não se deram conforme as expectativas; que muitas vezes aconteceram muito mais como acasos e surpresas do

¹ Os textos dramatúrgicos produzidos no laboratório estão nos anexos desta tese.

que como *processos dedutivos* e coleta de ideias, mediante o que ia sendo apresentado.

Estar em processo, como dramaturga, foi desenhar rascunhos de mapas e possibilidades que dessem conta da experiência, dos desdobramentos e das perguntas que conseguiram ser formuladas anteriormente. Foi necessário também, no decorrer do laboratório, colocar a experiência anterior e o conhecimento, assim como as expectativas, em seus devidos lugares. Rascunhar mapas é colocar-se em terras desconhecidas, é invenção. Todo preparo anterior precisa ser posto ao lado, dando início e suporte mas abrindo espaço real para que alguma coisa aconteça por si.

Encontrei na ideia da cartografia uma importante interlocução, ou mesmo uma potente analogia para o *processo indutivo*. Se este tipo de processo parte dos materiais para que algo possa tomar forma, e menos da ação deliberada dos artistas que combinam elementos a fim de conceber representações e objetos conforme o esperado, a ideia do dramaturgo como cartógrafo vai exigir um tipo de atenção ou de percepção do material e do processo que muito se assemelha ao *processo indutivo*, ou *lei do material*.

A cartografia, como teoria possível para a interlocução com o processo, veio depois do laboratório ter terminado. Reconhecemos, portanto, posteriormente, nos textos de Suely Rolnik e em artigo de Virgínia Kastrup, que o que fazíamos até certo ponto intuitivamente estava próximo do método cartográfico, desenvolvido por G. Deleuze e F. Guatarri. A principal interlocução com os acontecimentos do laboratório, no entanto, se deu com o artigo de Virgínia Kastrup.

Em seu artigo *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*², a autora aborda a etapa inicial da atenção, na área da psicologia, voltada para o estudo das subjetividades. Assim como é de suma importância a atitude de quem vê o outro, na área da psicologia, atribuindo qualidades específicas para sua atenção, da mesma maneira percebi ser o trabalho como dramaturga em processo.

A atenção do dramaturgo é aquilo que olha o ator; é aquilo que, antes e depois, propõe novas perguntas e encaminhamentos. A atenção do dramaturgo sabe o que busca, e o que busca é o inesperado. O dramaturgo quer muito mais saber o que pode estar acontecendo, ali na cena diante dele, do que saber o que é aquilo que vê é, definitivamente. O dramaturgo que olha o ator em processo (e escuta, toca com os olhos, percebe, imagina, sonha e se espanta) está entre o ser e o estar, alterna olho que olha pra si olhando o outro e o olhar para o outro. O dramaturgo em processo concentra e abre, num movimento contínuo; considera e dispersa, foca e desfoca, seleciona e solta, vê o todo e repara na parte, vê o presente e projeta algum futuro que não seja a morte do presente do processo; se reconhece como alguém que olha sem

² KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), páginas 15-22, jan/abr. 2007.

controlar o que vê para que reconheça o que quer. O dramaturgo age em nome do crescimento de si mesmo e dos outros, age na tentativa de criar um território propício à invenção e à produção de conhecimento sobre o mundo. Por isso é um cartógrafo.

Para a geografia, um mapa é diferente da cartografia. O mapa é representação; é, já, estático. Para Suely Rolnik, a cartografia

“é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.”³

Se a cartografia para Suely Rolnik é também dar campo para os afetos, para as coisas *que afetam* e que pedem que o cartógrafo dê língua, ou linguagem, a elas, o dramaturgo é também um cartógrafo. Sua cartografia vai se fazendo durante a paisagem que vai se constituindo e se transformando durante o processo. A cartografia, para a autora, nasce, entre outros motivos, pela *“necessidade de enfrentar a difícil elaboração conceitual e existencial da dimensão micropolítica, bem como sua articulação com a macropolítica, nos embates entre as forças que permeiam a produção da realidade.”*⁴ Ora, criar dramaturgias, sobretudo em processos coletivos, terá importância semelhante, na medida em que esse tipo de processo parte de seu material – o que inclui ali aqueles indivíduos específicos e suas subjetividades – para ganhar escala social, no encontro com o público, ao querer fazer de sua fala e de sua imaginação também uma fala e uma imaginação públicas, que se farão em sua completude, pela linguagem teatral, ao vivo.

Para Virgínia Kastrup, o principal funcionamento do cartógrafo se dá pelo tipo de atenção, que não é um atitude natural nem mesmo uma ilusão da inteligência. A atenção cartográfica depende da busca incessante de um “tônus atencional”, que transcende tanto o relaxamento passivo de quem simplesmente observa e talvez se surpreenda com algo, quanto a rigidez controlada de quem já sabe o quer ver, que procura aquilo que espera encontrar, que corresponda às suas expectativas. Trata-se, portanto, de cultivar *“a atenção cartográfica que, através da criação de um território de observação, faz emergir um mundo que já existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar.”*⁵ A invenção, portanto, é da ordem daquilo que se dá

³ ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Página 23.

⁴ *Idem*, página 11.

⁵ *Idem*, página 22.

através do cartógrafo, através de sua ação atencional, mas não por ele. “O cartógrafo é (...) guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais”⁶, consideração que vem ao encontro da *lei do material*, portanto.

A dramaturgia pode se constituir como invenção daquilo que já existia virtualmente, e antes, nos materiais. A dramaturgia em processo também é mapa que se desenha enquanto se olha, também o dramaturgo passível de ser afetado por aquilo que vê, impressionado, capturado. E, nessa função, o dramaturgo trata menos de criar textos a partir da coleta de ideias que vem dos atores e mais de se por a detectar, de estar à espreita para ter sua atenção capturada para que algo importante aconteça como conhecimento e invenção, e – por que não? – experiência.

Muito embora tenhamos percebido que os atores também agiam como cartógrafos em alguns pontos do laboratório *Dramaturgias de ensaio*, o que mais coube como analogia para eles está na figura do caçador. Tatiana Motta Lima, em seu artigo, inclui na atitude dos atores (assim como dos artistas que orientam os processos), importante componente pedagógico, unindo também invenção e produção de conhecimento. O caçador/ator não pode controlar as pistas de sua caça/cena, então “o seu percurso é feito de adaptações e ajustes e não é um percurso que possa ser totalmente projetado a priori. (...) é na tentativa de assumir o controle, de realizar um projeto previamente estruturado, que se produz a ‘coisificação’ do outro, seja ele caça, ou outro homem.”⁷

O ator/caçador se coloca à espreita, o dramaturgo/cartógrafo também. Ambos não sabem exatamente de onde virá aquilo que irá transformar o material em (nova) forma e a percepção em ação estética. A preparação de ambos é anterior ao momento do trabalho em si. Aos dois é necessário estar disposto para ver e agir, muitas vezes de maneira inesperada. Caçar e tracejar mapas são atenções complexas: não basta estar ali e olhar; não são somente aspectos técnicos e teóricos preparatórios que definirão a criação. Ambas as funções terão na qualidade da atenção e sua principal atitude, alimentada pelo interesse.

Cartografias no primeiro eixo

No primeiro eixo da pesquisa o laboratório desenvolveu o que considerou a *lei do material*, através do desenvolvimento de cenas a partir de uma narrativa inicial de cada ator. Embora essa *lei*, ou *processo indutivo*, esteve objetivamente como foco da

⁶ ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Página 21.

⁷ MOTTA LIMA, Tatiana. *Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator*. **Revista RESET**, número 01, 2004. Página 55.

pesquisa deste eixo, a qualidade de atenção necessária e posta ali vai se estender por todo o laboratório. Ela se assemelha diretamente à ideia de atenção flutuante, desenvolvida por Virgínia Kastrup a partir de seu conhecimento sobre os conceitos de S. Freud.

Logo de início, ainda que intuitivamente, a pergunta escolhida pela dramaturga funcionou como um princípio de atenção a que se refere Kastrup em seu texto. A etapa inicial de um processo cartográfico diz respeito a abrir campo para o que já está ali. Se a atenção cartográfica não é uma seleção de informações, mas seria antes “detecção de signos e de forças circulantes”⁸, ali, naquele início, já instituíamos uma política cognitiva, ou seja, uma atitude diante da criação e do levantamento do material não necessariamente consciente e já organizada, mas ligada ao conhecimento, de alguma maneira, objetiva e subjetivamente.

Para Kastrup, a atenção do cartógrafo é bastante complexa. Ela pode ser seletiva ou flutuante, ou seja: aquele que olha pode receber o que o outro traz numa chave somente seletiva, que vai desconsiderando coisas e elegendo outras, à medida em que elas aparecem, ou ainda flutuante, ou seja, atenção que se deixa levar pelo material, retraindo seu impulso de dizer “o que serve” e “o que não serve”. Da mesma maneira, nesse primeiro momento do laboratório, intuitivamente julgamos que seria necessário reduzir significativamente a presença da “função que escolhe”, seja retirando a figura do diretor (o que já havíamos feito quando da elaboração do projeto) ou ainda aumentando a importância da pesquisa no laboratório como tal, em que imprecisões, equívocos e acidentes de percurso são bem-vindos. Fizemos isso através de discussões, estudos e apontamentos, realizando alguns acordos nessa direção. Esse “modo atenção” diante do material, sejam as pessoas ou as experiências que foram narradas, não estava dado; foi preciso conquistar, estabelecer.

Num segundo momento, a cartografia vai se dar numa espécie de alternância entre a seleção e a flutuação, ou ainda entre a dispersão e a concentração, atitude voluntária e involuntária, atenção focada e desfocada. O mais importante, durante o laboratório, foi perceber que essas alternâncias aconteciam. Por vezes havia dúvidas se era momento de organizar a dramaturgia, se a dramaturga deveria intervir ou não, se o que percebia correspondia a um detalhe ou à dinâmica de maneira mais abrangente. Acreditamos que o problema não está nas alternâncias, mas, talvez, na falta de percepção de que elas ocorrem. Num *processo colaborativo*, portanto, seria muito fácil recair em julgamentos, da qualidade de si mesmo e dos outros, impedindo um prosseguimento profícuo, se não pudéssemos saber se estamos seccionando ou abrindo atenção flutuante, por exemplo. De igual maneira um problema ocorreria se as expectativas dos artistas não se vissem em sintonia. Trata-se de reconhecer as

⁸ KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), jan/abr. 2007. Página 15.

alternâncias existentes no próprio campo perceptivo, de cada um dos artistas, a caminho num *processo indutivo*, e realinhar os interesses.

Kastrup evidencia a atitude propícia diante do outro citando Freud: ele recomenda, segundo ela, “não dirigir a atenção para algo específico” e “manter a atenção ‘uniformemente suspensa’, prestar igual atenção a tudo”, e não só àquilo que se sabe, que se reconhece, seja pessoal ou teoricamente. É também importante considerar o material desconexo e em desordem caótica. É claro que, no contexto da clínica psicanalítica, tal consideração adquire outros contornos para outros fins. Um dramaturgo não está ali para analisar os atores, nem vice-versa. Mas, para pensar a função de ambos, tanto o dramaturgo como o psicólogo, como cartógrafos, vale a pena seguir a reflexão, já que a criação colaborativa se dá diante do outro que se expõe – principalmente o ator, num primeiro momento – deixando que surjam fragmentos de memórias próprias, esboços e depoimentos, para que talvez, no futuro, possam vir a elucidar ou compor com outras coisas um todo que ganhe algum sentido na esfera pública do teatro.

Se no caso de Freud a atenção é principalmente auditiva, no caso do dramaturgo essa atenção se multiplicará por todos os sentidos. Para Kastrup, “a utilização pelo cartógrafo de outras modalidades sensoriais além da audição, como é o caso da visão, exigirá explorar um desdobramento da contribuição freudiana”.⁹

Foi necessário que a dramaturga, durante o laboratório, também exercesse uma função multiplicada: olhar o material criativo tomando forma e corpo e, ao mesmo tempo, distanciar-se para ver o que acontecia no processo como um todo. Tratava-se de manter uma dupla atenção, como se fossem dois processos paralelos. Era também preciso “ver o que estava acontecendo” nos atores e na dramaturga, no que se configurava como criação e nas relações criativas também, sendo necessário manter o conhecimento anterior à disposição, mas manter a atenção naquilo que ocorria, sem rigidez e sem muito controle. Talvez por conta dessa atenção multiplicada, à espreita, Suely Rolnik veja a prática do cartógrafo muito mais como *performance* do que como competência, imediatamente uma ação política.¹⁰

Por vários momentos no laboratório se tornou importante não deixar a pesquisa cair no campo de impressões, de justificativas, paralisar diante de dificuldades e expectativas frustradas. Foi preciso distinguir, a todo tempo, que se fechavam janelas perceptivas quando deixávamos o esse tipo de discussão e comportamento se desenvolver demais. Foi preciso tornar o processo um motor de conhecimento, de espreita, de exploração. Foi preciso, ao menos para a dramaturga – e cartógrafa,

⁹ KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), jan/abr. 2007. Página 17.

¹⁰ ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Capítulo 7.

portanto – caminhar e observar campos que eram desconhecidos, julgando que deveria ser assim para os atores também. Dessa maneira, não seria interessante deixar que as observações e *feedbacks* se dessem “naturalmente”, numa “atitude natural” diante das cenas e do novo material que surgia em processo, mesmo em meio a dificuldades. Era preciso que todos os artistas, se posicionassem diante de algo a ser conhecido, explorado, criado. Assim, era preciso reiteradamente colocar os juízos entre parênteses, em nome da atenção cartográfica, em nome de seguir o material. Talvez aqui haja uma pista para pensar a horizontalidade das relações criativas, na dinâmica coletiva que não quer a hierarquia. A atitude de procurar/pesquisar pode ser semelhante para todos: caçadores, menos coletores; cartógrafos, menos selecionadores e juízes; deixar-se no domínio do afetar-se, que leva a algum conhecimento sobre si e/ou sobre o mundo.

Para Virgínia Kastrup, o cartógrafo é

“guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais. (...) Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão. Nesta política cognitiva a matéria não é uma força cega nem mero suporte passivo de um movimento de produção por parte do pesquisador. Ela não se submete ao domínio, mas expõe veios que devem ser seguido e oferece resistência à ação humana, mais que domínio, o conhecimento surge como composição.”¹¹

Estabelecer a *lei do material* num processo de criação semelhante ao que teve lugar no laboratório, requer, portanto, “deixar-se levar”. Mas ser levado de maneira atenta, como sugere Kastrup, permitindo que o material guie, ao invés das personalidades implicadas. Foi preciso, às vezes, que recusássemos temporariamente os artistas como material – incluindo aqui a dramaturgia – já que percebíamos que as críticas e autocríticas tomavam o lugar da atenção em processo. Foi preciso alterar a qualidade da atenção para mantê-la a serviço do material, retomando-a, mantendo-a renovada a todo tempo. Houve, por vezes, grande quantidade de explicações e justificativas sobre os trabalhos apresentados, assim como vontade de fechar e organizar a dramaturgia de maneira mais definitiva. E talvez aqui exista algo importante que pode ser transformado enquanto atitude criativa: trata-se mais de deixar a invenção se fazer através dos artistas e não responsabilizar-se diretamente por ela. Como diz Kastrup, “não há agente de invenção”. É preciso somente disponibilizar-se e dispor-se para que ela se dê através dos cartógrafos, e reconhecer que o que se configura como

¹¹ ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Capítulo 21.

criação já estava lá, virtualmente, no material, desde o início.

Se no laboratório *Dramaturgias de ensaio* alguns passos dos procedimentos que vieram das experiências de Abreu foram modificados, isso se deve especialmente a essa constante renovação da atenção cartográfica e a um esforço de não endurecer a criação baseada em processos anteriores. Foi preciso, ali também, no laboratório, que o conhecimento surgisse como invenção de outros e novos procedimentos, e não somente sobrevivesse como domínio técnico ou teórico.

A política cognitiva de um processo cartográfico é uma atitude diante da criação, do mundo e de si mesmo; será preciso configurar o interesse e a atenção no próprio corpo agente e perceptivo.

Cartografias no segundo eixo

Das qualidades atencionais do cartógrafo, ainda seguindo o artigo de Virginia Kastrup, a que ficou mais em evidência na reflexão sobre o segundo eixo (aquele em que o trabalho dos atores configurou a cena para posterior invasão da dramaturga), foi a ideia de suspensão, receptividade e toque. A suspensão nasceu do acolhimento e da receptividade das cenas, permitindo que o momento do toque se desse.

O dramaturgo é aquele que está fora, que olha de fora. Como fazer para que os interesses de todos coincidam, para que o olhar de fora não se coloque nem como ameaça nem como condescendência, mas como acolhimento não passivo, a caminho do processamento da criação? Para Suely Rolnik, a cartografia se faz numa dinâmica entre a percepção e a alteridade, entre a função que olha e a função de “*corpo vibrátil*”, “*forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações*”, de uma maneira a deixar que os nossos órgãos do sentidos atuem em conjunto, integrando o outro “*à nossa textura sensível*.”¹² Para Kastrup, a partir de Deleuze, a diferença vai se dar na *percepção háptica*, que integra outros sentidos e ações de forças diversas à atenção, ao contrário do que seria uma *percepção ótica*, que privilegia a hierarquia dos sentidos e ainda um dualismo entre sujeito (aquele que vê) e objeto (aquilo que é visto)¹³.

Com a atenção assim disposta, o território se tornaria propício ao momento do toque, ou seja, uma espécie de alarme de algo que precisa ser selecionado. Se existe o toque, ainda sem explicação dos motivos de maneira completa, mas principalmente pela capacidade ativa de percepção, a atenção do cartógrafo pode se voltar para a criação, para a formulação e organização de sentido. O toque “*é sentido*”

¹² ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014. Página 12.

¹³ KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), jan/abr. 2007. Página 18.

*como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção*¹⁴, sensação parecida com algo que afeta, que se torna notável, algo que chama a atenção e aparece, se destaca no conjunto, sem ser da natureza subjetiva do cartógrafo, mas porque tem o poder de modificar o ambiente da criação, modificar o que parecia regular até aquele momento. É como se a atenção do cartógrafo fosse capturada, sem que saiba ainda os motivos.

O acolhimento das cenas como motivo atencional, à espreita de algo pudesse se fazer notar, foi a principal atitude no segundo eixo. Foi preciso manifestar a paciência, reiteradamente dar condições para que o trabalho continuasse privilegiando a procura e a busca dos atores, até que algo pudesse impulsionar a “invasão”. Como dramaturga, coloquei-me a esperar o que até então chamava de *chave*, para dar tratamento às cenas dos atores. Ainda que agindo intuitivamente durante o laboratório, percebemos agora que os termos suspensão, acolhimento e toque refletem o tipo de atenção e atitude necessária ao dramaturgo em processo, em vias da organização de um material que propõe processual e coletivo.

Trata-se de uma exigência positiva, como diz Kastrup: “*A cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento*”¹⁵, que tem por objetivo manter a *lei do material*, no caso da criação de dramaturgia.

Foi a partir da percepção das *chaves* percebidas em cada cena, a partir do reconhecimento atento daquilo que saltou ao trabalho, que a dramaturgia estruturou a “invasão”, dispondo dos toques não de maneira utilitária diretamente, como se fossem ideias cênicas finais, mas como potências de vitalidade. Foi importante que os atores tenham percebido, no texto da “invasão” dramatúrgica, que o material que trouxeram estava contido ali, seja em pequena ou grande quantidade.

Cartografias no terceiro eixo

No terceiro eixo do laboratório os textos trazidos pela dramaturga, previamente escritos, configuraram o momento em que foi mais dificultoso manter a atenção flutuante, ou a *lei do material*. Foi necessário configurar novos parâmetros para o trabalho e, principalmente, resistir à dispersão. Ali foi possível dar-se conta que nem tudo é digno de atenção, de uma atitude atencional cartográfica. É preciso ir ajustando os interesses e as ações para aquilo que pode interessar ao processo, redirecionar a percepção a novas atenções flutuantes.

¹⁴ KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), jan/abr. 2007. Página 19.

¹⁵ *Ibidem*.

Foi necessário intervir, redirecionar, explicitar quais eram mesmo os motivos que nos trouxeram até aquele ponto da pesquisa, para que se mantivesse uma atitude de abertura por parte de todos e de acolhimento do material, que dessa vez vinha da dramaturgia. Percebemos que, dessa vez, a cartografia seria mais forte na função dos atores, diante do material aberto pelo dramaturgo. Era preciso que eles, dessa vez, tivessem mais desenvolvida uma percepção háptica e um corpo vibrátil ao outro.

Avalio, ainda, que poderia ter sido muito diferente se tivéssemos conhecido os textos de Virgínia Kastrup e Suely Rolnik antes do laboratório acontecer. Os textos poderiam ter-se convertido eles mesmos em material, ou em material de estudo, oferecendo interlocução para muitas intercorrências do processo. De qualquer maneira, a reflexão posterior nos oferece mais maturidade e distanciamento para realizar a crítica e a reflexão do que ocorreu ali.

Cartografias no quarto eixo

A parte da pesquisa que tratou dos *(Contra) dispositivos dramatúrgicos* necessitou mais do que funcionamento atencional. De alguma maneira, tratava-se de manifestar o próprio interesse, antes de existir o material, através de alguma forma de produzir algo, um *mecanismo*, nada mais. O interesse manifesto era o próprio material, digamos assim, e a cartografia se deu de uma forma bruta, imediata, diretamente relacional, como alguém que tem que tracejar mapas das paisagens de um território em disputa, onde muitas coisas concorrem para que a atenção não se dê delicadamente. Tratamos de rascunhar mapas de territórios vistos na imaginação, mapas de mundos que se dão a conhecer já na invenção, mas que possuem as imensas lacunas da ação do outro; talvez tenha sido rascunhar cartografias de invenções diretamente, perceber a imaginação e agir com ela, no momento mesmo em que se percebe. Não se tratou, portanto, de uma elaboração de um conhecimento produzido através da atenção e das percepções sensíveis. Antes, conformou-se como uma *ação-invenção*, um programa de ação, atirado ao mundo. Tratou-se de forçar a capacidade de imaginação e ação para que a *máquina-teatro* fizesse algo, um motor que foi acionado para que algo acontecesse, para que algo se verificasse ou não se verificasse. Que produzisse um choque de relações nem todas anteriormente imaginadas e pensadas, ação direta, interesse feito ação, iniciativa concreta. Um choque, uma *cartografia-choque*.

Por último

Sem interesse não há nada, não haverá nada, nem conhecimento, nem invenção, nem atenção. Sem a força de vontade e de querer não há mapas a serem

inventados, nem novas cartografias. Há somente os caminhos que já conhecemos.

Essa talvez seja a principal consideração a fazer sobre o laboratório. E ela vem acompanhada pela enorme gratidão pelos três atores que se dispuseram à pesquisa, para quem o interesse nunca foi ausência. Em algum momento as cartografias esboçadas aqui terão uma forma mais definitiva que possa encontrar com o público e abrir novas percepções, à disposição de novas cartografias que incluam outros criadores em outras funções, também. Complementará esta pesquisa a possibilidade das cartografias ganharem existência ampla, pública, de se tornarem aquelas virtualidades anteriores atualizadas pelo teatro, no momento em que encontrar o público, com seus afetos todos expandidos em direção ao mundo.

Considerações finais da tese, ou *Último epílogo*

O gesto do justo

Tal como a experimentamos durante este trabalho, a narratividade nos leva de volta ao texto de Walter Benjamim sobre o narrador. Se o considerarmos como a primeira e mais forte referência para pensar a narrativa nos dias atuais, dias em que, sabemos, a experiência está com sua força e existência reduzidas, ainda além da informação dos jornais e da mudança que o surgimento do romance modificou quanto à importância da oralidade, dado que o século XXI aportou junto a uma quantidade imensa de imagens cada vez mais instantâneas e numerosas em nosso cotidiano, o que ainda podemos dizer do narrador e de sua ação? Depois de concluídas as experiências e esta pesquisa, e mesmo a escritura da tese, o que podemos afirmar sobre ele? Sua importância persiste?

Ao descrever e analisar os deslocamentos na obra de Luís Alberto de Abreu e as modificações sofridas nos tipos de processos de criação que vieram da necessidade de alguns desses deslocamentos, nos demos conta de suas tentativas de ação estética e poética para restaurar a narratividade, no teatro e no audiovisual, tentativas de dar importância à ligação com o público através de aberturas de co-imaginação. Até aqui poderíamos dizer que o gesto do narrador é também o gesto da própria narrativa, o ato de abrir espaço para um teatro e um cinema que não se propõem somente como representação de algo diante do público mas que o convidam a participar com sua própria memória, atitude e imaginação. Os deslocamentos da narrativa de Abreu se configuram numa espécie de resistência dinâmica, que se movimenta para continuar sendo importante no engate com seu público.

Já na experiência do laboratório *Dramaturgias de ensaio*, ao olhar do ponto de vista da criação da dramaturgia propriamente dita, em dinâmica colaborativa com os atores, a restauração da narrativa de Abreu serviu como impulso para que outras experiências se dessem. A narrativa ganhou o corpo interno da criação da dramaturgia (assim como se constituiu parte fundamental deste trabalho), existindo como procedimento de invenção, articulando materiais de cunho testemunhal, de acontecimentos vividos pessoalmente, de grande carga de afeto nas relações criativas. Os *estudos* realizados manifestaram muitas vezes um tipo de narrativa testemunhal física também, que ultrapassava as questões épicas. Quase em nenhum instante foi possível estar neutro às ideias, às cenas, às discussões que se faziam importantes; quase em nenhum momento foi possível “descansar” em algo constituído que não dependesse da ação dos participantes, seja ativando o tônus atencional, seja agindo como quem está à espreita do acontecimento-invenção-conhecimento.

O ator, através de narrativas, de cenas cujo depoimento pessoal foi requerido, atuava muito mais como testemunha das experiências, muito embora falasse de si mesmo. Na medida em que seu material ia sendo processado, ganhava vida fora da biografia; ganhava corpo e voz em tempo presente, experiência presente, fazendo-se como quem une os diferentes tempos.

É possível afirmar, então, que dali nascia o gesto daquele que narra. Não era somente um gesto da narratividade, mas um gesto que a alçava a um campo de experiência presente. A dramaturga agiu também como quem pede ao outro a experiência e depois a reposiciona, devolve-a, para que novamente se torne como tal, como agente da experiência, como cartógrafa. E, como cartógrafa de paisagens que são vistas ao mesmo tempo que rascunhadas, se faz igualmente experiência e gesto narrativo.

Por fim, consideramos que o gesto do narrador que promove a experiência está muito mais na atitude de lidar com ela publicamente, fazendo-a portanto existir diante de outros que podem ainda dar-lhe curso. O gesto do narrador da experiência se coloca como corpo, como testemunha, como aquele que foi afetado e atravessado, diante de um outro que poderá, além de sensibilizar-se, continuar o feito. O gesto é o gesto estético e ético, portanto, configurado como nova experiência narrativa, (*contra*) *dispositivo estético* que restaura aquilo que devia ser experiência, que profana e traz de volta o que precisa ser devolvido ao convívio entre as pessoas.

O narrador, ou o gesto narrativo, é essencial para construir uma (co) relação totalmente ativa, disponibilizando o presente – seja do processo de criação ou do ato estético diante do público – para o passado e o futuro. Quem importa, portanto, não é o narrador ou suas palavras, mas o gesto que ele faz. Aí o narrador pode se tornar “a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.”¹

¹ BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Página 221.

Referências Bibliográficas (Ou *Referências cartográficas*)

ABREU, Luís Alberto de. A Guerra Santa. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 445-482.

_____. **A morte de Lorca**. Cópia mecanográfica.

_____. A personagem contemporânea: uma hipótese. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 611-622.

_____. **A quarta estação**. Cópia mecanográfica.

_____. **A questão é qualidade**. Cópia mecanográfica.

_____. A Restauração da Narrativa. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 599-609.

_____. **A troca de nada**. Cópia mecanográfica.

_____. Auto da Paixão e da Alegria. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 205-244.

_____. **Bar, doce bar**. Cópia mecanográfica.

- _____. Bella Ciao. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 245-308.
- _____. Borandá: Auto do Migrante. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 367-401.
- _____. Burundanga, a revolta do baixo ventre. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 45-84.
- _____. **Cala a boca já morreu.** Cópia mecanográfica.
- _____. **Círculo de Cristal.** Cópia mecanográfica.
- _____. **Foi bom, meu bem?** Cópia mecanográfica.
- _____. **Francesca.** Cópia mecanográfica.
- _____. Guerra Santa. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 445-482.
- _____. **Iepe.** Cópia mecanográfica.
- _____. **Ladrão de mulher.** Cópia mecanográfica.
- _____. Lima Barreto, ao terceiro dia. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 309-366.
- _____. Maria Peregrina. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 515-536.
- _____. Memória das Coisas. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa.** São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 403-444.
- _____. **O anel de Magalão.** Cópia mecanográfica.
- _____. **O Brando.** Cópia mecanográfica.
- _____. O homem imortal. In: **Concurso nacional de dramaturgia SESC/APART.** Prêmio Timochenco Wehbi. Textos premiados. São Paulo: 1990. p. 9-61.
- _____. O Livro de Jó. In: NESTROVSKI, A. (ed.) **Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica.** São Paulo: Publifolha, 2002. p. 118-180.
- _____. O Narrador contemporâneo: Considerações a partir do narrador de Walter Benjamim. In: FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de

Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, páginas 175-199.

- _____. **O rei do riso**. Cópia mecanográfica.
- _____. **O sol do meio dia**. Arquivo digital.
- _____. Processo Colaborativo. **Cadernos da ELT** - número 2, junho/2004.
- _____. **Rei do Brasil ou Império do Brasil**. Cópia mecanográfica.
- _____. **Rosa de Cabriúna**. Cópia mecanográfica.
- _____. Sacra Folia. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 85-116.
- _____. Stultífera Navis – Nau dos loucos. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 169-204.
- _____. Till Eulenspiegel. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 117-168.
- _____. Um dia ouvi a Lua. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 563-590.
- _____. Um Merlin. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 537-562.
- _____. **Travessias** (adaptação de Grande Sertão: Veredas). Cópia mecanográfica.
- _____. **Xica da Silva**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ABREU, Luís Alberto de; CAFFÉ, Eliane. **Narradores de Javé**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando; [baseado na obra de SOFREDINNI, Carlos Alberto]. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo, Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. O País dos Brinquedos. In: **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. Páginas 79-107.

- _____. O que é um dispositivo?. In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. Páginas 25-51.
- _____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Landmark, 2011.
- ALTER, Robert. **A Arte da Narrativa Bíblica**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- _____. **A gênese da Vertigem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- _____. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, Número 06. Páginas 127-133. São Paulo, 2006.po
- ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando e TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BAKHTIN, M. M. **A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média**. São Paulo-Brasília: Hucitec/EdUnB, 2008.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- BELUSI, Soraya. O reconhecimento do outro e a metamorfose como estrutura – observações sobre “Recusa” e entrevista com Maria Thaís. Blog Horizonte da Cena. Belo Horizonte, 2013. Disponível em <http://www.horizontedacena.blogspot.com.br/2013/04/o-reconhecimento-do-outro-e-metamorfose.html?m=1>. Acesso em: 03 fevereiro 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio

Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Summus, 1984.

_____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** Trad. Maria Luz Moite, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992.

BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre a significação do comicità.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O Dramaturgo como Pensador.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O Teatro Engajado.** Rio de Janeiro: Zahar. Rio de Janeiro, 1969.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

BIÃO, Armindo (Org.) **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade.** São Paulo: Annablume, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína. (orgs.) **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 183-91, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: T. A. Queiroz, 1973.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro.** Trad. Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

BRITO, Rubens. **Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço.** Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BRUNER, Jerome e WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. **Cultura escrita e oralidade.** São Paulo: Ática, 1995.

- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1988.
- _____. **Mito e Transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.
- _____. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Atena, 1990.
- CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes** – o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Unesp, 1997.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Encontros**. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.
- CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2010.
- CHKLOVSKI, V. V., EIKHENBAUM, B. M. e TINIANOV, J. **Formalismo y Vanguardia**. Madrid: Alberto Corazón Editor, s/d.
- COLLINGWOOD, R.G. **A ideia de história**. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, Florianópolis, ano 12, v. 13, 2009, pg. 99-111.
- _____. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theatre Review**, 39.1, Fall 2005, p.5-27.
- COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima** – teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Ed. Expressão Popular/Nanquim editorial, 2012.
- _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura** – Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flamamarion, 1977.
- DELEUZE, Gilles. Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. Páginas 155-161.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: Vol 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DORT, B. **La Représentation Émancipée**. Arles: Actes Sud, 1988.
- DUBET, François. A formação dos indivíduos: a desinstitucionalização. **Revista Contemporaneidade e Educação**, ano 3, v.3, p.27-33, 1998.
- _____. **Sociologia da experiência**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DÜRRENMATT, Friedrich. **A Visita da Velha Senhora**. Lisboa: Portugalia, s/d.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.
- _____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **O Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. São Paulo: Jorge Zahar, 1994.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, Número 8. Páginas 235-246. São Paulo, 2001.
- FABIÃO, Eleonora; ESPÍRITO SANTO, Cristina; e SOBRAL Sonia (orgs.) **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu** - A Experiência pedagógica no ensino da dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- _____. "Se eu ficasse sozinho, iria desaparecer" – entrevista com Luís Alberto de Abreu. **Revista Camarim**, ano 15, número 46, páginas 46-57. 2012.
- FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. **Revista Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, Número 1. São Paulo, 2001. Páginas 69-79.
- _____. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- _____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, número 8, São Paulo, 2008, paginas 191-210.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? IN: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, páginas 119-215.
- FONSECA, Luciana Amormino. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média, nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- GARCIA, Silvana (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- _____. **Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.
- GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GUATARRI, Félix e ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12^a. edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013
- GUÉNOUN, Denis. Lettre au directeur du théâtre. **Le Revest-les-Eeaux: Les Cahiers de l'Égaré**, 1996.
- _____. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUIMARÃES, Pedro Maciel. **O caipira e o travesti**: O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele. São Paulo: Revista Significação, no. 37, ano 39, 2012.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.
- _____. **Odisséia**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Volume 19 (1), páginas 15-22, jan/abr. 2007.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade**. Amadora, Portugal: Ed. Gustavo Gili, s/d.
- KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Ed. Du Seuil, 1974.
- KUSANO, Darci Yasuco. **O que é Teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- KWON, Miwon. **One place after another – Site-specific art and locational identity**. Boston: The MIT Press, 2004.
- LAGARCE, Jean-Luc. **Apenas o fim do mundo**. Tradução de Giovana Soar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- _____. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wandelei Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. Número 19. Páginas 19-28, 2002.
- _____. **Pedagogia Profana: Danças, Piruetas e Mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1998.
- LE GOFF, J. **História e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. In: **Imagens, Cinema 100 anos**. Campinas: Editora da Unicamp, número 5, páginas 28-33, agosto/dezembro 1995.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986.
- METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2013. Páginas 210-217.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. **Revista RESET**, número 01, pgs 51-63, 2004.

NESTROVSKI, A. (ed.) **Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

_____. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PALLOTTINI, Renata. **A Construção da Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos, CPDOC/FGV**, São Paulo, Editora Revista dos Tribunais, Vértice, 1989/3.

PROPP, Vladimir I. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

_____. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

READ, Herbert. **A Arte de agora agora**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

REWALD, Rubens Arnaldo. **Caos Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. edição. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Unicamp/Edusp/Pers-

pectiva, 1993.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. Trad. Andréa Sthael da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALA PRETA. São Paulo: Universidade de São Paulo/PPGAC. Vol 13, n. 1, jun 2013. ISSN 2238-3867.

SARAIVA, Isabella Cristina Terra. **Um novo olhar à figura do narrador**: Narradores de Passagem. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fónido de Cultura Económica de Argentina, 2000.

_____. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. **Tempo presente**: Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. Passado que condena. **O Estado de S. Paulo**. 01/04/2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Porto: Deriva Editores, 2009.

_____. A irrupção do romance no teatro. **Folhetim**. Número 28, páginas 7-15. 2009.

_____. (Org.) **La Réinvention du drame** (sous l'influence de la scène) », *Etudes théâtrales*, 38-39/2007, Louvain-la-Neuve (co-direction : Catherine Naugrette).

_____. A reprise (resposta ao pós-dramático) - Tradução de Humberto Giancristofaro para o prefácio de **La Réinvention du drame** (sous l'influence de la scène) », *Etudes théâtrales*, 38-39/2007, Louvain-la-Neuve (co-direction : Catherine Naugrette). Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em 13 fev. 2016.

_____. **Juegos de sueño y otros rodeos**: Alternativas a la fábula en la dramaturgia. Tr. Victor Viviescas. Mexico: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: CONACULTA: Comis-

sión de Cultura de la Cámara de Diputados, 2011.

_____. (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução por André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2012

_____. **O futuro do drama**. Porto: Editora Campo das Letras, 2006.

_____. **O outro diálogo – elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo**. Portugal: Editora Licorne, s/d.

_____. “O que você está lendo?”. **Revista Sala Preta**. V. 11, n.1, 2001.

_____. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. **Macbeth**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **Otelo**. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

_____. Romeu e Julieta. In: PIGNATARI, Décio (Org.) **Retrato do amor quando jovem**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. **Ricardo III**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1984, 6ª. edição.

SZTUTMAN, Renato (Org. e apresentação). **Encontros – entrevistas com Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THAÍIS, Maria e MACHADO, Álvaro (orgs.). **Balagan: Companhia de Teatro**. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra,

1992.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOLSTÓI, Leon. **As Obras Primas de Leon Tolstói** – Contos e Novelas. São Paulo: Ediouro, 2000.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VEYNE, Paul. **Como de escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Brasília: Ed. UnB, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VINTÉM, ensaios para um teatro dialético. São Paulo: Ed. HUCITEC/ Companhia do Latão, número 2, maio/junho/julho, 1998.

XAVIER, Ismail. **Cinema Moderno Brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. **Encontros**. Organização Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **Sertão Mar**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

WEISS, Peter. **O interrogatório**. São Paulo: Ed. Grijalbo, 1970.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Filmografia

A vida em um dia. Estados Unidos, 2011. Direção de Kevin Macdonald, Natalia Andreadis, Joseph Michael. Produção de Ridley Scott e Tony Scott

Dez. Irã- França, 2002. Filme de Abbas Kiarostami.

Kenoma. Brasil, 1998. Direção de Eliane Caffé, roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu.

Narradores de Javé. Brasil, 2003. Direção de Eliane Caffé, roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu.

O sol do meio dia. Brasil, 2009. Direção de Eliane Caffé, roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu.

Still life (Em busca da vida). China, 2006. Direção e roteiro de Jiazhang Ke.

Wavelength. Canadá- Estados Unidos, 1967. Filme de Michael Snow.

Anexos

(Ou *Documentos de viagem*)

1. Textos produzidos pela dramaturga para o primeiro eixo da pesquisa, ou seja, a partir da *lei do material*

Para Rafael

eu não estou aguentando mais, foi o que ele disse, é o que eu digo. Quero descansar minhas imagens, quero viver um pouco o tempo presente sem projeções para trás e para frente, ele disse. Eu também diria isso, se você não fosse meu filho e eu pudesse te contar tudo o que realmente sinto sem te machucar, porque eu não quero te machucar, porque eu quero que você seja feliz, se fosse possível isso, de ser feliz, eu queria ser ao menos um exemplo, eu queria que você fosse muito feliz, como merece, da maneira em que parece vislumbrar o mundo, você está à espera de acontecimentos principais e eu desejo que você tenha muitos, em grande quantidade, todos muito bons, todos te fazendo crescer, foi o que eu consegui falar, com a roupa apertando na cintura e no pescoço. E com você, ele perguntou, o que acontece de principal, eu, duvidei da questão e do interesse dele por mim, preciso dizer, eu estou perdido no meio de mim mesmo, mas eu só tenho a mim mesmo para enfrentar o mundo, lírico, como poderia estar em outro lugar, o que será o trabalho, o que é o dinheiro, o que é aquilo que os outros pensam, o que é que eu devo considerar, e ontem eu caminhei me arrastando até em casa, desejando dormir profundamente, descansar, e no sono eu me deparo com os sonhos, sonhos são difíceis, é, sonhos são difíceis de contar, sonhos abrem ainda um outro tempo pra ter que dar conta, são quatro, então, o que são

quatro, os tempos, sim são quatro, não é interessante pra ninguém descrever sonho, por que não é interessante, porque as imagens só fazem sentido pra mim, por que vão me machucar, não, não é isso, não são interessantes as imagens de um monte de gente no quarto de um hotel em que não se podem ver os rostos, um monte de gente que eu nem sei quem é, não é interessante um dos personagens principais (esse eu sei quem era) sumir logo depois do início e deixar o outro principal completamente sozinho, sem ninguém para apoiar o enfrentamento de duas, talvez três famílias ao mesmo tempo, era você, ele disse, sim, era eu sim, o principal, sempre sou eu, eu não consigo estar fora de mim nem nos assuntos do meu sonho, estar em si talvez seja prisão, você conhece uma maneira de sair, eu perguntei, ele me disse, conheço, desculpe, eu não queria te contar, afinal você é meu pai, mas conheço sim. Dura pouco, é bom.

* * *

Para Caroline

1. **“Eu não estou aguentando mais”**, foi o que ele disse.
2. Ah, como você sabe o que um morto disse, só olhando essas coisas?
 1. Eu sei, caramba, acredita em mim. Olha só: isso tem marca de ter sido jogado no chão com força, tem a digital. Tem também a tinta do brinquedo na testa, é claro que ela fez um gesto assim, ó, disse “eu não aguento mais, EU NÃO ESTOU AGUENTANDO MAIS” e jogou no chão com força.
 2. Você tem muita imaginação. Você é dramática.
 1. Você quer dizer exagerada?
 2. É, isso, exagerada.
 1. Não é preciso ter muita imaginação pra ser dramática – aliás, você gosta disso, de eu ser dramática? –
 2. Gosto, acho, gosto, gosto sim.
 1. Minha imaginação é pobre, na verdade, eu analiso os fatos e junto, é só isso. Eu gosto disso, é que nem jogar xadrez. Você não pode dizer que um xadrezista tem imaginação, não é disso que se trata o seu talento.
 2. Você joga xadrez?
 1. Olha, depois o pai disse “que se foda”, desculpe, “que se exploda, você”, e ele respondeu “então você vai junto comigo, vamos acabar com essa palhaçada”.
 2. Palhaçada?
 1. Olha só, tá vendo isso aqui? O pai estava de costas andando, como alguém que nem deu bola pro “eu não estou aguentando mais”. Aí o filho tentou atirar no botijão, vê?, passou um pouco longe, eu diria.
 2. Meio esquisito.
 1. O que? Qual pedaço? Porque são pai e filho?
 2. Não, é esquisito alguém que queria se explodir junto mudar de ideia tão rápido e matar

só o outro.

1. Espera..., espera..., tem mais uma coisa. Vê isso aqui? Estava no campo de visão da vítima, ele conseguiu ver o outro pelo reflexo. Imagina que legal: olhar pra um reflexo, ver a si mesmo com o filho no segundo plano, depois do filho errar o tiro. O pai olhou a moldura dos dois, disse, sem se virar, “não tem como essa história acabar, nunca vai acabar”, aí o filho dá o segundo tiro, depois de dizer “vai você sozinho, porque eu não estou aguentando mais, vai acabar sim”, e atirou bem aqui.

2. Não faz isso, não encosta, eu não gosto.

1. Como você acha que vai morrer?

2. De acidente aéreo.

1. Nossa, nunca ninguém me respondeu isso. Sabe como se faz com os corpos de acidente aéreo, para o velório?

2. Não, não quero saber, não, eu preciso ir.

1. Eu vou com você, só falta isso aqui, ó, aí a gente fecha tudo e vai.

Sempre tem uma porcaria dessa no meio.

2. Se não fosse bom ninguém compraria, não acha? Tem coisa que ajuda a gente a viver.

1. E ajuda a morrer, também. Quantos anos você acha que ele tinha?

2. O pai ou o filho?

1. Esse aqui, o pai. (Será que é o pai de verdade?)

2. Não sei, uns 40? Parece 70. O filho tem quanto, 20?

1. O maior desperdício disso é o plástico, olha. Sempre sobra muito espaço, fica com a impressão de que eu não trabalhei direito. Pode segurar pra mim?

2. E agora?

1. Vão escolher uma caixa pra ele: você vai ficar com uma aparência séria e de confiança, não se preocupe.

2. Falou comigo?

1. É triste, agora é imaginação mesmo: daqui a pouco o filho vai morrer também, e vão ser enterrados no mesmo túmulo. O que você gostaria que estivesse escrito na sua lápide?

* * *

Para Paulo

Eu não estou aguentando mais, foi o que ela disse bem baixinho, só pra mim, toda descabelada. Pegou suas coisas em silêncio e saiu. Não ofereci resistência nenhuma, fiquei parado. Quando a velha chegou na esquina, e eu vi que ninguém vinha atrás dela, aí eu fui. Alcancei facinho, ela não tem muita velocidade, embora estivesse correndo muito, fugindo, mesmo. Por alguns minutos eu só a segui, andando atrás, sem que ela percebesse, acompanhando. Cansei, até, ela andava virando de direção toda hora, em muitas ruas, como se não quisesse deixar nenhum rastro possível de seguir ou talvez estivesse perdida. Então

entrou numa vielinha bem típica, uma subidinha com muitas casinhas de pedra, ainda, paredes geladas, a gente fica gelado se passa ali, porque não bate sol e o vento do mar já entra ali com força, sabe?, e é uma força descomunal, força de quem atravessa o oceano mesmo, eu não, eu não, eu nunca fui além da praia, oceano pra mim é só a água da praia, só. Esse vento forte do mar levantou a saia dela. Bonito de ver, ela nem ligou pro negócio da saia, mas foi forte e ela deu alguns passos pra trás, descendo. Veio descendo, lutando um pouco pra continuar subindo, mas só descia. Aí eu cheguei perto, ajudei, conduzi pra um batente de porta grande fechada, dava pra encaixar o corpo e fugir da força do vento, do Garroa. Quem chama esse de Garroa são os marinheiros, o pessoal daqui chama de outro nome. Dali vem outro, do outro mar, chama-se Formigueiro, vem do lado das formigas açorianas. Eu não sei, nunca foi, só escuto falar. Tramontana, Greco, Levante, Siroco, Ostro, Libeccio, Ponente e o Maestro. Eu me lembro de uma menina tão magrinha, mas tão fina, com um guarda-chuva bem grande. O Garroa veio forte, ela não quis largar o guarda-chuva, devia ser novo, foi sendo levada, levada, levada, voou um pouco e foi jogada lá, depois das pedras, onde a água faz espuma. Me desculpe, me perdi. Qualquer parede é desvio, qualquer lembrança me leva. A velha? Ela não aguentava mais. Então. Escondida no batente, apertava contra o peito uma caixinha, e na outra mão a sacola. Tinha vindo do Brasil, ela sussurrou, vim do Brasil, queria minha história, quero dar sentido, não pode ter sido tudo em vão, irei até o fim, descubro qualquer coisa mas descubro, eu descubro quem eu fui, vou descobrir quem me ama, alguém, eu sei, minha neta, ao menos, no Brasil, coitada. Ajudei a sair dali, seguir na viela, pra cima. Ajudei mesmo, dessa vez. Soprei com vontade de neto, com vontade de dar sentido a quem veio antes, na esperança de que façam o mesmo por mim, antes de morrer.

2. Textos produzidos pela dramaturga para o segundo eixo da pesquisa, ou seja, a partir do material dos atores, para a “invasão”

Palhaço passional

Para Paulo encontrar-se com seu público

No escuro, uma música toca. Alguém parece dançar, por bastante tempo, até que a luz se acende. É um palhaço. Ele está cansadíssimo, e no entanto continua a dançar e tentar alegrar. Por algum motivo, que não sabemos, não pode parar.

Uma música termina. Ele, agradecido, pensa que terminou. O policial 2 se levanta, coloca outra música, bem ridícula, enquanto o policial 1 dá risada da situação.

Policial 1

(Rindo muito)

Ele pensou que tinha acabado...! Mas não acabou...!

(A música continua, o palhaço retoma a dança.

Depois de um tempo, ele convida os dois policiais para um número participativo, ainda com a música. A princípio eles participam, mas o policial 2, que ficou contrariado com a brincadeira, acaba desligando a música, enquanto o policial 1 ri da situação.)

Policial 2

(Fala com o palhaço)

Ok, agora é a parte que você não conhece.

(Arruma a cadeira para que se sente o palhaço. O policial 1 se conforma.)

Cuidado, essa parte eu conheço bem.

(Os dois policiais colocam o palhaço sentado, acendem uma luz especial que deixa o palhaço em evidência e os policiais na penumbra.)

Palhaço

Isso tudo é bem engraçado, eu acho, parabéns, parabéns, muito bem, se faltou alguma coisa que eu não disse, se eu puder ajudar em alguma coisa mais, eu vou indo que tenho trabalho ainda hoje.

Policial 1

Ah, é? Onde?

Palhaço

Numa cadeia de supermercados.

(Policial 1 ri muito)

Cadeia de supermercados? Eu disse cadeia? De supermercados?

(Ri muito também, fazendo coro ao policial 1)

Cadeia, vou pra cadeia...!

(O palhaço se levanta, faz uma graça, uma pirueta, algo assim. Silêncio, volta a se sentar.)

Ok, ok, já entendi. Se a gente vai continuar com isso eu preciso antes contar uma história, ela é bem pequena. Posso?

(Silêncio. O policial 1 dá uma risadinha bem baixinha.)

Então lá vai: é uma história da Índia. Um homem e uma mulher tinham acabado de se casar. Eles não paravam de brigar, todo dia, dia e noite, brigavam sem parar, por qualquer coisa, por todas as coisas. Não entravam em acordo sobre nada. Cada um reprovava o outro em todas as pequenas misérias da vida cotidiana. A vida deles era amarga, cheia de palavras horríveis sendo ditas a toda hora. Aí, os amigos disseram para que eles fossem consultar uma pessoa muita sábia, ali das redondezas da Índia mesmo, na cidade lá perto, e eles foram. Eles explicaram todas as brigas, todos os motivos, todas as queixas, etc, etc, etc. O

sábio escutou tudo atentamente, balançava a cabeça, assim, e, por fim, disse a eles: “Eu não vejo outra solução que não essa que vou lhes dizer: para que um casal seja harmonioso, é preciso que os dois esposos sejam apenas um.”

Os dois escutaram aquilo com atenção. Olharam um pro outro. E depois disseram ao sábio, numa única voz: “que nós nos tornemos um, estamos de acordo. Mas qual dos dois?”

(O palhaço ri muito da própria história. Os policiais ficam em silêncio.)

Entenderam? Qual dos dois, eles queriam saber, entendeu..? Mesmo quando ... ali, naquela situação, os dois entenderam mas não entenderam...!

(Continua a rir muito, até que consiga parar.)

Ah não, não façam essa cara, não pecam pra um palhaço explicar a piada.

Policial 1

Você disse que era uma história.

Policial 2

Muito bem. Já é o suficiente. Agora diga pra gente, que nós estamos esperando já há alguns dias, onde você estava no domingo à tarde.

Palhaço

Eu já disse.

Policial 2

Disse mas não disse o que precisamos ouvir, ou seja, o que realmente você estava fazendo no domingo à tarde.

Palhaço

Eu saí de casa às 10h00, fui trabalhar numa festa infantil do outro lado da cidade.

Policial 2

Você vai repetir tudo.

Policial 1

Isso é mentira, ninguém te viu em festa nenhuma.

Palhaço

Ninguém sabia dessa festa. E... eu não fui, na verdade. Quer dizer, eu fui, mas não cheguei lá. É porque eu perdi o endereço, estava atrapalhado, tentei ir de memória, mas não lembrava direito, fui parar no zoológico, perdi a festa, perdi os contatos, tudo.

Policial 1

No zoológico?

Palhaço

É, quando eu não tenho trabalho eu vou ao zoológico, tento trabalhar por lá mesmo, antes que me expulsem de lá. Mas demoram pra expulsar. Eu faço o número do macaquinho na frente do leão, que está sempre mau humorado, mesmo, as pessoas dão muita risada e me jogam dinheiro.

(Ele começa a fazer o número do macaco. O policial o agarra e o joga com violência de volta à cadeira; o outro policial, dessa vez o amarra com algo inusitado, talvez um chiclete gigante. Dá voltas no seu corpo.)

Policial 2

Você foi visto sim no zoológico, mas a câmera mostra que você entrou às 15h39. Meio tarde pra quem saiu de casa às 10h00, não acha?

Palhaço

Não! É longe, não esqueça que eu me perdi muito até chegar ali.

Policial 2

Vou perguntar mais uma vez, ok? Onde você estava no domingo à tarde?

Palhaço

(Responde com cuidado, num tom de resposta óbvia.)

No... zoológico...?

(O policial 2 chega perto dele com um martelo gigante.)

Não, não era no zoológico, então! Estava no cemitério. Estava no cemitério acompanhando minha mãe, eu não queria falar porque ela não gosta que eu fale disso com ninguém...

(O policial chega mais perto dele, pede que estenda a mão.)

Eu levo minha mãe todo domingo no cemitério pra colocar flores no túmulo do soldado desconhecido, que pra ela não era tão desconhecido assim...

(O policial bate nele com muita força, insiste na pergunta enquanto bate, ele tenta responder como pode, até que consegue dizer.)

Eu falo a verdade, eu falo a verdade, pode parar, pode parar!

(O policial para)

Eu vou falar. Mas antes preciso contar uma história.

(O policial 2 se aproxima com o martelo, novamente.)

Não, não! Essa é bem curta, se eu não contar, vocês não vão entender, por favor!

(O policial 1 segura o outro e deixam que ele conte.)

Palhaço

(Arfando e ainda se recuperando)

É assim, um dia eu estava passeando com minha irmã, quando a gente era juvenzinho, no parque, num sábado à tarde.

Policial 2

Você disse que era curta

Palhaço

É curta, não-não, é curta, vou contar rápido.

(Conta rápido:)

Aí a gente caminhava conversando, aí ela viu um estojinho no chão, bem bonitinho, de madrepérola, ela se agachou, abriu o estojinho e viu que era um espelhinho que alguém tinha perdido. Aí ela olhou pro espelho e me disse, “olha só, parece que conheço essa pessoa”, aí eu peguei o espelhinho da mão dela, olhei também e disse “claro que você conhece, sou eu, o seu irmão!”

(Ninguém ri)

“Sou eu, o seu irmão”, entenderam?

Policial 2

O que isso tem a ver com o assassinato?

Palhaço

Ah, não, por favor, eu já disse, não peçam a um palhaço para se explicar...!

Policial 1

(Para o policial 2)

Isso lá é verdade. Isso não se deve fazer, mesmo.

Policial 2

(Para o policial 1)

Você está atrapalhando. Para de dar mole pra ele.

Policial 1

Não estou dando mole.

(O policial 1 se levanta e bate no palhaço com força, dessa vez com dois martelos, um em cada orelha.)

Policial 1

Está me ouvindo?

Está me ouvindo?

Pela última vez, onde você estava no domingo à tarde?

(o palhaço toma postura para uma cena. O policial 1 fala ao policial 2)

Tadeu, filma essa.

(O policial 2 liga a câmera do celular)

Palhaço

(O palhaço, atordoado, como que tomado por um personagem, canta uma música que contem a resposta)

Quando olhaste bem nos olhos meus

E o teu olhar era de adeus, juro que não acreditei

Eu te estranhei, me debrucei

Sobre o teu corpo e duvidei

E me arrastei, e te arranhei

E me agarrei nos teus cabelos

Nos teus pelos, teu pijama

Nos teus pés, ao pé da cama

Sem carinho, sem coberta

No tapete atrás da porta

(o palhaço “acorda” e para de cantar)

Atrás da porta! Atrás da porta! Estava atrás da porta!

(os policias comemoram)

Policial 1

Continua filmando, continua filmando!

(ele bate mais uma vez com os dois martelos nas orelhas do palhaço)

Palhaço

(sozinho, faz a cena)

- Você me ama?

- Amo.

- De verdade?

- Claro, você tem dúvida?

- Então prova que você me ama de verdade.

(O policial 2 dá a câmera para o outro, se põe na frente do palhaço, abaixa as calças e o faz chupar uma bexiga – que o público não viu – até que estoure.)

Palhaço

(ainda sob o efeito das marteladas)

A gente pode fazer outra coisa para dizer mais sobre o amor.

Policial 2

O que..?

Palhaço

A gente pode mentir e de vez em quando falar a verdade. Sem que ninguém saiba. Nem eu, nem você.

Policial 2

Pode ficar à vontade.

(O policial 2 pega uma bexiga cheia, coloca atrás do palhaço, força como a um estupro até que essa também estoure.)

Palhaço

(Enquanto é “estuprado”)

Eu podia mentir, eu posso mentir, eu posso fazer a cena. Enfiar umas verdades no meio de um monte de mentira, e aí nem você nem ninguém vai saber qual parte é qual, nem mesmo eu vou saber. A cena, historicamente. A cena, interminável. A cena, insignificante. Até a última réplica.

(A bexiga estourou, os policiais dão risada, veem a gravação no celular, a cena se acalma, o palhaço se arruma um pouco.)

Policial 1

Muito bem, já sabemos que você estava atrás da porta. O que estava fazendo lá?

Palhaço

(Responde num tom de resposta óbvia.)

O que alguém pode fazer atrás da porta? O que faz alguém atrás da porta se não está brincando com os amiguinhos...?

(O policial 2 ri)

Policial 1

Você esta bem engraçadinho, hoje.

Palhaço

Obrigado

(O policial 1 sai e volta com um balde.)

Policial 1

Vamos lá, cooperando. O que estava fazendo atrás da porta?

Palhaço

Me escondendo, não queria que ele me visse.

Policial 1

Ele, quem?

Palhaço

O palhaço do meu companheiro.

Policial 2

O palhaço morto. Sabe quando um palhaço perde a graça?

Palhaço

Não

(Silêncio)

Policial 1

Bom, por que não queria que ele te visse no apartamento?

Palhaço

Eu estava desconfiado de que alguém iria chegar. Aí eu disse que tinha uma festa, que ia trabalhar, só que não fui e fiquei atrás da porta.

Policial 1

E o que viu? Quem chegou?

Palhaço

Chegou alguém, mas eu não consegui ver por causa da porta na minha frente.

Policial 1

O que ouviu?

Palhaço

Nada.

(O policial 1 acena para o outro, que pega um papel oficial e lê:)

Policial 2

“... com você a manhã inteira! Comendo você e transando com você de graça e você não cobrou nada. Ele não precisa te pagar nada, e eu? Você é doente, doente é você, é você, melhor você sair daqui agora, esta falando muito alto, ninguém vai ouvir, vão ouvir sim, a vizinha ouve tudo, já reclamou da outra vez, não vou falar mais baixo, pra mim chega, já faz três anos, três anos que eu venho falando, pedindo, eu não quero nada, então chega, pra mim chega, ok, se você quer assim, mas agora vai embora, por favor, eu vou tomar um banho e nos encontramos mais tarde pra almoçar, eu passo na sua casa, eu já estou aqui, não tenho fome, por favor vai embora, quem paga esse aluguel, aqui?, não importa isso, por favor, não, eu quero saber quem paga esse lugar bacana aqui, não te interessa, é dinheiro de trabalho, dinheiro de trabalho de palhaço paga isso aqui, são duas pessoas, e

você paga o que pra mim, são duas pessoas, são duas pessoas do lado de cá também, você esta alterado, volta para casa que eu te encontro lá, tá com medo, você tá com medo, não tenho medo, só não quero brigar aqui, cadê ele?, saiu, foi trabalhar, o palhaço, foi trabalhar...”

Policial 1

Você ouviu isso? Ouviu isso, detrás da porta?

(O palhaço finge dormir.)

O cara esta difícil, hoje.

(Um policial levanta a cabeça do palhaço enquanto o outro joga água –de papeizinhos – no nariz dele e nos ouvidos.)

Ouviu isso? confirma?

Palhaço

Não ouvi nada disso, eu costumo dormir em discussão de casal.

(O policial joga mais “água” na cara dele, e ainda mais uma vez, e outra.)

Ouvi, ouvi sim, foi isso mesmo! Ouvi! Ouvi!

Policial 2

Quem era a pessoa com quem seu companheiro estava conversando?

Palhaço

Não sei, eu não reconheci, a voz dele estava muito diferente, tão diferente que devia ser outra pessoa, deve até ter mudado de nome, era até outra pessoa.

(O policial o ameaça com a “água”, de novo)

O nome dele era Simão, antes de ele mudar de nome e de voz.

Policial 1

Simão?

Palhaço

Simão Bartolomeu.

Policial 2

Simão-Bartolomeu?

Palhaço

Simão Bartolomeu Pompeu.

Policial 2

Simão Bartolomeu Pompeu?

Palhaço

Se não foi, senão era, se não sei se mudou era Simão Bartolomeu se não bateu Pompeu no meu ouvido direito era Simão Bartolomeu no meu senão não sei se no deu de Simão Bartolomeu o que será que nele deu.

(Os policiais batem muito nele, como numa cena clássica de palhaço)

(O palhaço vai ao chão.)

Palhaço

Acabei de passar num exame de consciência.

Sou fiel e compreensivo, mas também sou possessivo e atirado. Quero muito pular a cerca,

mas me controlo o tempo todo. Passamos muito tempo juntos, mas ficamos calados também, a mesma quantidade que debatemos um assunto importante. Eu o amava, eu o desejava, mas também o odiava. Trepamos e nos masturbamos com a mesma periodicidade. Atingimos algum tipo de equilíbrio que se dá por anulação de forças contrárias e opostas. Eu queria estar disponível. Mas não fui eu.

(Um dos policiais coloca uma música, tira o palhaço para dançar.)

Não! Não! Essa música, não!

Não fui eu, eu saí correndo dali como pude, não queria ver aquilo, eles gritavam tão alto, eu saí correndo, fui pro zoológico, ver os bichos, nem trabalhei. Pensava que queria ser bicho. Que bicho seria?

(Eles dançam. Enquanto dançam, o policial vai colocando uma corda em volta do pescoço do palhaço. A dança evolui para um enforcamento, delicado)

Palhaço

Tudo bem, mas eu não posso dizer que não fui eu. Fui eu. Tudo fui eu. Se tem alguma coisa que eu sei, é que tudo fui eu. Acabou.

(O palhaço chora sua aguinha de flor, faz seu número.)

Eu queria fazer um discurso amoroso.

Fim

* * *

Delação premiada

Para Caroline encontrar-se com seu público

Ela está pendurada rente ao solo, como na cena de missão impossível. Pega do chão, com muito cuidado, alguns objetos, vai colocando na mochila que tem em suas costas, sem tocar o chão ou fazer qualquer ruído.

Chega? Já está bom, já deu pra entender? O contrário também, eu consigo colocar e tirar, com a mesma capacidade.

(Ela desmancha a cena, fica em pé. Fala com a plateia, que está muito perto.)

Essa roupa ficou perfeita.

A original não era tão boa. Obrigada.

(Ela olha no entorno, entende que deve se sentar na cadeira especial, que tem perto um monte de objetos numa mesa. Ela olha cada um dos objetos, cheira, acaricia.)

Hum, bacana. Presentinhos. Presentinhos, não, premiozinhos. Começaremos bem, então. É bom saber que existem pessoas assim como eu.

(ela pega um cigarro da mesa, acende, fuma)

Essa noite eu sonhei com pássaros. Eles voavam longe, bem longe de mim. Eu também, minhas asas eram enormes, meu corpo meio oleoso, meu bico era agudo. Eu estava com um monte de pássaros comigo, também. As árvores corriam, corriam... e o sol ardia! Verde verde verde verde verde verde verde verde!! Eu ia no ar, sem parar. A única resistência era o ar, e era essa resistência que me fazia voar. E eu não tinha medo nenhum!

Eu acho que eu poderia muito bem fazer um filme de ação. Ou podia fazer um documentário. Menos comédia, comedia não, não gosto.

Minhas asas, quando batiam, se encostavam embaixo. E, de repente, eu fazia uma inclinação no meu corpo e deslizava na diagonal, mas nem chegava perto das árvores. Aí eu continuei a voar, meio planando, todo mundo sabia para onde estava indo, mas eu não sabia. E meu voo foi ficando esquisito.

Eu devia ter ficado com uma das músicas pra mim, ou um poema. Seria bom, nessa hora. Se tudo isso pudesse ter alguma beleza.

(ela mexe nas coisas da mesa. Pega um papel timbrado)

É agora que eu tenho que ler? Vocês vão gravar?

(pega o papel e lê)

“... ‘dedurismo’ oficializado, que, apesar de moralmente criticável, deve ser incentivado em face do aumento contínuo do crime organizado. É um mal necessário, pois trata-se da forma mais eficaz de se quebrar a espinha dorsal das quadrilhas, permitindo que um de seus membros possa se arrepender, entregando a atividade dos demais e proporcionando ao Estado resultados positivos no combate à criminalidade.

O instituto da delação premiada ocorre, portanto, quando o indiciado/acusado imputa a autoria do crime a um terceiro, coautor ou partícipe. E não só isso. Também é possível a sua ocorrência quando o sujeito investigado ou processado, de maneira voluntária, fornece às autoridades informações a respeito das práticas delituosas promovidas pelo grupo criminoso, permitindo a localização da vítima ou a recuperação do produto do crime.

Também chamada de confissão delatatória, a delação se difere da confissão em razão desta se referir à autoincriminação, enquanto aquela representa a imputação do fato criminoso a terceiros.

Basicamente, a delação premiada se perfaz num acordo entre o Ministério Público e o acusado, onde este recebe uma vantagem em troca das informações que fornecerá ao *parquet*. Quanto mais informação for dada por aquele que delata, maior será o benefício a ele proporcionado.

Como benefício ao delator temos a substituição, redução ou isenção da pena, ou mesmo o estabelecimento de regime penitenciário menos gravoso, a depender da legislação aplicável ao caso.”

Entendi.

Assino?

(procura uma caneta, acha uma linda, sorri, assina)

Posso ficar com ela?

(guarda na roupa)

Eu gostaria que isso não saísse daqui. Não, eu sei que vai sair, eu só não queria que saíssem os detalhes, entendeu?, sei lá, de como eu estou agora, por exemplo, esse sonho que eu contei, também, eu contei o sonho antes de assinar o papel, viu?

Bom, vamos lá.

Eu recebi uma ligação, começou assim. Alguém que tinha indicado meu nome, etc. Essa pessoa, a que me ligou, não se identificou, eu também não perguntei, agora a gente não pode saber quem é. Talvez se eu escutar a pessoa falar de novo, mas não, não vou conseguir, já faz mais de um mês, esqueci total.

Aí eu disse que sim, que eu tinha experiência em fazer coisas arriscadas – eu não disse “roubar”, eu disse coisas arriscadas – disse que precisava de um tempo para analisar as condições e dar o preço, coisa e tal, aí a pessoa disse que preço não era problema, que eu tinha que dar a resposta naquele momento. Aí eu topei, se dinheiro não era problema... marcaram uma reunião no dia seguinte, eu tive que faltar no meu trabalho, não tive escolha. A reunião foi num prédio daqueles que ficam todos juntos, assim. Um moço bem alto me colocou um capuz no estacionamento, eu nem me assustei, porque já sabia que isso ia acontecer, é bem normal, e eu fui levada de carro pra um lugar meio perto meio longe dali.

Pode parecer que eu estou sendo vaga, mas meio perto meio longe não é vago, se a gente está falando de sonho. Entendem, meio perto, meio longe? Meio claro, meio escuro? Meio lá, meio cá?

No caminho eu me lembrei que meu primeiro roubo foi o sonho de ir ao Irã. Eu roubei de um amigo – roubei e ele nem percebeu. Depois eu roubei, dele mesmo, o sonho de tocar violão. Aliás, obrigada novamente.

(Ela aponta para o instrumento apoiado na mesa)

Antes disso, é verdade, eu já havia roubado o xadrez, do meu pai, que sempre jogou, mas nunca tinha participado de campeonatos. Eu sou bi-campeã sul americana.

Do meu irmão eu nunca, nunca-nunca roubei nada. Ele divide tudo comigo. Ele nem tem muito tempo nessa vida. Nunca que eu roubaria algo dele.

Só depois de roubar o lance do violão é que eu reparei que tinha jeito pra coisa. É preciso ter muito vazio, pra conseguir roubar o sonho dos outros. Não é qualquer um que consegue.

Aí eu percebi que muita gente não conseguiria jamais, e achei que seria um bom negócio, pra mim: roubaria mais um monte de sonhos pra vender, então eu continuaria vazia, pra continuar com o negócio, entende? Depois de vender eu esvazio de novo.

Mas algumas coisas eu roubei pra mim, mesmo, ninguém pediu. Por exemplo, ter vontade de falar sobre nossas ânsias de ser humano da maneira mais brutal possível. Essa eu roubei, nem me lembro de quem, porque faz tempo, mas foi pra mim mesma, e não devolvi.

Ter uma vida nos padrões estabelecidos eu não roubei, mas também nem tentei direito. Essas coisas todo mundo tem, nem é vantagem.

Bom, no carro, quando estávamos quase chegando, o telefone do cara alto, que eu não sei o nome, mas posso reconhecer, tocou. Ele atendeu. A voz dele é bem grave. Ele disse um nome, disse assim: Fala pro Tadeu que a gente chega em 10 minutos.

Ainda deu tempo de lembrar que eu peguei alguns sonhos, sonhei absurdos infaláveis, ninguém vai querer saber, não têm importância para esse assunto aqui. Eram sonhos violentos, também. E sangrentos. Eu tenho ainda comigo o sonho de ser violentada, só pra ter mais atenção, e esse sonho eu roubei da minha avó e ficou pra mim, mesmo, não que a minha avó sonhava ser violentada, não, mas ela queria chamar a atenção, também.

(Ela pega um véu vermelho que está sobre a mesa. Coloca em seu corpo)

Eu já roubei dos grandes poetas, roubei para dar aos pequenos, e fiquei com algo pra mim, quer ver?

“Quem pagará o enterro e as flores
se eu me morrer de amores?
Quem, dentre amigos, tão amigo
Para estar no caixão comigo?
Quem, em meio ao funeral
Dirá de mim: – Nunca fez mal...

E essa parte é minha, coleí na roubada:

Qual aquele que vai me abraçar tanto,
Na caça andrógena,
Que terá de ser arrancado do meu corpo?
Procurando desesperadamente a paz,

Do contrário seremos divididos ainda em quatro

E o ânimo será mais árduo.

Qual aquele que vai arranhar, machucar e assim me acariciar?

Etc, etc...

Bonito, né?

Bom, naquela estrada, que chacoalhava, aí meu estomago virou, o telefone tocou mais uma vez e roubou meu sonho violento, meu corpo estava frio e eu nem tinha tomado café. Chegando lá tiraram meu capuz, me levaram até o chefe, aquele que precisava de mim, do serviço.

Devia ser o tal do Tadeu. Não sei o sobrenome, mas vocês sabem. Ele tinha uma mala de dinheiro aberta, do lado, dessas de ferro, sei lá, metal. Alumínio. Eu não sei quanto dinheiro tinha lá, mas era muito. Ele me disse: não é pra você. Pra você é depois, quando tudo acabar.

Aí eu disse, “o que é pra mim, depois?” “O que você conseguir desejar”, ele disse. Não gostei, não gostei dele.

Eu nunca roubei à mão armada.

(ela bebe um copo de água)

Não tem nada mais forte?

(olha atrás de algo e descobre uma bebida forte. Bebe)

Bom, aí ele explicou. Vocês vão achar que eu estou mentindo, que estou inventando essa coisa toda, ou sonhando de novo que nem a coisa do pássaro, mas não estou, não. Foi assim mesmo, por mais inacreditável que possa parecer.

Ele me disse: eu quero que você roube a perspectiva de todo mundo e coloque um maço desses no lugar. Eu achei que estava num teste de seriado americano, juro. Por alguns momentos eu duvidei, achei que era TV. “O quê?”, eu disse, “roubar o quê?”. A perspectiva. Era isso: roubar toda a capacidade de sonhar com algo. Era roubar a matriz de todos os sonhos, na verdade. “A esperança, você quer dizer.” Não, não era. Era a perspectiva, mesmo.

Agora: eu posso ser ladra mas tenho ética. Roubei isso aqui, também, da filósofa: “os antigos afirmavam que a ética, cujo modo era a virtude e cujo fim era a felicidade, realizava-se pelo comportamento virtuoso entendido como a ação em conformidade com a natureza do agente e dos fins buscados por ele”. Espera lá!

Eu sempre fiz o que fiz pela felicidade, em nome da felicidade, roubei roubo de levar embora

e deixar felicidade, tenho certeza, felicidade pra todo lado, espoliado ou não. Roubar o sonho do meu pai, do xadrez, deu pra ele uma felicidade substituta, muito maior que a dele que era só com ele mesmo, que nunca foi campeão, eu fui, duas vezes, e ele ficou feliz pra caramba.

Eu sou racional, que porcaria! Aí vem esse Tadeu e pede um negócio desse? Como é que eu posso roubar a perspectiva, vejam bem – a perspectiva – de todo mundo e deixar um dinheirinho no lugar? Poder eu posso, não é isso. Mas daí a achar que eu faria isso, está muito enganado.

(Abre um outro livro com certa pressa, procura, não acha o verbete, tenta outro:)

Na verdade eu estaria pouco me lixando, já que essa delação é premiada mesmo, vou falar. Estaria pouco me importando com toda essa porcaria, que nunca fui santa e o papel não me cai bem. Mas com o meu irmão, não. Eu não roubaria a perspectiva dele, jamais. Por nada. Sabe quanto ele ainda tem de vida?

Eu olhei bem nos olhos daquele homem ali na minha frente, entendi que roubar a perspectiva geral seria roubar a minha também, seria acabar com tudo. Ser ladra de sonhos para trazer felicidade, ainda que de maneira torta, tudo bem, nem me fez mais rica. Roubar a perspectiva do meu irmão, jamais.

Existem sempre dois caminhos: o clássico e o outro. Escolhi. Roubei do moço grandão, naquele momento, qualquer sonho que ele tinha de mudar de vida. Olhei bem pra ele e ele viu que nada esperava por ele no mundo. Que a vida seria sempre aquilo mesmo, com o Tadeu desmandando, ele com filho pequeno em casa. Ele chegou perto do chefe, olhou bem no olho, colocou a cabeça dele no meio da maleta de dinheiro e fechou com força, várias vezes. Eu não fiz nada que se pode provar, fiquei assistindo tudo. Saí dali, vim andando e pensando na vida. Estou aqui.

Não acredita. Eu sei.

(lê, no papel que assinou:)

“Como benefício ao delator temos a substituição, redução ou isenção da pena, ou mesmo o estabelecimento de regime penitenciário menos gravoso, a depender da legislação aplicável ao caso.”

Isenção, então? Posso sair?

Fim

* * *

Trabalho sujo

Para Rafael encontrar-se com seu público

(O palco está escuro, tudo está escuro. Ele entra, liga as luzes de serviço. No cenário, uma mesa posta para uma festa de criança. Ele entra devagar, olhando para o público. Senta-se, um pouco desolado.

Acende um cigarro. Pede permissão. Fuma.

Levanta-se, escrutina os objetos de cena. Puxa uma cadeira e se coloca de frente ao público, em relação direta e próxima.)

Ator

Olhem pra mim. Olhem pra mim, por favor. Eu tenho cara de que?

(pausa)

Desculpem, isso não é pergunta que se faça. (ri) Vou melhorar: se vocês me vissem assim, na rua, quem pensariam que eu sou?

(Espera respostas. Escuta todas as que vierem)

(O ator se levanta, vai até a mesa, se serve de salgadinhos e doces, serve o público.)

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo um níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Não me trato por uma questão de raiva. Se me dói o fígado, que doa ainda mais.

Já faz muito tempo que vivo assim: uns vinte anos. Tenho quarenta, agora. Já estive empregado, atualmente não. Fui um funcionário maldoso, grosseiro, e encontrava prazer nisso.

(pausa)

Menti a respeito de mim mesmo quando disse, ainda há pouco, que era um funcionário maldoso.

(pausa maior)

Desculpe. Menti mesmo. Eu minto. Eu quero ser ator. Não menti quando disse que tinha raiva, eu tenho, e muita, sobretudo agora. Não posso aceitar o que disseram de mim, hoje à tarde.

Vou começar de novo. Agora quem fala sou eu mesmo. Digam: eu tenho cara de que? Acreditaram quando eu disse que tinha quarenta anos?

(Aguarda as respostas que vierem, sem contestar)

Eu posso não ter quarenta anos, não tenho mesmo, mas é disso que se trata, justamente disso. Eu só posso ter quarenta anos se tiver quarenta anos? Eu só posso ser um bom ator com um bom papel se for exatamente o que alguém PENSA que o personagem é? Eu não posso convencer alguém de que tenho quarenta anos?

(Aguarda as respostas que vierem, sem contestar)

Claro! Mentira! Eu posso ter quarenta anos! Eu tenho experiência suficiente na minha vida! Meus vinte valem por quarenta, podem valer por sessenta, não importa! Foi isso que eu disse a eles, de tarde!

Quer dizer, eu não disse. Não tive coragem. Não tive experiência de espírito, presença, sei lá. Eu devia ter sido polido e dizer “veja bem, eu sei que não tenho o perfil, mas se vocês gostaram do meu trabalho eu posso ficar por perto, porque me interessa bla bla bla”.

(ele chuta a cadeira)

Eu posso fazer *Memórias do Subsolo*, tá?!?! Eu posso. Eu posso fazer o cara ressentido de quarenta anos que sofre do fígado! Um aposentado, cruel, mau, que comove qualquer leitor a ficar do seu lado, existencialista, homem de ação em fluxo, em fluxo, em fluxo, sem ser interrompido! Eu posso porque eu quero!

Ok, eu não sou russo, eu não tenho quarenta anos, eu “não vivi o necessário”, eu “não tenho experiência suficiente”, sei tudo isso, SEI!

Mas existe uma coisa que eu aprendi que é analogia. A-na-lo-gi-a. Se eu não vivi exatamente aquilo, eu vivi coisa parecida, e bem parecida.

(vai até a mesa, pega uma bebida, oferece, bebe)

Bonito, o bolo. Nem parece de mentira.

(passa o dedo no glacê, prova)

Melhor é não fazer nada.

Sempre me disseram que fazer aniversário antes dá azar. Eu nunca quis acreditar. Verdade. Por que seria que uma idiotice dessas teria algum valor, ainda mais pra mim? Olha aí, olha só... meu aniversário é hoje. Bem no dia da audição. Já cantaram os parabéns, na cena. Fictícia. Mas o aniversário mesmo, de nascimento, é só daqui há... *(olha no celular)* 9 minutos. Vou colocar o despertador para a hora certa do meu nascimento, a hora verdadeira *(acerta o despertador)*. Vocês chegaram na hora certa, na hora em que as coisas não aconteceram,

mas podem acontecer. Quando o despertador tocar, todo mundo pode bater palmas bem alto, para comemorar o fato de eu ter vindo ao mundo. Sua majestade, o bebê.

Eu quase não vim ao mundo, esse sim é o fato a ser comemorado. Eu nasci de uma cesariana às pressas, tinha varias voltas do cordão no meu pescoço. Curioso foi que ninguém havia descoberto isso segundos antes de... de dar no que deu.

O que deu foi umas coisas desagradáveis. Nasci, tudo certo, chorei lento, engatinhei lento, andei lento, falei lento. Sou lento, me atraso como poucas pessoas que conheço.

Fato que naquele dia – eu queria contar, espero não chateá-los demais – eu devia ter uns 8 ou 9 anos, era um dia especial na escola. Era o meu dia, era também meu aniversário. Eu quis preparar tudo sozinho, a coisa toda do dia da leitura. “Dia da leitura”. Eu estava sozinho, cheguei antes, queria fazer daquele um momento especial e inesquecível pra todo mundo. Embora dentro de mim eu sabia que não seria possível. Assim mesmo, organizei tudo, era tudo surpresa. Então alguém bateu à porta da sala, que eu havia trancado para preparar a surpresa do “dia da leitura”. Fui até a porta, disse pelo burquinho entre a porta e o batente: “Quem é? Estou preparando as coisas, aqui, é surpresa”, “não pode entrar ainda”. Do outro lado a voz conhecida do faxineiro: “O que você está fazendo aí? Hoje não tem aula. É o dia do passeio no parque. Por que você não foi?”

Eu queria fazer uns brindes. Primeiro, um brinde ao faxineiro, que se não fosse por ele eu estaria preparando até hoje a melhor apresentação da escola. Um brinde à professora que esqueceu de avisar à minha família sobre o passeio. Um brinde a todos aqueles que acharam graça dessa situação. Um brinde às meninas que disseram que o meu nariz era o mais bonito da sala, na mesma eleição em que me condenaram a ser aquele que pior se vestia. ...

(ele desfila uma sequência de brindes)

Todo homem tem algumas lembranças que ele não conta a todo mundo, mas apenas a seus amigos. Ele tem outras lembranças que ele não revelaria nem mesmo para seus amigos, mas apenas para ele mesmo, e faz isso em segredo. Mas ainda há outras lembranças que o homem tem medo de contar até a ele mesmo, e todo homem decente tem um considerável número dessas coisas guardadas bem no fundo. Alguém até poderia dizer que, quanto mais decente é o homem, maior o número dessas coisas em sua mente.

Não, não é isso. Não assim.

Vocês não vão acreditar no horóscopo de hoje. Se eu ler pra vocês... não, qualquer um diria “não sai de casa hoje, deixa o teste da peça pra lá”, olha só:

(lê num jornal que trouxe no bolso)

“os demônios: teus demônios pessoais não são diferentes dos meus nem tampouco dos demônios oficiais que atormentam a nossa humanidade desde o início dos tempos, todos

funcionam alimentados pela mesma tendência, nossa recusa a enxergar a obra do Divino que unifica todos os reinos e lhes brinda com proteção, inclusive ao reino dos demônios, e vai tentar descansar com um paradoxo desses na alma! Seremos incapazes de enxergar o que nos une, esse é o alimento dos demônios, que engordamos todos os dias através da sustentação de conflitos em vez de procurar conquistar a harmonia disponível. Os ingredientes da harmonia são exatamente os mesmos que os dos conflitos, porém dosados de tal maneira que, em vez de produzirem discórdia, resultam em manifestações de beleza. A beleza que os demônios detestam.”

A verdade fala em mim. Mas a minha verdade é terrível, pois até agora chamou-se mentira à verdade. Eu fui o primeiro a descobrir a verdade, ao sentir por primeiro a mentira como mentira – ao cheirar... meu gênio está nas narinas.

Nesse nariz aqui. Esse nariz que as meninas elegeram o mais bonito da classe. Meu gênio e meus demônios estão nas narinas.

(Dá-se conta do que disse. Coloca uma música. Começa a cheirar tudo, até chegar ao bolo, que joga em sua cara. Dança, num crescendo. Senta-se novamente na cadeira em frente ao público.)

Naquele tempo, eu tinha apenas (numa voz muda) 24 anos. (Com a voz voltando ao normal:) Minha vida já era, mesmo então, desordenada e sombria até a selvageria. Não me dava com ninguém, evitava até conversar, e cada vez mais me encolhia em meu canto. Forçava-me a não olhar para ninguém; mas notei muito bem que os meus colegas não só me consideravam um tipo original, como até – tinha essa impressão continuamente – pareciam olhar-me com certa aversão. Vinha-me à mente: por que ninguém, além de mim, sente ser olhado com aversão? Um dos meus colegas tinha o rosto repulsivo ao extremo, todo picado de varíola, com certa expressão de bandido, até. Eu, segundo creio, não ousaria sequer olhar para alguém se meu rosto fosse tão indecente. Um outro tinha o uniforme a tal ponto usado que perto dele já se sentia o mau cheiro. No entanto, nenhum deles ficava confuso, quer por causa do traje, quer do rosto, ou por algum escrúpulo moral. Um e outro não imaginavam sequer serem olhados com asco; e, mesmo que imaginassem, pouco se incomodariam, contanto que os outros não se lembrassem de os olhar. Atualmente percebo, com toda a nitidez, que eu mesmo, em virtude da minha ilimitada vaidade e, por conseguinte, da exigência em relação a mim mesmo, olhava-me com muita frequência, com enfurecida insatisfação que chegava à repugnância e, por isso, atribuí mentalmente a cada um o meu próprio olhar. Detestava, por exemplo, o meu rosto, considerava-o abominável, e supunha até haver ele certa expressão vil; por isso cada vez que ia à escola, torturava-me, procurando manter-me do modo mais independente possível, para que não suspeitassem em mim a ignomínia e para expressar no semblante o máximo de nobreza. “Pode ser um rosto feio”, pensava eu, “mas, em compensação, que seja nobre, expressivo e, sobretudo, inteligente ao extremo.” No entanto, com certeza e amargamente, eu sabia que nunca poderia expressar no rosto essas perfeições. Mas o mais terrível era que, decididamente, eu o achava estúpido. Eu me contentaria plenamente com a inteligência. A tal ponto que

me conformaria até com uma expressão vil, desde que o meu rosto fosse considerado, ao mesmo tempo, muito inteligente.

(o despertador toca. Ele para, se levanta, vai desligar. Acende uma velinha de aniversário, põe na boca, canta assim os parabéns. Cospe a vela e assopra ao mesmo tempo.)

(Ele ameaça sair, volta.)

Se vocês me vissem assim, na rua, quem pensariam que eu sou?

(pausa)

Eu sei em que vocês estão pensando.

Pensam em “quem vai limpar tudo isso aqui?”

Sabem quem? Não tenho a melhor ideia.

(sai)

Fim

3. Textos produzidos pela dramaturgia para o terceiro eixo da pesquisa, ou seja, a escolha dos atores a partir do *material da dramaturgia*

Os dois no gramado

Para Rafael e Paulo

1. Marco?

2. -

1. Marco? Você está me ouvindo?

2. -

1. Marco?

2. -

1. Sabe o que eu acho disso tudo? Na verdade não existe diferença. Lá no fundo não existe diferença alguma. Você é meu companheiro. Ponto.

2. -

1. Você é meu companheiro, não é?
2. Hummmm...
1. Fala, Marco: você é meu companheiro?
2. Hummmm... (e boceja)
1. (grita) Marco! Você é meu companheiro?
2. Como?
1. Você.
2. Eu.
1. Você é meu companheiro.
2. Eu sou meu companheiro.
1. Não, você é meu companheiro, e não existe diferença entre nós agora.
2. Tá.
1. Tomamos caminhos diferentes, mas agora não mais. Agora é o mesmo.
2. Tá.
1. Meu caminho foi escolha, eu tive escolha; você não. Você só viveu.
2. É. Só vivi.
1. Foi vivendo.
2. Tá. Fui vivendo.
1. Eu escolhi. Você não pôde, não teve condição.
2. De quê?
1. De escolher. Então só viveu, assim, com a vida correndo e você correndo atrás. Pra mim foi diferente: a vida é que correu atrás de mim.
2. -
1. Atrás de mim, a vida.
2. -
1. Marco?
2. -
1. Marco, você me ouviu?
2. Sim. Atrás de mim.
1. É, atrás de mim. Na sua frente.
2. Correndo.
1. -
2. Correndo, correndo.
1. -
2. Isso cansa. Correr cansa.
1. Cansa, claro que cansa. Mas agora chega, não é?, companheiro?
2. Chega.
1. Agora estamos aqui. E não há diferença entre nós.
2. Acho que eu corri tão pouco atrás da vida e ela tanto correu atrás de você que a gente se encontrou; seu nariz no meu rabo! (ri)
1. Não acho graça.

2. (ri)

1. Marco, pára.

2. (ri)

1. Você é mesmo meu companheiro?

2. (ri mais)

Tempo

2. Sol forte.

1. Podíamos caminhar um pouco, então.

2. Você sabe que eu vou morrer?

1. Você o quê?

2. Você sabe?

1. -

2. Você sabe.

1. Sei.

2. Companheiro.

1. É, companheiro.

2. Dessa vez eu vou mesmo.

1. É, vai.

2. Sabe o que se diz pra um companheiro nessa hora?

1. Não.

2. Sabe o que se fala pra um bom companheiro na hora da morte? Da própria morte? Sabe?

1. Já disse que não sei, Marco.

2. A gente diz assim: “Óó, seu viado, sem essa de querer ficar com a minha mulher, depois, hein?” (ri)

1. É impressionante...!

2. (rindo e tossindo) o quê? O que que é impressionante?

1. A gente esperava poesia, e aí vem...

2. E vem um arroto! (arrota e ri)

1. É, exatamente.

2. (baixinho) poesia e gás...

1. -

2. Ai, ai...

1. -

2. Você ainda está aí? Companheiro? (ri)

1. Estou. Aqui.

2. Esquece, tá? Desculpa. Era outra coisa que eu queria dizer, mas não resisti. Desculpa.

1. Tá.

2. -

1. Marco?

2. Ah?

1. O que é que você queria dizer?

2. Eu ia dizer o que o bom companheiro fala pro outro na hora da morte.

1. Isso eu sei.

2. Você quer saber o que é?

1. O que é que você acha?

2. Tá, sem brincadeiras agora, eu juro. Você pode me matar se eu disser besteira agora. (ri)
Me matar...! (ri mais)

1. -

2. Desculpa, tá? É que eu não resisto mesmo. Não resisto.

1. Vai dizer ou não vai?

2. Vou.

1. Estou esperando.

2. O companheiro bom, que sou eu, diria pro outro companheiro bom, que é você, que valeu a pena não estar sozinho nessa hora, e que se o final é bom, tudo foi bom. Então.

1. Bonito isso. Não esperava. Obrigado.

2. Tá.

1. Companheiro, então.

2. Companheiro.

1. Tá.

2. Tá.

1. Estou aqui, tá?

2. Tá. Tá bom.

1. Vou ficar aqui, tá?

2. Tá, fica aí. Fica aí.

1. Tá. Estou aqui.

Fim

* * *

O Bolso

Para Caroline e Paulo

(Os dois estão paralisados. Um em posição de revistado (2), com as mãos para cima, o outro, um soldado, revistando (1). A mão do soldado está imóvel no corpo do outro, pois acionou sem querer uma bomba escondida. Se tirar a mão, tudo explode.)

1. Não abaixe os braços.
2. Então você não mexe sua mão.
1. *(Grita)* Não abaixe os braços, eu disse!
2. *(Grita)* Então não mexe a sua mão!

TEMPO

1. Ta, eu não vou mexer.
2. Então eu não abaixo.
1. Ta.

TEMPO

2. Quanto tempo demora, ainda?
1. Não sei, não tenho ideia. Eles disseram alguns minutos mais.
2. Quantos?
1. Não sei, não tenho ideia, já disse.
2. Acontece que já está insuportável. Eu não aguento mais ficar com os braços assim.
1. Aguenta mais um pouco, vai ter que aguentar.
2. Quando eu digo que não aguento mais é que eu realmente não aguento mais. Não sobra mais força nenhuma.
1. Aguenta, sim.
2. Não aguento não. Eu sempre acreditei quando me diziam “é só um minuto”. Então eu só aguento um minuto. E já passaram vários minutos. Acho que já deu uma hora, até.
1. Minhas costas também doem.
2. Estamos juntos nessa, não é?
1. Por incrível que pareça.
2. Que coisa...! Você podia ter evitado isso.
1. Eu? Eu podia ter evitado?
2. Claro que sim. Eu disse pra você não chegar perto de mim, não disse?
1. –
2. Não disse?
1. Você era um suspeito. E esse é o meu trabalho.
2. Ah, vai, desde quando isso é trabalho?
1. Eu sou um soldado militar. E você é um...
2. Um o quê?
1. Nada.
2. Fala, já que começou.
1. Nada.
2. Sou um ativista.
1. É, um “ativista filho-da-puta”.
2. É, um ativista filho-da-puta.
1. *(grita)* Um ativista filho-da-puta sim! Não fica repetindo o que eu falo que eu não gosto disso!

TEMPO

2. (grita) Táááá! Só que a nossa mãe é a mesma mãe!

1. (baixinho) SHHHHHHHHHHHHHHHH, fica quieto!!!! Ninguém precisa saber disso!

2. (baixinho) Então não grita comigo assim. Eu sou seu irmão mas não sou seu cachorro.

TEMPO

2. Mexeu? Mexeu um pouco, mudou de posição?

1. Não, não mexeu nada. Eu não aguento mais.

2. Olha só o que a vida fez com a gente...!

1. O que seria pior, perder uma mão ou perder uma perna?

2. Acho que o pior seria perder os olhos.

1. É, os olhos seria pior mesmo.

2. Você consegue olhar pra mim sem se mexer?

1. Não sei, não sei se dá.

2. Quer tentar?

1. Não sei não.

2. Gostaria que a gente se visse, ainda que fosse uma última vez.

TEMPO

1. Acho que eu não tenho coragem.

2. Do que?

1. De tentar olhar. Tenho medo de estourar nós dois. A minha mão está suando.

2. Tenta, vai?

1. Eu tenho medo de estourar você.

2. É só uma olhada, se você souber se concentrar...

1. (grita) Pára com isso, não me pressiona!! Não me pressiona! Eu também não aguento mais!

TEMPO

2. Eu não gritei com você, você viu?

1. (grita) É, não gritou, e daí?

2. (baixinho) Eu não gritei com você, viu? Eu devia gritar, mas não gritei.

1. E você quer que eu te dê os parabéns?

TEMPO

1. Tá, “parabéns!”.

2. Quanto tempo ainda eles vão demorar?

1. (grita) eu já disse que –

(fala com calma e bem baixinho)

Eu não sei, acho que só alguns minutos mais, foi o que eles disseram.

2. Se a gente virar bem rápido é capaz de salvar os olhos.

1. Não seria mais rápido, isso é impossível.

2. Não acho impossível.

1. Calma, o socorro já vem.

2. Não virá não, nós dois sabemos disso. E mesmo se viesse, eu...

1. Minha mão está suando.

2. A gente podia tentar virar muito rápido. Eu perco a perna, você perde a mão, eu te ajudo a tomar sopa e você me visita na prisão. Que tal?

1. Só você pra tentar ser engraçado numa hora dessa.

2. Mas eu não estou fazendo graça.

1. Não vai ter prisão nenhuma.

TEMPO

1. E Se a gente se abraçasse?

2. Rápido?

1. Rápido, bem rápido.

2. Eles não virão mesmo, não é?

1. Não.

2. Sabia.

1. Irmão?

2. -

1. Me abraça?

2. Abraço.

1. Agora mesmo?

2. Agora mesmo. Nesse momento.

1. Você consegue?

2. Consigo, e você?

1. Consigo também.

2. No três?

Fim

* * *

Não se mexa

Para Caroline e Rafael

(Um jovem está deitado no chão, ferido, sendo socorrido por outra pessoa, em meio a outros tantos que observam a cena. Chamamos de 1 à pessoa que socorre e 2 ao jovem ferido.)

1. Não se mexa.

2. Tá, tá bom, não mexo, não mexo.

1. Isso, não mexe. E pára de falar também.

2. Já parei, já parei.

(tempo, em que o primeiro tenta estancar a hemorragia do ferimento do segundo, talvez costurar, mesmo sem ter instrumentos apropriados para isto.)

2. Quanto tempo mais eu preciso aguentar?

1. Não sei, se você não mexer acho que eu consigo mais rápido.

2. Não estou falando disso. De quanto tempo ainda sem você?, isso é que eu quero saber.

1. Eu pretendo viver até os 90.
2. Quanto, então?
1. Não mexe, eu só tenho duas mãos, não sei.
2. E quantos corações você tem?
1. Eu não quero falar disso agora.
2. Por que não?
1. Não é hora de falar nisso agora, nessa situação, por favor!
2. Quantos corações? Tem aos menos dois, tem dois, tem um pra mim?
1. Não se mexa, por favor, não fale alto agora.
2. Me deixa falar, me deixa falar, foi pra isso que eu vim, pra poder falar com você.
1. E acabou desse jeito. Respira fundo, se concentra, eu estou quase conseguindo pegar, não mexe.
2. Eu vim pra poder falar. Por favor, me deixa falar. Eu te amo. Eu te amo. Muito, amo muito, nunca ameí assim. Viu o que eu fiz?
1. Vi, todo mundo viu.
2. Eu fiz por você. Eu fiz pra salvar você. Pra salvar tudo isso que é importante pra você.
1. Eu sei, eu sei, agora fica quieto.
2. Pelo amor de deus, me deixa falar, você nunca me deixou falar, essa é a pior coisa que alguém pode sofrer, ter um amor gigante no peito e não poder falar, não poder oferecer.
1. Eu já te disse, eu não posso.
2. Mas é isso que eu queria te dizer, justo isso: Não pode receber? Não pode receber o amor que eu tenho pra te dar? É só receber, meu deus do céu! É só receber! Não te peço nada em troca.
1. Pára.
2. Pelo menos agora me deixa falar, talvez seja mesmo a última vez.
1. Eu sou egoísta demais, já te disse, egoísta demais, não tem espaço pra você.
2. Mentira!
1. Sou egoísta sim, só penso em mim.
2. Quem pode ser tão egoísta a ponto de não ter coragem de receber amor, que seja? Não quer dar, não dê. Me deixa falar, me deixa estar perto de você.
1. Você está perto de mim.
- (tempo. O primeiro olha em redor pede ríspidamente pra que as outras pessoas se afastem dali.)
2. Segura minha mão...?
1. Eu só tenho duas mãos.
2. Olha pra mim?
- (o primeiro não olha)
1. Se você conseguir sair dessa situação, vai passar um bom tempo se recuperando.
2. Olha pra mim...?
- (o primeiro não olha)
2. Olha pra mim!

(o segundo insiste e grita até que consegue que o outro olhe)

2. Me diz alguma coisa, por favor. Me diz ao menos que você sabe que sou eu que estou aqui, que sabe o que eu fiz por você e por todos, que me arrisquei de corpo e alma, me diz que de alguma maneira você vai se lembrar de mim, que sou alguma coisa de importante pra você, mesmo que impossível, mesmo que inviável, mesmo que inoportuno...

(o outro não responde e continua a olhar no olho do segundo)

2. Me diz alguma coisa pra eu poder acabar, pra ter sentido morrer, pelo menos. Se eu não tinha motivo pra viver, pelos menos posso ter razão pela qual morrer, não? Você viu que eu me atirei na sua frente?

Viu que eu te salvei? Diz!

1. Vi, vi sim. Você não devia ter feito isso.

2. Mas é o melhor que eu tinha pra te dar... e você me diz que eu não devia ter feito isso...

1. Eu não te pedi que viesse.

2. É o melhor que eu tinha pra te dar.

1. Não devia ter feito isso, eu não merecia, eu não merecia.

2. Mas você viu que eu fiz pra você?

1. Vi. E agora não se mexa, por favor, não se mexa!!!

2. Me dá um beijo.

1. Não se mexe.

2. Eu vou me mexer! – se você não trouxe sua boca até aqui eu vou levar a minha até você. Me dá um beijo.

1. Não, não se mexe.

2. Então vem você.

(1 vai até o 2, se abaixa levemente, e os dois se beijam)

2. E agora?

1. Agora o quê?

2. Nem agora você vai falar.

(tempo)

2. Me diz o que eu sou pra você. Me diz e depois eu vou embora.

1. Você não vai a lugar nenhum.

2. Eu preciso da palavra, eu preciso da palavra. Me diz uma única vez. Diz que eu existo dentro de você, que nunca vai se esquecer.

(Ouve-se um estouro. O corpo do primeiro cai sobre o outro; desfalece, está morto.)

2. Diz uma única vez que você sabe quem eu sou. Que se as coisas fossem diferentes você viveria comigo. Diz, por favor, fala comigo, fala alguma coisa que possa me deixar tranquilo. Me deixar tranquilo, um pouco. Olha pra mim. Olha de novo. Eu sei que talvez você não mereça nada disso, mas não importa, porque o que eu preciso é te dar o meu amor, mesmo sem receber nada em troca, mesmo sem receber nada, mesmo sem...

(O segundo fala até mesmo depois da cena ter acabado, sem admitir o que aconteceu com o primeiro.)

Fim